



UNIVERSIDAD DE JAÉN

**FACULTAD DE HUMANIDADES Y
CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN
DEPARTAMENTO DE FILOLOGÍA
INGLESA**

TESIS DOCTORAL

**PRESENCIA TEXTUAL DE ESPAÑA Y DE LA
LITERATURA ESPAÑOLA EN LA OBRA
DRAMÁTICA DE JAMES SHIRLEY (1596-1666)**

**PRESENTADA POR:
LUCIANO GARCÍA GARCÍA**

**DIRIGIDA POR:
DR. D. MIGUEL MARTÍNEZ LÓPEZ**

JAÉN, 30 DE SEPTIEMBRE DE 1998

ISBN 978-84-89869-52-3

SUMARIO

Pág.

1. INTRODUCCIÓN.....	5
1.1 CONCEPCIÓN GENERAL DEL ESTUDIO.....	5
1.2 CORPUS EXAMINADO.....	7
1.3 LITERATURA COMPARADA.....	18
1.4 DESCRIPCIÓN DEL MÉTODO COMPARATIVO APLICADO.....	31
2. ESTADO DE LA CUESTIÓN: ESTUDIO GENERAL DE LAS RELACIONES HISPAÑO-INGLESAS DURANTE LA PRIMERA MITAD DEL SIGLO XVII.....	43
2.1 BREVE INTRODUCCIÓN HISTÓRICA.....	43
2.2 LAS RELACIONES HISPAÑO-BRITÁNICAS HASTA 1642.....	62
2.3 ESTADO GENERAL DE LOS ESTUDIOS SOBRE LAS RELACIONES HISPAÑO-BRITÁNICAS DURANTE ESTE PERIODO.....	85
3. JAMES SHIRLEY Y ESPAÑA.....	151
3.1 APUNTE BIOGRÁFICO DE JAMES SHIRLEY (1596-1666).....	151
3.2 RELACIONES PARATEXTUALES.....	168
3.3 RELACIONES METATEXTUALES.....	178
3.4 RELACIONES INTERTEXTUALES.....	181
3.4.1 Alusiones al <i>Espejo de príncipes y caballeros (The Mirror of Knighthood)</i>	188
3.4.2 Alusiones al <i>Quijote</i>	191
3.4.3 Alusiones al <i>Amadis de Gaula</i> y al <i>Guzmán de Alfarache</i>	196
3.5 RELACIONES HIPERTEXTUALES.....	197
3.5.1. <i>Relaciones hipertextuales plausibles</i>	201
3.5.1.1 El castigo del penséque y <i>The Opportunity</i>	201
3.5.1.2 <i>Don Lope de Cardona</i> y <i>The Young Admiral</i>	224
3.5.1.3 El vicio en los extremos y <i>The Gamester</i>	250
3.5.1.4 El hombre por su palabra y <i>The Gentleman of Venice</i>	275
3.5.1.5 <i>The Royal Master</i> , El villano en su rincón y el motivo de la renitencia (o resistencia) a ver al rey.....	299
3.5.2 <i>Otras relaciones hipertextuales</i>	325
3.5.2.1 El buen vecino, atribuida a Lope de Vega, y <i>The Cardinal</i>	325
3.5.2.2 Los cigarrales de Toledo y <i>The Witty Fair One</i>	332
3.5.2.3 <i>Don Quijote</i> y <i>Love Tricks</i>	337
3.5.2.4 El purgatorio de San Patricio y <i>Saint Patrick for Ireland</i>	342
3.5.2.5 El secreto a voces de Calderón y <i>The Humorous Courtier</i>	353
3.5.2.6 La vida es sueño y <i>The Doubtful Heir</i>	355
3.6 RELACIONES ARCHITEXTUALES.....	358
3.6.1 DESCRIPCIÓN GENÉRICA DE LA COMEDIA ESPAÑOLA Y LA TRAGICOMEDIA INGLESA.....	358
3.6.2 RELACIONES HIPERTEXTUALES DE IMITACIÓN EN LA FRONTERA CON LA ARCHITEXTUALIDAD.....	393
3.6.2.1 El elemento romántico. Idealismo exacerbado. Aristocratismo.....	393
3.6.2.2 La subordinación de los personajes a la acción.....	415
3.6.2.3 Los escenarios remotos y palaciegos.....	420
3.6.3 MOTIVOS Y CONVENCIONES ARCHITEXTUALES.....	422
3.6.3.1 Motivo de la mujer disfrazada de hombre.....	422
3.6.3.2 Motivo de la embozada.....	428
3.6.3.3 Convención del encarte de parejas.....	430
3.6.3.4 Motivo del secretario de sí mismo.....	436
3.6.3.5 Matrimonio como castigo.....	436
3.6.3.6 Motivo de la resistencia honrada.....	439
3.7 RELACIONES SOCIOTEXTUALES.....	443
3.7.1 Localización ibérica de las obras de Shirley.....	445
3.7.2 Personajes con nombre ibérico.....	448
3.7.3 Elementos lingüísticos.....	450
3.7.4 Elementos de cultura espiritual o abstracta.....	476
3.7.5 Elementos de cultura material.....	481

3.7.6 <i>Alusiones geográficas</i>	488
3.7.7 <i>Alusiones históricas</i>	495
4. CONCLUSIÓN	513
BIBLIOGRAFÍA	531
TEORÍA DE LA LITERATURA	531
TEORÍA DE LA LITERATURA COMPARADA.....	533
RELACIONES HISPANO-BRITANICAS.....	537
SHIRLEY Y LOS ESTUDIOS DE LITERATURA INGLESA RELACIONADOS CON ÉL.....	568
TEORÍA CRÍTICA SOBRE LA COMEDIA Y LA LITERATURA ESPAÑOLA.....	572

1. INTRODUCCIÓN



1. INTRODUCCIÓN

1.1 CONCEPCIÓN GENERAL DEL ESTUDIO

Éste es un trabajo que pretende ser, en primer lugar, una contribución a un aspecto todavía no suficientemente estudiado de la literatura británica: las relaciones literarias con España en el amplio periodo de apogeo del drama nacional en Inglaterra y en nuestro país.

Al menos desde mediados del siglo pasado se viene debatiendo de modo intermitente la cuestión del alcance de la influencia del drama español sobre el inglés. La opinión más generalizada es que de tal influencia no empieza a haber constancia documental consistente sino a partir de la tercera década del siglo XVII, cuando las circunstancias de la paz entre los dos países, firmada en 1604,¹ se hacen sentir claramente en el dominio de la cultura. Efectivamente, aunque desde mediados de nuestro siglo se ha producido una revisión al alza en lo que respecta a la influencia española previa a 1620, lo cierto es que el periodo posterior, hasta el cierre de los teatros en 1642, así como el de la reanudación de la actividad teatral con la Restauración de los Estuardo, pueden ser considerados la "época de oro" de la influencia del teatro español sobre el inglés. Hay abundantes y firmes evidencias que así lo atestiguan en las obras de autores tan conocidos como Wycherley, Crowne,

¹Hay un periodo de influencia destacable de España sobre Inglaterra durante el reinado de Enrique VII y parcialmente de Enrique VIII. La política de alianzas matrimoniales con la que los Reyes Católicos intentaron aislar a Francia tuvo uno de sus episodios más conocidos en Inglaterra, en donde la infanta doña Catalina casó con Arturo, el entonces príncipe de Gales. En éste, como en los otros casos, la muerte frustró las expectativas de los monarcas españoles, pues fallecido el Príncipe prematuramente, se acordó el casamiento de Catalina con Enrique VIII que, como bien sabemos, posteriormente se divorció de ella, iniciando así la ruptura con el catolicismo romano y, consecuentemente, la enemistad con España (lo que no impidió un interés notable de los isabelinos por los libros españoles). Es, sin embargo, durante la época de Catalina de Aragón cuando se da un intenso contacto cultural con España, fruto del cual son la visita de Luis Vives a Inglaterra y la adaptación de *La Celestina* a las letras inglesas en el interludio más comúnmente conocido como *Calisto and Melebea* impreso hacia 1530 por John Rastell. Para una buena introducción a ese periodo ver Underhill (1899) y Ungerer (1965) y (1972).

Mrs. Centlivre, Colley Cibber o Steele, y un somero repaso a los argumentos o incluso a los títulos de estos autores y de sus contemporáneos bastaría para documentar este fenómeno.

La relevancia de la obra de James Shirley a este respecto consiste en que en él encontramos el primer caso de dramaturgo inglés claramente influido por el teatro español más allá de la mera presencia de elementos dispersos del imaginario colectivo de los pueblos, del préstamo de ciertos temas o de meras coincidencias argumentales ocasionadas por una fuente común. Aunque la relación con fuentes españolas precisas de algunas obras de Shirley ha sido señalada muy tempranamente (Stiefel, 1890 y 1907) y comentadas en general por la mayor parte de los que se han ocupado de nuestro dramaturgo o de las relaciones del teatro español e inglés,² se echa en falta un análisis extenso del corpus general de la producción shirleiana desde este punto de vista, de tal manera que podamos ofrecer conclusiones sistemáticas, no sólo en relación a los temas y argumentos, sino también a otros aspectos (caracterización, estilo, convenciones, géneros, ideología, enciclopedia) que amplíen y sitúen en su justo contexto la influencia española en la práctica teatral del autor carolino, mostrando posteriormente no sólo planos de coincidencia (la gran obsesión de la práctica comparativa positivista) sino también de divergencia y, sobre todo, cómo la presencia española ha sido integrada en su peculiar práctica teatral. Hemos intentado, por consiguiente, hacer un ejercicio de intertextualidad (o, como prefiere Genette, de transtextualidad), que no se ha limitado a tratar de revelar la urdimbre española en el tejido textual puramente literario (es decir, el de los motivos, argumentos, caracterización, práctica de géneros y convenciones), sino que ha tratado de indagar en cómo se manifiesta lo español en su teatro desde el punto de vista del hombre en la sociedad de su tiempo que, además, escribe para

²Para un seguimiento cronológico de algunos de los más significativos estudiosos de este tema cf. Bahlsen (1893), Maas (1907), Nason (1915), Grossman (1920), Bas (1973) y Princic (1974).

esa misma sociedad, reflejando por tanto los conocimientos, los mitos y los prejuicios colectivos de esta última. Creemos tener suficientes evidencias para demostrar que Shirley es el primero de los dramaturgos ingleses en el que la influencia del teatro español se manifiesta, no como un elemento puramente circunstancial, sino como algo orgánico, conformador. A la empresa de analizar la naturaleza de esta presencia y de delimitar su alcance nos entregamos en este trabajo de investigación.

1.2 CORPUS EXAMINADO

El conjunto de las obras dramáticas preservadas reconocidas como de clara o razonable autoría shirleiana es bastante seguro; el único aspecto problemático, restringido a un número limitado de casos, es el de las divergencias ocasionales entre los títulos con el que las obras fueron representadas en su momento y los de su posterior publicación. Se ha conservado el registro de los derechos para su publicación de dos obras shirleianas,³ de las que, por otra parte, nada más se sabe. Hay, además, un grupo variable de obras que a menudo han sido añadidas, con mayor o menor dosis de lucubración, al canon shirleiano más convencionalmente aceptado. Gifford y Dyce en su ya clásica (y única) edición de las obras completas de nuestro autor (Shirley, 1833) nos ofrecen un total de treinta y ocho títulos de producciones dramáticas, incluyendo dos obras en las que se hallan implicados otros autores,⁴ y siete composiciones semi-dramáticas en tanto que géneros híbridos (“masques”) o en principio no destinadas a la representación (“poemas dramáticos”).⁵ Nason (1915) reconoce también treinta y ocho obras, aunque obvie el

³*The Tragedy of St. Albans* y *Look to the Lady*, adscritas tradicionalmente al corpus shirleiano y cuya única evidencia (cuestionada por Bas, 1973:511 y 527-8) es que aparecen atribuidas a Shirley en el *Stationers' Register*, en el año 1639/40, a nombre de un editor diferente cada una (Nason, 1910:104). El por qué, a pesar de aparecer consignadas en el *Stationers' Register*, no vieron nunca la luz es un misterio. En cualquier caso, al no haberse conservado los textos, son irrelevantes para el propósito de nuestra tesis.

⁴*The Ball* y *Chabot, Admiral of France*.

⁵*A Contention for Honour and Riches*, *Arcadia*, *The Triumph of Peace*, *The Triumph of Beauty*,

estudio en profundidad de seis de estas composiciones semidramáticas. Difiere de Gifford y Dyce en cuanto a la correspondencia entre obras representadas y publicadas, pero no cuestiona el total del canon existente. Radtke (1929:53-55) sigue prácticamente a Nason, aunque incluye además una obra en colaboración⁶ de más dudosa adscripción que las otras dos de este tipo normalmente aceptadas (1929:75). Por su parte Riemer dedica todo un capítulo de su tesis (1963:36-118) al análisis del canon shirleiano y viene a coincidir con la atribución de las treinta y ocho obras anteriores a nuestro autor. El estudio más exhaustivo que se ha elaborado en tomo a Shirley es el del francés George Bas, quien también se muestra básicamente de acuerdo con la lista anterior (1973:511-553 y 555-585), aunque pasa revista tentativa al canon, poniendo bajo su escrutinio crítico siete obras⁷ que carecen de evidencias documentales incontrovertibles, sin que por ello las cuestione seriamente. Así las cosas, el corpus shirleiano quedaría reducido a las siguientes treinta y ocho obras que ya fueron editadas por Gifford y Dyce, y que son generalmente reconocidas por todos los estudiosos de nuestro autor:⁸

1. *The School of Complements*, publicada el 25-2-1630/1⁹ y, posteriormente, en 1637. Había sido autorizada para su representación con el título de *Love Tricks, with Complements* el 10-2-1624/5. Obra de carácter híbrido, "a patchwork of

Cupid and Death, Honoria and Mammon, A Contention of Ajax and Ulysses for the Armor of Achilles.

⁶*Captain Underwit.*

⁷*The Arcadia, The Humorous Courtier, The Constant Maid, St. Patrick for Ireland, Cupid and Death, Look to the Lady y The Tragedy of St. Albans.*

⁸Es preciso aclarar, para la perfecta comprensión de los datos que siguen, que las fuentes documentales solventes sobre la existencia de las obras de Shirley son tres. Primero, la autorización o "licencing" para la representación, cuyas fechas constaban en el libro de registro de Sir Henry Herbert, Master of the Revels, libro que, desafortunadamente, no se ha preservado, pero del que Edmond Malone (1790) y (1821), en su edición de Shakespeare, hizo un extracto con las entradas de las obras de los distintos dramaturgos, que, naturalmente, pudiera contener omisiones o inexactitudes. En segundo lugar, tenemos los asientos en el Registro de Libreros o *Stationers' Register (Registers of the Company of Stationers of London)*, que era un paso previo necesario a la publicación de las obras. Finalmente, tenemos las fechas de las ediciones mismas, que, a menudo, solían producirse algún tiempo después (en torno a un año como máximo) de su autorización en el *Stationers' Register*.

⁹La indicación del año con un dígito añadido detrás de una barra inclinada (1625/6) refleja el calendario juliano vigente en Inglaterra hasta 1752 y la correspondencia con el año gregoriano en los casos en que ambos no coincidían, ya que, según el primero, el año se iniciaba el 25 de marzo.

romance, humour, manners, farce pastoral and masque” o, en palabras de Shakespeare, “tragical-comical-historical-pastoral” (Nason, 1915: 174, 170); una curiosa mezcla de tipos (Forsythe, 1914:117);¹⁰ comedia realista: “mélange hétéroclite où, dans une localisation fort vague, la comédie d'intrigue voisine avec la farce et le burlesque, avant de s'évader dans la pastoral” (Bas, 1973: 117, 876).

2. *The Maid's Revenge*, presentada para su publicación en el *Stationers' Register* el 12-4-1639 y publicada en 1639, o quizá 1639/40. Autorizada para su representación el 9-2-1625/6. Tragedia (Nason, 1915:174; Forsythe, 1914:136; Bas, 1973:876).
3. *The Wedding*, publicada en 1629, con una segunda edición en 1633. Según Fleay (1885), que se basa en una evidencia interna, había sido representada el 31-5-1627 (Nason, 1915:40). Comedia de la vida londinense y *comedy of manners*¹¹ (Nason, 1915:177); comedia realista (Forsythe, 1914:xiv; Bas, 1973:876).
4. *The Brothers*, publicada en 1652 (cubierta individual) y aparecida en 1653 en la colección *Six New Plays*. Ha sido identificada por Dyce (Shirley-Gifford&Dyce, 1833), Forsythe (1914) y Riemer (1963) con un título similar, *The Brothers*, que había sido autorizada el 4-11-1626. Más probablemente parece corresponderse con *The Politic Father* (autorizada para su representación el 26-5-1641), según sostienen Fleay (1885 y 1891), Nason (1915) y Bas (1973).¹² *Comedy of manners*, pero con un

¹⁰Forsythe cita a Schipper, que dice de esta obra: “[una comedia] welches zwischen verschiedenen Arten der Komodie, der Intrigen-Komödie, der Posse und der Pastoral-und Sitten-Komodie hin- und herschwankt”.

¹¹Dada la dificultad en encontrar una traducción satisfactoria en español para los términos tan específicos del drama inglés “comedy of manners” y “comedy of humours”, nos contentamos con nombrarlas con su denominación original inglesa y en cursiva: *comedy of manners* y *comedy of humours*.

¹²Gifford y Dyce identificaron naturalmente *The Brothers* (autorizada el 4-11-1626 y nunca publicada antes) como *The Brothers* publicada en 1652. Fleay, sin embargo, (1885:405-6 y 410) y (1891:11, 236-7 y 246), identifica *The Brothers* de 1626 con *Dick of Devonshire* (descubierta por Bullen en 1883). Para ello tiene que desmontar dos asunciones previas: 1ª Que *The Brothers* publicada en 1652 es *The Brothers* autorizada en 1626, y 2ª Que *The Politician* (la obra publicada) es *The Politique Father*, un argumento de Dyce (1883: xxxvii-xxxix), que vio que

tratamiento romántico de los personajes en la acción principal y una cierta cualidad poética del lenguaje en sus escenas más importantes (Nason, 1915:292, 339); comedia romántica (Forsythe, 1914:xiii); comedia realista (Bas, 1973:876).

- 5 *The Witty Fair One*, publicada el 15-1-1632/3. Había sido autorizada para representación el 3-10-1628. Comedia de la vida londinense y *comedy of manners* (Nason, 1915:184); comedia realista (Forsythe, 1914:xiv; Bas, 1973:876).
- 6 *The Grateful Servant*, presentada ante el Registro de los Libreros (*Stationer' Register*) el 26-2-1629/30 y publicada de nuevo en 1637. Había sido autorizada para la escena el 3-11-1629 con el título de *The Faithful Servant*. Comedia romántica pura en su acción principal, con una acción secundaria realista pura (Nason, 1915:191); comedia romántica (Forsythe, 1914:xiii); tragicomedia (Bas, 1973:876).
- 7 *The Traitor*. Aparece en el *Stationers' Register* el 3-11-1634, y es publicada en 1635. Su representación había sido autorizada el 4-5-1631. Tragedia romántica (Nason, 1915:198); tragedia (Dyce, 1833:xiv; Forsythe, 1914:xiii; Bas, 1973:876).
- 8 *The Humorous Courtier*, inscrita en el *Stationers' Register* el 29-7-1639 y publicada en 1640. Muy probablemente se corresponde con *The Duke*, autorizada para la representación el 17-5-1631. Comedia romántica (Schelling, 1908: II, 313-314;

The Politique Father aparece autorizada el 26-5-1641 pero nunca publicada, y, del hecho aparentemente complementario de que *The Politician* (que Gifford sitúa temporalmente en un fecha no posterior a 1639) aparece publicada pero no autorizada, concluyó que los dos títulos deberían referirse a la misma obra.

Nason (1915:47-69) está de acuerdo con el desmantelamiento de ambas premisas, pero no con que, como afirma Fleay, *The Brothors* autorizada en 1626 se corresponda con *Dick of Devonshire*, basándose en circunstancias de fechas, fuentes, dedicación y de tono anticatólico. En lugar de ello propone la correspondencia de *The Politique Father* con *The Brothers* publicada en 1652, en tanto que *The Brothors* autorizado en 1626 habría quedado sin publicar. La cuestión, sin embargo, no puede salir del mero dominio de lo hipotético.

No obstante, Nason (1915:62) menciona la opinión sostenida por Forsythe en *The Relation of Shirley's Plays to the Elizabethan Drama* (aparecido en 1914 y llegado a su poder cuando estaba realizando las pruebas de imprenta) de que, efectivamente, los dos títulos *The Brothers* (el autorizado y el publicado) son una misma obra (Forsythe, 1914:173-177). No participa de la opinión de Forsythe, a pesar de que reforzaría su tesis general de que Shirley empezó como un realista y acabó como un romántico.

Forsythe, 1914:xiii; Bas, 1973:876); *comedy of humours* (Dyce, 1915:221), o “a new and more poetic version of Jonson’s *Every Man in his Humour*” (Nason, 1915:222).

9. *Love’s Cruelty*, consignada en el *Stationers’ Register* el 25-4-1639; publicada en 1640. Autorizada para la puesta en escena el 14-11-1631. Tragedia con “realism and romance ... closely blended” (Nason, 1915:224); tragedia (Forsythe, 1914:xiii; Bas, 1973:876).
10. *The Changes or Love in a Maze*, en el *Stationers’ Register* el 9-2-1631/2. Autorizada el 10-1-1631/2 con el título de *The Changes*. Comedia de la vida londinense y *comedy of manners* ligeramente romántica (Nason, 1915:226); comedia realista (Forsythe, 1914:xiv; Bas, 1973:876).
11. *Hyde Park*, que aparece en el *Stationers’ Register* con fecha 13-4-1637. Previamente autorizada para las tablas el 20-4-1632. Comedia de la vida londinense y *comedy of manners* ligeramente romántica (Nason, 1915:226); comedia realista (Forsythe, 1914:xiv; Bas, 1973:876).
12. *The Ball*. Aparece fechada en el *Stationers’ Register* el 24-10-1638 junto con *Chabot, Admiral of France*; publicada en 1639. Autorizada el 16-11-1632. Comedia de la vida londinense y *comedy of manners* ligeramente romántica de la nobleza (Nason, 1915:226, 230); comedia realista (Forsythe, 1914:409; Bas, 1973:876).
13. *The Arcadia*, en el *Stationers’ Register* el 29-11-1639. Probablemente representada en 1632 (quizá incluso el 19-11-1632) según Fleay (1891:II, 239), que se basa en la evidencia interna de una referencia al cumpleaños del rey. Una pastoral según la edición original y Bas (1973:514), “Fletcherian romance in treatment and in material; not romantic comedy, but dramatic romance of the type of *Philaster* and of *Cymbeline*” (Nason, 1915:242); comedia romántica (Forsythe, 1914:xiii).

14. *A Contention for Honour and Riches*. Las evidencias internas (Fleay, 1891:II, 238) indican que es probable que no fuera pensada para su representación. Inscrita en el *Stationer' Register* con fecha 9-11-1632, fue publicada al año siguiente. Aparece también mencionada en una lista de las obras de Shirley en el reverso del folio A2 de *The Maid's Revenge* (Nason, 1915:101). Una alegoría dramática (Nason, 1915:74); una especie de moralidad (Bas, 1973:76).
15. *The Bird in a Cage*, publicada unos pocos meses después de su autorización para ser representada el 21-1-1632/3 con el título de *The Beauties*. "Fletcherian dramatic romance turned into extravaganza" (Nason, 1915:246); comedia romántica (Forsythe, 1914:xiii; Bas, 1973:876).
16. *The Young Admiral*, consignada en el *Stationers' Register* el 3-4-1637. Había sido autorizada para el teatro el 3-7-1633. "Romantic play"; tragicomedia (Nason, 1915:242, 247); tragicomedia (Forsythe, 1914:xiii; Bas, 1973:876).
17. *The Gamester*, registrada en el *Stationers' Register* el 15-11-1637. Autorizada el 11-11-1633. Comedia de vida londinense y *comedy of manners* (Nason, 1915:241); comedia realista (Forsythe, 1914:xiv; Bas, 1973:876).
18. *The Triumph of Peace*, registrada en el *Stationers' Register* el 24-1-1633/4 y publicada en 1634. Había sido representada en Whitehall el 3-2-1633/4 ante los reyes, y, posteriormente, en Merchant Taylors' Hall el 11-2-1633/4, como un homenaje de las cuatro escuelas de derecho o *Inns of Court* londinenses. Una máscara.¹³
19. *The Example*, con entrada en el *Stationers' Register* de fecha 18-10-1637. Autorizada para el escenario el 24-6-1634. Comedia de vida londinense y *comedy of manners* (Nason, 1915:241);¹⁴ comedia realista (Forsythe, 1914:xiv; Bas, 1973:876).

¹³Así se denominaban estos espectáculos o su equivalente en el siglo XVII en España. Por ello preferimos este término frente al más actual de "mascarada", que, además, puede ser equívoco.

¹⁴Nason (1915:253-254), al hablar de esta obra y de *The Example*, dice algo interesante para comprender la mezcla inseparable de los elementos románticos y realistas en Shirley y la dificultad

20. *The Opportunity*. *Stationers' Register* el 25-4-1639; publicada en 1640 con tres obras más. Autorizada el 29-11-1634. Comedia ya sea de intriga o romance (Nason, 1915:263,267); comedia romántica (Forsythe, 1914:xiii; Bas, 1973:876).
21. *The Coronation*. *Stationers' Register* el 25-4-1639; publicada en 1640 con tres obras más. Había sido autorizada el 6-2-1634/5. Su autoría aparece disputada, pero es prácticamente reconocida como perteneciente al canon shirleiano. "Fletcherian dramatic romance" (Nason, 1915:270); comedia romántica (Forsythe, 1914:xiii); tragicomedia (Bas, 1973:876).
22. *Chabot, Admiral of France*. *Stationers' Register* 24-10-1638 con *The Ball*, y publicada en 1639. Los registros del *Stationers' Register* (según el resumen de Malone) mencionan únicamente a Shirley como autor; la página titular la describe, sin embargo, como obra conjunta de Shirley y de George Chapman.¹⁵ Había sido autorizada para la representación el 29-4-1635. Definida en la página titular de su primera publicación como tragedia y aceptada así por varios estudiosos tempranos, Nason (1915:88) entre ellos, y también aparentemente por Bas (1973:537-539).
23. *The Lady of Pleasure*. En el *Stationers' Register* el 13-4-1637. Autorizada el 15-10-1635. Comedia de vida londinense y *comedy of manners* (Nason, 1915:241 y 276); comedia realista (Forsythe, 1914:xiv; Bas, 1973:876).
24. *The Duke's Mistres*. *Stationers' Register* 13-3-1637/8. Autorizada el 18-1-1635/6, y el 22-2-1635/6 en la corte. Tragicomedia (Nason, 1915:280, 284; Forsythe, 1914:xiii; Bas, 1973:876).

de clasificación de sus obras: "In two respects, moreover, these comedies of manners—*The Gamester* and *The Example*— differ from Shirley's previous work in the realistic school. In the first place, the incidents, although not always more decent, are at least more moral [...] In the second place, both in *The Gamesler* and in *The Example*, amid the characters of humor, Shirley has placed an element of romance. In *The Gamester*, the Beaumont-Delamore action is romantic comedy—well-nigh romantic tragedy—though the scene be London; in *The Example*, the extravagant "honor" of Sir Walter Peregrine and Lord Fitzavarice in the major plot gives a romantic tone to the entire play, and makes it—if such a thing be possible—a romantic comedy of manners".

¹⁵Con toda seguridad es una revisión de Shirley de una obra previa de Chapman (Nason, 1915:83-89; Bas, 1973-537-539).

25. *The Royal Master*. Aparece en el *Stationers' Register* con fecha 13-3-1637/8; representada el 1-1-1637/8 o quizás en 1636/7. Había sido autorizada para ser representada en Londres el 23-4-1638. Comedia romántica (Nason, 1915:292, 303); tragicomedia (Forsythe, 1914:xiii; Bas, 1973:876).
26. *The Gentleman of Venice*, publicada en 1655. Autorizada para su representación en Londres el 30-10-1639. Comedia compuesta de una acción romántica y otra acción romántico-realista (Nason, 1915 :305); nosotros la consideraríamos más bien una tragicomedia con una acción romántica y otra realista; tragicomedia (Forsythe, 1914:xiii; Bas, 1973:876).
27. *The Politician*. *Stationers' Register* 9-9-1653 y publicada en 1655. Probablemente representada en 1639. Dyce la identifica con la obra *The Politique Father*, autorizada para la representación el 26-5-1641. Nason y otros estudiosos identifican *The Politique Father*, sin embargo, con *The Brothers* publicada en 1653, en cuyo caso se siguen dos de las posibilidades sugeridas por Nason (1915:49): o bien *The Politician*, aunque publicada, nunca fue autorizada y representada, o bien Malone la omitió por error en la copia-extracto que hizo del libro registro de Sir Henry Herbert Tragedia (Nason, 1915:307; Forsythe, 1914:xiii; Bas, 1973:876).
28. *St Patrick for Ireland*. *Stationers' Register* 28-4-1640 y publicada el mismo año 1640. Posiblemente concebida para su representación en un teatro dublinés durante la estancia de Shirley en Irlanda. "A strange play ... a jumble of lofty religious fervor, blood-and-thunder magic, miracles, licentiousness, and horseplay" (Nason, 1915:313); tragicomedia (Forsythe, 1914:xiii; Bas, 1973:876); para nosotros, un drama de vida de santo, pero en un contexto literario no-católico (aunque Shirley lo fuera).¹⁶

¹⁶ Sería muy revelador, aunque no disponemos de espacio aquí, hacer un estudio contrastivo entre esta obra y las típicas comedias de vida de santos de la literatura española.

29. *The Constant Maid. Stationer' Register* 28-4-1640; publicada en 1640. Como la anterior, posiblemente fue concebida para su representación en la capital irlandesa. *Comedy of manners* con amplio uso de la sorpresa sobre sorpresa típico del método fletcheriano (Nason, 1915:292, 318); comedia realista (Forsythe, 1914:xiv; Bas, 1973:876).
30. *The Doubtfol Heir*, autorizada el 1-6-1640 como *Rosania*. Había sido representada por The King's Men en el teatro privado de Black Friars. Típico romance fletcheriano (Nason, 1915:321, 326); tragicomedia (Forsythe, 1914:xiii; Bas, 1973:876).
31. *The Imposture*, autorizada el 10-11-1640. Interpretada por The King's Men en el teatro privado de Black Friars. Comedia de intriga romántica (Nason, 1915:330); tragicomedia (Forsythe, 1914:xiii; Bas, 1973:876).
32. *The Cardinal*, publicada en 1652; autorizada el 25-11-1641. Tragedia romántica (Nason, 1915:292); tragedia (Forsythe, 1915:xiii; Bas, 1973:876).
33. *The Sisters*, publicada en 1652; autorizada el 26-4-1642. Mezcla de comedia romántica y farsa (Nason, 1915:363); tragedia (Forsythe, 1914:xiii); comedia romántica (Forsythe, 1914:xiii; Bas, 1973:876).
34. *The Court Secret*, publicada en 1653; parece no haber sido autorizada para su representación debido al cierre de los teatros en 1642. "Dramatic romance", romance fletcheriano (Nason, 1915:377, 379); tragicomedia (Forsythe, 1914:xiii; Bas, 1973:876).
35. *The Triumph of Beauty*, aparecida junto al volumen de sus poemas publicado en 1646 en tres partes: *Poems &c., Narcissus, or, The Self-Lover, and The Triumph o/ Beauty*, "as it was personated by some young Gentlemen, for whom it was intended, at a private Recreation". Intermedio o "divertissement" (Bas, 1973:96).
36. *Cupid and Death*, publicada en 1653. Antes había sido objeto de una

representación privada ante el embajador de Portugal ese mismo año. Una máscara, según aparece descrita en el título; máscara alegórica y mitológica e intermedio (Bas, 1973:98, 106).

37. *Honoriam and Mammon*, una reelaboración del poema dramático *A Contention for Honour and Riches* anteriormente mencionado. Impresa en un volumen con *A Contention of Ajax and Ulysses for the Armor of Achilles* en 1658, parece ser, según Bas (1973:584), la última obra de Shirley, aunque preceda en el volumen a la que le seguía en el título y que mencionamos a continuación. Una moralidad o drama alegórico (Forsythe, 1914:393); “una verdadera pieza alegórica en cinco actos” (Bas, 1973 :77).
38. *A Contention of Ajax and Ulysses for the Armor of Achilles*, impresa junto a la anterior “As it was represented by young Gentlemen of quality at a private entertainment of some Persons of Honour” (Nason, 1915:148). Intermedio (Bas, 1973:109).

Hemos descartado por diversas razones una serie de obras relacionadas de una u otra manera con nuestro autor:

- a) Obras registradas en el *Stationers' Register* pero de las que nada más se sabe: *The Tragedy of Saint Albans* (14-2-1639/40) y *Look to the Lady* (11-31639/40). Al no haberse conservado sólo han podido ser objeto de especulación, a veces gratuita, con respecto a cuál podría ser su temática o argumento, o su posible correspondencia con alguna obra publicada que sí ha llegado hasta nosotros. No pueden ser de ninguna manera objeto de consideración para un estudio como el presente.
- b) Obras que parecen haberse representado y cuya correspondencia con obras impresas conservadas se pone en duda a causa de su problemática identidad con los títulos publicados que se invocan. Éste es el caso de *The Brothers* de 1626, pieza que, de ser cierta la teoría anteriormente expuesta que sostiene

que no se corresponde con *The Brothers* publicada en 1653 (véase nota a pie de página nº 12), habría quedado sin pasar a la imprenta y se habría perdido definitivamente. Lo mismo puede decirse de *The Politique Father*, si es que, finalmente, esta obra no se corresponde con *The Politician* (nota a pie de página nº 12). Naturalmente lo único que nos queda es el texto de *The Politician*, por lo que, cualquiera que fuera su correspondiente obra representada, no variaría en nada (aunque sí lo haría su situación contextual en la historia de la literatura inglesa y en el conjunto de la obra shirleiana).

c) Obras en colaboración con otros autores. De entre las de este grupo hemos decidido no excluir del corpus de nuestro estudio dos obras en las que la autoría de Shirley es muy substancial; se trata de *The Ball* (ítem nº 12 de nuestra lista), que muy fundadamente se considera obra exclusiva de Shirley, a pesar de que la coautoría con George Chapman se haya discutido a menudo, y *Chabot, Admiral of France* (ítem nº 22), cuya coautoría con Chapman (e incluso la mayor participación de éste) está generalmente aceptada hasta el punto de editarse siempre en sus obras completas. Aun así, la contribución de Shirley, aunque menor, nos parece lo suficientemente significativa como para incluirse en nuestro estudio. Otro caso bien distinto es el de *The Night Walker* de John Fletcher, en donde el papel de Shirley se limitó al de mero revisor, por lo que la hemos excluido de nuestra investigación al igual que *The Country Captain* (también llamada *Captain Underwit*), que supuestamente escribió el duque de Newcastle bajo la supervisión de Shirley, y otras obras nada concluyentes en cuanto a la determinación de la revisión por parte de Shirley, a saber: *No Wit No Help Like a Woman* de Middleton y *Wit Without Money* de Fletcher (Bas, 1973: 539-548).

d) Atribuciones poco o nada fundadas. La primera de ellas es *Dick of*

Devonshire, descubierta por Bullen y publicada en su volumen *A Collection of Old English Plays* (Bullen, 1883:II, 1-99). Aunque el asunto que trata es muy sugerente para el propósito de esta tesis al tener que ver con la temática española, no la tomamos en consideración, ya que la gran mayoría de los estudiosos que se han ocupado de este caso (quizá con la única excepción de Fleay) están de acuerdo en que no es atribuible a Shirley, aunque tampoco se sabe bien si adjudicarla a Davenport o a Heywood. Otros títulos que Bas incluye muy fundadamente a nuestro entender bajo el epígrafe “Attributions Fantaisistes” (1973:549-53), y que no hemos tenido en cuenta, son: *Andromana*, *Double Falsehood*, *The Duke of Lerma* (de ambiente español como puede suponerse) y *The General*.

1.3 LITERATURA COMPARADA

Para cumplir sus objetivos, esta tesis debe adentrarse en los dominios de la literatura comparada. En este sentido, se trata de una de las investigaciones más convencionales y acreditadas de esta disciplina: la comparación de dos literaturas nacionales en el ámbito restringido de la obra de un autor perteneciente a una de ellas. No queremos, sin embargo, eludir en absoluto nuestra responsabilidad para con el método y los objetivos comparativos que tan útiles nos han de resultar a la hora de definir cómo se ha concretado la influencia que tratamos de analizar. Procedemos, por tanto, a referirnos brevemente al estado actual de los estudios comparativos y el fundamento comparatista del nuestro.

En la últimas décadas el comparatismo se ha visto expuesto al socavamiento continuo de gran parte de sus presupuestos a manos de las nuevas teorías críticas que se generalizaron durante los años sesenta: estructuralismo, semiología y teorías post-

estructuralistas. A la crisis sempiterna de la literatura comparada (que empieza por poner en cuestión la propia denominación, el objeto de estudio, la metodología y hasta su misma posibilidad de existencia)¹⁷ se añade ahora la desconfianza en valores universalmente compartidos, una vez que se presume desautorizada desde distintos frentes la pretensión de la razón y ciencia occidentales a erigirse, en nombre de la humanidad, en los intérpretes imparciales y privilegiados del mundo. Tanto una como la otra aparecen comprometidas por la crisis del estructuralismo y la crítica deconstructivista, que abre el camino, además, a las crecientes reivindicaciones étnicas, multiculturales, genéricas¹⁸ o de recepción, que, a su vez, reclaman un espacio propio y privilegiado de interpretación. Aunque es de desear que en el futuro las reivindicaciones desde estos sectores se integren constructivamente en un modelo de estudio de la literatura mucho menos eurocéntrico y patriarcal y, por contra, mucho más universal y sensible a las minorías,¹⁹ la verdad es que hasta el momento lo que frecuentemente podemos observar es el predominio de una especie de crítica más ideologizada que aquella a la que se pretende combatir (la crítica occidental en su triple fase idealista, positivista o estructuralista). Vemos demasiado a menudo que, aun en los casos en los que este tipo de crítica aporta algo valioso y consecuente, lo hace a expensas de romper todo atisbo de unidad de pensamiento o de acción metodológica sustentada en una conciencia humanista, es decir, basada en el ideal de la humanidad común de todas las personas que poblamos la Tierra por encima de diferencias raciales, socio-culturales, personales o históricas. Haciendo uso de los

¹⁷Para una exposición detallada de la problemática historia de esta disciplina ver, entre otros, Bassnett (1993), Brandt Corstius (1968), Etiemble (1966), Guillén (1985), Pichois y Rousseau (1979), Schemling, (1981), Van Tieghem (1939), Weisstein. (1975), Welleck (1953) y (1959) y Zirmunskij (1967).

¹⁸Entendemos por género aquí la identidad culturalmente asumida del sexo humano que aparece ya en la sociología y que es extensivamente utilizada por Kate Millett en su libro *Sexual Politics* (1970). Es por tanto una traducción de "gender" inglés tan actualmente utilizado en frases como "gender studies".

¹⁹Para las prometedoras posibilidades de una tal síntesis véase el ensayo "¿Debe revisarse la noción de 'Weltliteratur'?" de Etiemble (1979:11-24), y también Marino (1988:33-58).

dos términos que tan certeramente vertebran la problemática de la literatura comparada en Claudio Guillén (1985), podríamos decir que lo diverso predomina sobre lo uno sin ningún atisbo a corto plazo de que se integre con este último en una síntesis fecunda y equilibrada. Se quiere practicar una crítica no axiológica en la que se pierde la noción de valor y, frecuentemente, se pretende privilegiar lo parroquial frente a lo provinciano, obviando el polo de lo universal por la simple razón de que éste se halle o se haya encontrado relacionado con un centro, ya sea éste cultural, histórico o geográfico.²⁰

En este clima, la literatura comparada, al menos como ha venido siendo practicada hasta la década de los setenta, no podía sino languidecer. Si en los años cincuenta y sesenta los graduados universitarios más inquietos en el ámbito de Europa y el norte de América optaban por esta disciplina debido al halo progresista que la rodeaba, en las décadas de los setenta (una década después en España) este mismo tipo de estudiantes se decantará por otras disciplinas más reputadas, tales como la teoría de la literatura, estudios de género, semiótica, teoría de la recepción, los estudios sobre medios de comunicación, etc. Y, sin embargo, la literatura comparada ha proliferado con otra práctica y otra intención fuera del ámbito occidental y en actividades que, bajo otra denominación y con otra nomenclatura, son eminentemente comparativas. Tal es el caso de los estudios postcoloniales y los estudios de traducción.²¹ Hay en estas disciplinas una aspiración común por romper con la visión eurocéntrica y estática de la literatura como condición previa para poder crear su propio centro nacional o cultural por definición del cual (como término privilegiado) se ha de tratar secundariamente la literatura europea en los numerosos casos en que ésta ha influido en el desarrollo de una tradición reciente

²⁰Para una comprensión tolerante del parroquialismo que es en realidad una defensa encubierta en la que se juega con dotar a la palabra de un nuevo sentido (se dice demasiado a la ligera que Joyce es un escritor parroquial), ver Bassnett (1993:62-65 y 88-89).

²¹Para teoría crítica postcolonial véase Amuta (1989), Ashcroft et alii. (1989), Deeney (1990) o Majumdar (1987); para estudios de traducción, Even-Zohar (1978), Toury (1980), Schulte & Biguenet (1992).

que interactúa con prácticas culturales propias. Esto se puede apreciar fácilmente en los estudios literarios asiáticos (sobre todo de los países colonizados por Europa) o en la literatura africana. La necesidad de escapar a la influencia determinante de Occidente lleva en último extremo a negar el mismo modelo literario que se intenta practicar o superar con el argumento de que se trata de un discurso privativo de la cultura occidental,²² presuponiendo de manera gratuita que este modelo de discurso social ha de estar necesariamente en relación no axiológica con las tradiciones o prácticas culturales nativas. En todos estos casos, sin embargo, da mucho que pensar el hecho de que, como ocurriera al principio del siglo XIX en Europa, el enorme desarrollo de la práctica comparativa tenga que ver con la necesidad urgente de la invención y/o el afianzamiento de identidades nacionales en los países descolonizados, que, por otra parte, más para mal que para bien, han sido generadas por el colonialismo.

Los estudios de traducción, por otra parte, son un ejemplo vivo de cómo a expensas de la desintegración de una disciplina consagrada pueden prosperar áreas de conocimiento ancilar de esa misma disciplina hasta superarla y tener un futuro aparentemente más prometedor, como demuestran las investigaciones de Itamar Even-Zohar, Gideon Toury, André Lefevere o José Lambert desde finales de los años setenta. En un sentido, sin embargo, la necesidad de promover, si no de privilegiar, los estudios sobre traducción dentro de la literatura comparada ha estado presente desde los años treinta de este siglo cuando muchos comparatistas, con Baldensperger a la cabeza, han insistido en la elaboración de una lista de tareas necesarias para

²² Para una postura reivindicativa aunque ecuaníme de los presupuestos desde los que intentar abordar la inevitable influencia de lo europeo en África véase Ngugi Wa Thiong'O (1972), especialmente el capítulo "On the abolition of the English Department" o (1986) "The Quest for Relevance", que vuelve a insistir en el mismo asunto. Otras veces la reivindicación de la preeminencia de lo local frente a lo europeo es simplemente una reacción burda e irracional que niega a toda costa la validez de categorías puramente conceptuales por sospechosas de ser eurocéntricas. Véase al respecto la postura de Leopold Senghor rebatida por Soyinka (1976). Otras veces, incluso haciéndose una crítica bien fundamentada a los excesos del eurocentrismo, se percibe una virulenta vindicación en contra lo que Chinua Achebe llama la "crítica colonialista" (Achebe, 1975).

dotar a esa disciplina de un programa mínimamente operativo a largo plazo. Una de las tareas más unánimemente reconocida ha sido siempre la de definir el papel de la traducción en la comunicación literaria entre naciones. Partiendo de aquí, la teoría de la traducción ha prosperado enormemente, sobrealimentada quizá por el estructuralismo y la semiótica, pero aportando también el desarrollo de un modelo teórico que, al tratar de dar cuenta de una manera exhaustiva y elegante del fenómeno de la traducción (en su sentido estricto), ha rebasado, o mejor dicho, ha ampliado su objeto inicial cuando, al pasar a ocuparse de los factores culturales y sociales de la traducción, ha incluido en su estudio los análisis comparativos de literatura y de cultura (cf. Even-Zohar:1981, ix-xi). La aportación metodológica más innovadora que surge del contacto con esta última tendencia crítica es la teoría de los polisistemas que, en sus distintas variantes y evoluciones, plantea un modelo eficaz para describir amplia y rigurosamente la práctica histórica de la literatura, insistiendo en la consideración de ésta última como un polisistema y de la literatura universal como un megapolisistema (Even-Zohar, 1979:301) con sus correspondientes subórdenes; lo que permite una concepción de la literatura universal mucho más integradora, al mismo tiempo que cuestiona la supuesta uniformidad monocorde de las distintas literaturas nacionales, insistiendo en la dimensión creativa de la adaptación de los elementos transferidos (traducidos) de sistemas culturales y lingüísticos distintos. La teoría de los polisistemas es en gran medida una continuación del formalismo ruso en su segundo estadio de desarrollo durante los años veinte y del estructuralismo de Praga, que ya desde entonces abogaba por la interpretación dinámica y no estática de las estructuras (Iglesias Santos, 1994:328), es decir, como sistemas, entendiendo por tales “una red de relaciones interdependientes en las que cada elemento se define por la función que desempeña” (Iglesias Santos, 1994:330). De ahí el nombre de funcionalismo dinámico que Even-Zohar propone como el antecedente de su teoría de polisistemas, y cuyas formulaciones más importantes ya se hallaban presentes en los escritos de Tynianov,

Eichembaum, Jakobson o Sklovski (Iglesias Santos, 1994:330), aunque a Even-Zohar hay que atribuirle el mérito de su aplicación a la teoría de la traducción y de la literatura. Es fácil percibir la conexión de los polisistemas con la formulación de las series culturales de Tynianov (véase Segre, 1988:119),²³ y hay que admitir que, de una manera más sofisticada, los polisistemas pueden dar cuenta no sólo de un conjunto de fenómenos sobre la traducción en sentido estricto, que las teorías tradicionales resolvían sólo de un modo puramente utilitario y asistemático (por tanto contradictorio), sino de fenómenos de relaciones literarias intra- e intersistémicas²⁴ que pueden explicar muy convincentemente procesos de genología, de corrientes y movimientos histórico-literarios, de canon, de relaciones internacionales y, en suma, de presencia o influencia de un sistema cultural y literario en otro, y de relaciones dinámicas entre el centro y la periferia de un mismo sistema. En este dominio son significativos los trabajos del Gerald Gillespie (1992), Anthony Pym (1988) y, sobre todo, José Lambert (1980a, 1980b, 1986, 1987, 1989), que, al introducir el concepto de polisistema en el estudio de la literatura, han contribuido a cambiar la visión de las literaturas nacionales como conjuntos estancos, para hacer hincapié en lo que de heterogéneo, abierto y dinámico tienen tales conjuntos, así como a poner de relieve su inserción relacional en otros sistemas de orden superior (el sistema de la cultura, o la sociedad, por ejemplo), lo que contribuye a explicar muchos fenómenos propios de la literatura comparada no como la pura influencia o presencia (que refleja el punto de vista del sistema de origen), sino también en función del acomodo de los

²³También es importante la aportación de la Semiótica de la Cultura de Lotman (a quien Even-Zohar y varios de sus colegas mencionan a menudo en sus bibliografías), y de Claudio Guillén (1971).

²⁴Según Iglesias Santos (1994:309) es el teórico canadiense Steven Tötösy (1992:21) el que denomina "sistémicas" a las aproximaciones críticas a la literatura como sistemas dinámicos insertos en la sociedad y la historia (la teoría empírica de Siegfried J. Schmidt y la de los polisistemas de Even-Zohar y sus colegas del Grupo de Investigación de la Cultura), para, de este modo, referirse a "lo relativo o perteneciente a un sistema" y evitar así el significado habitual y equívoco que implicaría la palabra "sistemático". Por otra parte, al escribir "intrasistémicas" los teóricos de esta teoría hablan de relaciones dentro de un sistema determinado, mientras que al hablar de "intersistémicas", se refieren a relaciones entre sistemas más o menos diferenciados, tales como dos literaturas nacionales distintas, por ejemplo.

elementos transferidos al nuevo sistema según la lógica interna de éste último (lo que refleja el punto de vista del sistema meta).

A pesar de sus logros, nos parece que esta orientación es más dudosa, cuando casi destructivamente se empeña en privilegiar la labor de la traducción sobre el modelo u original, pues con demasiada facilidad tiende a exagerar la autonomía de la primera frente al segundo en la práctica histórica, dejando de lado que, no importa el tipo de operación traductora que se ejerza, es el texto de partida el que, como mínimo, ofrece claramente dos importantísimos aspectos ya dados sobre los que el traductor parasita: la fábula y la trama, aspectos ambos que facilitan y predeterminan la labor de narración (con lo que conlleva de *inventio* y *dispositio* para hablar en términos retóricos) y de tematización del traductor. Hay además una laxitud terminológica que tolera el etiquetar bajo el término general de *traducción* (identificada con transferencia, es decir, casi intertextualidad) fenómenos mixtos que, además de la traducción en el sentido tradicional, comprenden otras operaciones que se realizan también en el tratamiento de textos dentro de un mismo sistema lingüístico y cultural, como, por ejemplo, la versión libre, la adaptación, la recreación, el resumen, la interpretación, etc. Se incluye también fenómenos de hipertextualidad como la imitación que en un sentido estricto deberían considerarse pertenecientes a la teoría general de la literatura, independientemente de que haya traducción o no (por ejemplo, Spenser puede estar influido tanto por Wyatt o Chaucer como por Ariosto), siendo estos fenómenos textuales y no la traducción los que aportan el carácter más distintivamente creativo y autónomo del proceso.²⁵

²⁵No pretendemos negar, sin embargo, el carácter creativo que tiene la traducción en sentido estricto (es decir, cuando no se manipula sustancialmente ni la trama ni la fábula), pero nos parece excesivo y engañoso el querer privilegiar lo traducido frente al original, mezclando la traducción estricta (concepto que se empieza por cuestionar en primer lugar: véanse Even-Zohar, 1981a:vii, 1981b:4-5 y Toury, 1981) con categorías que, aunque aparezcan con ella, pertenecen claramente al orden de lo transtextual, prodúzcanse o no en el ámbito de relaciones entre lenguas y culturas diferentes. Naturalmente, reconocemos que en este asunto, como en casi todos, la distinción no es una cuestión de fronteras rígidas y claramente trazadas, sino de gradación o, para utilizar un término inglés, de "cline". El hecho de que las diferencias se resuelvan en un *continuum* en el que se producen casos de adyacencia difíciles de discernir, no invalida la diferencia entre elementos claramente distinguibles unos de los otros.

Por otra parte, aplicar las aportaciones positivas de los movimientos críticos antes mencionados sólo a la traducción, desentendiéndonos de la posibilidad de hacer beneficiaria de ellos a la literatura comparada, nos parece que supone pasar por alto gratuitamente la posibilidad de potenciar un campo mucho más comprensivo y ambicioso, y por ello mucho más enriquecedor, que el de la traducción.²⁶ En esta tesis, hemos tratado precisamente de construir una concepción y una práctica del comparatismo en la que no renunciamos al ideal humanista tan diáfananamente expresado por Wellek y Warren (1963:50) en su aserto a veces tildado de idealista de que la literatura comparada

.... asks for a widening of perspectives, a suppression of local and provincial sentiments, not easy to achieve. Yet literature is one; as art and humanity are one.

Frente a la rigidez del comparatismo francés, que se ha circunscrito casi exclusivamente a la comparación binaria y a los fenómenos de influencia, el comparatismo norteamericano ha aspirado a la tarea de revelar la común humanidad que podemos descubrir en el análisis de los conjuntos literarios supranacionales. En este campo nos llama particularmente la atención, por la sintonía que manifiesta con la manera de concebir nuestro estudio, y a despecho de su confiada intención positivista, la definición de objetivos propuesta por Arthur Marsh, profesor de literatura comparada en Harvard en la década de 1890:

To examine... the phenomena of literature as a whole, to compare them, to group them, to classify them, to inquire into the causes of them, to determine the results of them—this is the true task of comparative literature. (Cit. en Bassnett, 1993:35)

También Claudio Guillén (1985:13-16) muestra gran cuidado en definir a la literatura comparada como el estudio sistemático de conjuntos supranacionales, en clara oposición al mero punto de vista internacional, incidiendo en el principio de que el punto de arranque no lo han de constituir las literaturas nacionales, sino el

²⁶Para una concepción de la literatura comparada renovada con nuevos métodos, objetos y perspectivas véase Marino (1988:59-81 y 133-267).

esfuerzo supranacional del comparatista que ha de concebir su disciplina no tanto como objeto, sino como un deseo o afán. Así queremos justamente concebir nuestra empresa, pues lo más enriquecedor desde el punto de vista científico y lo más fascinante de vivir la tensión entre varios sistemas lingüísticos y culturales distintos no es limitarse a constatar las diferencias y semejanzas ni rehuir el juicio de valor; tampoco es proclamar triunfalmente que uno de ellos es superior al otro (lo pueden ser parcial y circunstancialmente), sino constatar la común humanidad que ha creado ambos y la irreductible diversidad que resulta de ese origen común; se trata de vivir la experiencia de la tensión y la interrelación entre lo local y lo universal, lo uno y lo diverso de la que tan sabiamente ha hablado Claudio Guillén (1985:16-37). Ahora bien, esta concepción pone a nuestra disciplina en el camino de su transmutación en ese triple anhelo nunca realizado (Wellek & Warren, 1963:46-53), pero que bien podría realizarse ahora, de compartir el proyecto de Marino (1988: 59-89), en historia universal de la literatura (estudio diacrónico), literatura universal (estudio crítico sincrónico) y, finalmente, literatura general (teoría de la literatura, derivada de la consideración de las distintas tradiciones literarias y no sólo de la occidental). Desafortunadamente, el mismo nombre y método comparativo es un engorroso residuo en contra de esta transmutación que debería, idealmente, reducir nuestra área de conocimiento a una categoría operativa más, integrada en las tres disciplinas resultantes que acabamos de enumerar,²⁷ como de hecho viene siendo corriente en el

²⁷A menudo se ha señalado la ambigüedad acotadora que resulta de utilizar el método de la disciplina (la comparación) en vez del objeto reclamado como base definitoria de la misma. Así, por ejemplo, encontramos por una parte que algunos autores (Weisstein, 1975:297-316) entienden que la comparación entre la literatura y otras artes también debe ser objeto de la literatura comparada. Otras veces también se ha insistido en la impropiedad de reclamar como exclusivo para esta disciplina el uso de un método que no se circunscribe exclusivamente a ella, ya que la comparación, como hemos expresado más arriba, no es privativa de la literatura comparada sino un recurso legítimo (aunque no único) de otras disciplinas relacionadas o no con lo literario (a este respecto véase la extensión del término "comparación" que reclama Paul Van Thieghem, 1939:67-69). Hacer de un recurso operativo limitado el criterio para definir una ciencia no es sino un reduccionismo epistemológico empobrecedor, como ya advertía René Etiemble, en 1958, en su famoso artículo "Littérature comparée, ou comparaison n'est pas raison". A todas luces, el nombre no parece haber sido muy afortunado, y las primeras orientaciones metodológicas de nuestra disciplina aparentemente llevan más hacia un conjunto de técnicas que hacia una ciencia.

estudio de las diversas literaturas nacionales. Somos conscientes de esta limitación de la literatura comparada y, aunque concebimos esta tesis desde la posición de un método comparativo operando sobre una parcela de la historia de la literatura inglesa, no por ello renunciamos a que nuestra investigación se inserte en una concepción más general del concepto de literatura (la de la historia de la literatura universal), que aspire a dar un sentido a nuestras conclusiones más allá de la pura comparación entre dos términos de una misma tradición (la occidental), para poder alinearse, aunque sólo sea tangencialmente, con la problemática de la definición de una concepción y teoría de la literatura verdaderamente general. En consonancia con este punto de partida, hemos tratado de hacer un estudio comparativo en el que se parte no sólo de las condiciones de diferencia entre un sistema cultural y lingüístico como es el inglés, sino también de los espacios de semejanza o, mejor dicho, de proximidad; además, hemos intentado no perder de vista cómo los elementos culturales pasan de un sistema cultural y lingüístico a otro, y cómo encuentran su espacio propio y se acomodan junto a otros elementos con los que mantienen relaciones conflictivas y de cooperación, hasta ser asimilados plenamente por el nuevo sistema. Estas dos maneras de contemplar nuestro objeto podrían muy bien caer dentro de lo que se denomina estudios culturales, pero a diferencia de tales estudios, no hemos renunciado a una descripción y juicio axiológicos tanto en lo relativo a los sistemas culturales mismos, como en el mérito literario de la obra de autores individuales (Shirley principalmente) dentro de esos sistemas.²⁸ Esto es así porque nos parece que la actividad valorativa no es tanto un acto arrogante de

²⁸ El gran miedo actual a hacer juicios de valor se basa, nos parece, en la negación ya no de criterios absolutos, sino de criterios dominantes con respecto a los cuales las cosas son mejores o peores. Se añade a ello un cierto eufemismo progresista (que padecemos desde los años sesenta) por el cual hipócritamente se omite (aunque se practica) el reconocimiento del valor diferente de las personas y los grupos por un exagerado temor a que ello desemboque en discriminación. Frente a este igualitarismo reduccionista, cabe la posición más productiva de la superación de las diferencias justamente porque se reconocen y no se tratan como algo ni determinante, ni definitivo, ni siquiera relevante frente a la común humanidad de todos, sino como un estímulo para la superación personal y colectiva.

colonialismo cultural ni un inconsciente exceso de logocentrismo, sino una faceta inseparablemente unida al proceso del conocimiento que ilumina las cosas que queremos aprehender e infunde orden en la consciencia que aprehende las cosas. Por supuesto, hay que tratar de superar los vicios positivistas del determinismo que dictan la inmutabilidad de los valores y del reduccionismo generalizador que insiste en lo absoluto de los mismos, reconociendo además que todo valor lo es en relación a un sistema que por definición excluye y privilegia. Aún así, con la salvaguarda de no hurtar nuestro propio sistema de valores al escrutinio de los demás, creemos estar perfectamente legitimados para emitir juicios desde nuestra limitada y provisional visión del mundo. En última instancia, la prueba de los sistemas de valores es la realidad y ésta, por diversas razones históricas, se ha decantado en gran medida por los sistemas abiertos y críticos encarnados por la tradición greco-cristiana-racionalista europea. Es desde esa posición (con gran énfasis en lo racional) desde donde nosotros nos atrevemos a verter algunos contados juicios de valor sobre dos sistemas culturales, uno español y otro inglés, y varios autores pertenecientes a ambas nacionalidades, insertos por otra parte en esa misma tradición, aunque en variantes muy diferenciadas para un observador endógeno.²⁹

Una línea de desarrollo post-estructuralista que no puede ser ignorada en nuestra investigación y que más directamente ha modificado la perspectiva desde la que hoy se practican los estudios comparativos es, sin duda, el concepto de intertextualidad. Efectivamente, a un nivel teórico, la irrupción en el horizonte de la teoría de la literatura de las nociones de polifonía e intertextualidad (Bajtín, 1986; Kristeva, 1969) han marcado significativamente los esfuerzos por definir qué cosa

²⁹ A hacer uso del término endógeno nos lleva, con todo respeto y conciencia de la limitación que el término implica, la intención de contraponer nuestra perspectiva europea a la de observadores "exógenos" que desde culturas como las orientales o africanas ven la cultura convencionalmente denominada occidental como un bloque mucho más compacto e interdependiente de lo que lo hacemos nosotros.

sea la literatura, de tal modo que no pueden ser ignoradas fácilmente por el comparatista en un dominio tan central para su disciplina como es el de las relaciones entre diversos conjuntos (textuales, literarios, culturales, etc.) que normalmente habían hallado una formulación convencional en las viejas categorías de fuente, influencia e imitación.

Ahora bien, el gran problema del concepto de intertextualidad es que, como señalan Culler (1981:109) y Guillén (1985:313), éste, si bien es fructífero en el terreno teórico, como aproximación original a la teoría general del signo poético, lo es mucho menos como instrumento en el terreno práctico, cuando se trata de investigar las relaciones intertextuales concretas dentro de escritos determinados, ya que, en su sentido más general y abstracto, es un concepto casi vaciado de contenido³⁰ que se diluye en última instancia en las nociones de código y sistema, minimizando la dimensión particular, orgánica, de la obra literaria y exponiéndose a sepultar la especificidad de ésta última bajo una formidable proliferación de componentes intertextuales de carácter tanto literario como no literario. Si no ponemos restricciones al concepto de intertextualidad cuando queramos trabajar con él, cualquier texto escrito (u oral), puede hacerse impracticable al volverse contra nuestra acción analítica, rebelándose y revelándose como una inacabable recombinación de citas previas, a menudo indetectables, efectuadas por un objeto social (el autor) que no controla, sino que es controlado e instrumentalizado por el lenguaje y la cultura que lo atraviesa.³¹ Esto puede constituir una toma de postura

³⁰"Todo texto es un intertexto" (Barthes, 1968:1015).

³¹ Aun desde el punto de vista de la semiótica literaria o de la concepción filosófica del mundo como texto nos encontramos con la necesidad práctica de restringir el fenómeno, porque, como bien dice Culler (1983:123) a propósito de Derrida, "el mensaje es limitado, pero el contexto no tiene límites". El hecho de que exista la semiosis ilimitada de Umberto Eco (1981:48) o la *différance* derridiana, no invalida que en la práctica (y más en la práctica investigadora) tengamos que acotar nuestro contexto, pues aparte del admonitorio y realista "ars longa, vita brevis", una tesis como la presente ha de aspirar idealmente a reducir los límites de nuestro objeto a un momento o lugar muy determinado del continuo e interminable juego intertextual. En todo caso, como se apreciará más adelante, no hemos querido omitir una mínima descripción del contexto histórico y cultural (apartados 2.1 y 2.2) en el que tienen lugar las relaciones literarias objeto de esta tesis.

teórico-crítica más o menos aceptable con respecto a la actividad y naturaleza semiótica del hombre y su sociedad, hasta con respecto a la imposibilidad de escapar a los propios horizontes siempre contradictorios de cualquier empresa epistemológica, pero dice poco acerca de la génesis y de la especificidad, incluso interesada, de un texto dado. Según esto no existiría el texto individual, sino el gran texto, "le texte général" de la sociedad y de la historia (Derrida, 1973:310). Sin embargo, nos parece que, al utilizar el lenguaje en cualquier acto discursivo, las convenciones sociales, los presupuestos ideológicos o científicos, el acervo retórico al que se tiene acceso, son reinventados por cada uno de una manera particular y caracterizable (más aún en el caso del uso creativo del lenguaje que supone la literatura) que nos permite hablar de visiones del mundo, idiolectos y estilos claramente personales en estrecha relación, eso sí, con las determinaciones sociales y específicamente literarias de su tiempo y lugar. Por todo esto nos ha sido preciso tratar de delimitar y sistematizar los conglomerados textuales que se pueden considerar característica, aunque no exclusivamente, shirleianos, por un lado; mientras que, por otro, se ha tenido que aislar conglomerados que se pudieran definir, en un estadio determinado de la historia literaria, como distintivamente españoles. A partir de ahí hemos tratado de establecer un cotejo que pudiera revelar una relación directa o de transposición entre un tipo de textualidad y otro. También hemos procurado definir los niveles y ámbitos de intertextualidad que se van a tomar en consideración y atenemos consistentemente a ellos, para no caer en una formulación tan general e indistinta que resultara inoperante con respecto a los objetivos de nuestro trabajo, que no son otros que aislar los aspectos textuales de la producción shirleiana que puedan ser relacionados con la tradición y la práctica dramática española del siglo XVII.

Una vez reducido el hecho vago y evasivo de la intertextualidad a categorías bien demarcadas en cuanto a su extensión, se nos aparece este fenómeno como un instrumento altamente operativo, pues permite, a nuestro entender, dar razón más

sistemática y discriminadora de las relaciones entre textos (incluso en un sentido amplio de códigos de representación ideológica de una determinada sociedad) que los viejos conceptos generales de influencia y fuente, que, a menudo, por no haberse delimitado bastante, han sido objeto de confusión o errores de interpretación.

1.4 DESCRIPCIÓN DEL MÉTODO COMPARATIVO APLICADO

A la hora de establecer las categorías más convenientes para una delimitación clara y operativa del concepto de intertextualidad, nos ha parecido muy adecuada la tipología propuesta por Genette (1982:7-11), que empieza por evitar el término *intertextualidad* para designar el fenómeno general de las relaciones entre textos y sustituirlo por el de *transtextualidad*, distinguiendo a continuación cinco tipos distintos (Genette, 1982:8-14):

1. *Intertextualidad* en el sentido particular que le da Genette a este término, es decir, las relaciones de copresencia entre dos o varios textos de manera eidética o, más frecuentemente, por la presencia efectiva de un texto en otro, ya sea por cita, plagio o alusión.

2. *Paratextualidad* (el prefijo "para" aparece aquí con el mismo sentido que en los compuestos "paramilitar" o "paraciencia") o la relación que un texto dado mantiene con aquellos componentes que contribuyeron a su elaboración, fijación o difusión (borradores, distintas ediciones, escolios, notas) y que, en muchas ocasiones, lo acompañan sin ser el texto mismo, siendo, por tanto, susceptibles de omisión, alteración o recombinación (título, subtítulo, intertítulos, prefacios, borradores previos, ilustraciones, comentarios, etc.). Estos componentes son denominados "paratexto" por Genette.

3. *Metatextualidad*, es decir, la relación de comentario que un texto mantiene con otro sin que sea absolutamente necesario el citarlo, incluso sin nombrarlo siquiera. La especie más corriente de esta tipología es la relación crítica que los historiadores de la literatura, los críticos literarios o los simples lectores mantienen con los textos canónicamente considerados como literatura por vía de comentario.

4. La *hipertextualidad*, que, a nuestro entender, se correspondería con la mayor parte de lo que se ha venido denominando influencia. Genette tiene buen cuidado en ofrecer una definición lo suficientemente amplia y precavida (funciona más por exclusión que por inclusión), que, no obstante su provisionalidad, parece ordenar y mejorar la acotación de un fenómeno incuestionable aunque elusivo. Con respecto a la relación hipertextual dice Genette:

J'entends par là toute relation unissant un texte B (que j'appellerai **hypertexte**) à un texte antérieur A (que j'appellerai, bien sûr, **hypotexte**) sur lequel il se greffe d'une manière qui n'est pas celle du commentaire. (1982:11-12)

A continuación, nos aclara que la relación metatextual y la relación de hipertextualidad pueden concebirse como relaciones de segundo grado, por tener un referente previo, pero con una diferencia fundamental: mientras que la relación metatextual de un texto posterior o B con otro texto anterior o A es de orden descriptivo e intelectual, la relación hipertextual:

... peut être d'un autre ordre, tel que B ne parle nullement de A, mais ne pourrait cependant exister tel quel sans A, dont il résulte d'une opération, que je qualifierai, provisoirement encore, de transformation, et qu'en conséquence il évoque plus ou moins manifestement, sans nécessairement parler de lui et le citer. (1982:12)

Y posteriormente (págs. 12-14) distingue entre dos tipos de hipertextualidad: la transformación simple (o *transformación a secas*) y la transformación indirecta o imitación; la primera, dicho de una manera simplista, es la utilización de la acción para crear el hipertexto; mientras que la imitación es la utilización de las

características estilísticas, convencionales y, sobre todo, genéricas para ese mismo proceso.³²

5. La *architextualidad* cubriría el área de la relación taxonómica que mantienen las obras con las distintas categorías abstractas comúnmente aceptadas como literarias. En última instancia, la architextualidad vincula la obra particular a la literatura, definiendo así el carácter literario de la misma por su reconocida adscripción a la literatura como institución, normalmente a través de las clases socialmente aceptadas y consagradas como literarias, es decir, los géneros y subgéneros, los cuales se crean y consolidan tanto por la mención (u omisión) expresa de la pertenencia de una obra concreta a un género por parte de su autor (por ejemplo, cuando Dante incluye la denominación architextual de "comedia" en el título de su *Divina Comedia*), como por el consenso general de los lectores y críticos (que, en el caso de la ordenación taxonómica del siglo XX, generalmente no reconocerían a la obra de Dante el estatus de comedia). La architextualidad es la categoría transtextual que posee un mayor grado de abstracción y la que revela más directamente los aspectos de convención social que caracterizan a la literatura.

De todos los intentos por definir y clasificar el fenómeno de la intertextualidad, el de Genette nos parece el más exhaustivo, flexible y riguroso. Tiene sobre todo la ventaja de que explica convincentemente todos los aspectos intrínsecos³³ de lo literario a partir de la perspectiva textual, deslindando muy bien

³²Genette ilustra su distinción con un ejemplo claro: la relación entre *La Odisea* y *El Ulises* de Joyce es de transformación porque la hipertextualidad depende de analogías con la acción de ambas obras; la relación entre *La Odisea* y *La Eneida* es más compleja: se trata una imitación, porque la hipertextualidad se produce por las relaciones de género, con lo que ello conlleva de una serie de rasgos genéricos comunes abstraídos, seleccionados y compartidos con otras muchas obras de una misma tradición épica y que, sin embargo, desarrollan acciones o argumentos distintos.

³³ Hablamos de aspectos intrínsecos de lo literario (e implícitamente de aspectos extrínsecos) en el sentido en que lo utilizan Welleck y Warren (1963) a la hora de sistematizar su conocido estudio. En él se aborda primero el estudio extrínseco de la literatura, es decir, en relación con realidades extraliterarias como la biografía, la psicología, la sociedad, etc, mientras que el estudio intrínseco se centra en los aspectos propiamente literarios: estilística, ficción, géneros e historia literaria. En este sentido es de notar que, a diferencia de lo que haremos en esta tesis, Genette deja fuera de su análisis la relación de los textos literarios con los "textos" más generales de la sociedad o de la historia.

distintos niveles, que en otras aproximaciones se presentan vagos e indistintos entre sí y en su relación con la literatura como arte e institución, sin perder de vista el denominador común de la transtextualidad³⁴ como fundamentación abstracta del fenómeno literario. Es por tanto un poderoso operador metodológico tanto para la aproximación a la teoría general del signo poético, como para investigar las relaciones transtextuales concretas entre textos determinados. Habría que hacer notar en este sentido que los apartados 1 (*intertextualidad*) y 4 (*hipertextualidad*) hacen referencia más propiamente a este último tipo de relación y coinciden básicamente con los fenómenos que tradicionalmente se han venido estudiando bajo la denominación general de *influencia*,³⁵ mientras que los apartados 2 (*paratextualidad*) y 3 (*metatextualidad*) suponen un primer nivel de articulación del texto con la literatura como institución en su doble vertiente de la relación transtextual del texto consigo mismo y con los lectores en el momento crítico (crucial) de la publicación y con metatextos de un orden bien diferenciado en el momento de la evaluación crítica. Este movimiento de lo privado a lo público y de lo concreto a lo abstracto queda completado finalmente con el apartado 5 (*architextualidad*), el nivel de mayor abstracción, que considera la relación entre textos diversos que, sin embargo, mantienen una filiación genérica o paradigmática común en parte intrínseca (es decir, literaria) y en parte extrínseca (es decir, social) que se expresa primero en la noción de género literario y, en última instancia, en la de literatura. Unas páginas más arriba hemos hablado de la necesidad de concretar el hecho vago y evasivo de la transtextualidad (intertextualidad decíamos entonces antes de nuestra conversión genettiana) en categorías operativas eficientes con el fin de aprovechar sus potencialidades superiores a la de los viejos conceptos de

³⁴«Transtextualidad» diremos a partir de ahora en lugar de «intertextualidad» para ser más consecuentes con la terminología elegida.

³⁵ Para una buena exposición del viejo concepto de influencia en sentido general, véase Weisstein (1975:157-77).

influencia y fuente. Pues bien, después de lo dicho, nos parece que la nomenclatura propuesta por Genette es la que mejor satisface esta necesidad.

Hemos de precisar, sin embargo, que las cinco categorías expuestas más arriba no tienen el mismo estatus para nosotros. En realidad, tres de ellas, la *intertextualidad*, la *hipertextualidad* y la *architextualidad* son las más operativas en esta investigación, pues no en vano nos hemos embarcado en un estudio de presencia o huella de textos concretos en otros textos. La *metatextualidad* es sólo parcialmente pertinente, en el sentido de servir de operador desde el que estudiar separadamente los exiguos casos en los que hipotéticamente pudiera darse el comentario crítico de obras españolas en una época en que la crítica literaria daba apenas sus primeros balbuceos y la institución de la literatura, tal y como la conocemos hoy, no existía. La categoría de *paratexto*, finalmente, sólo se contempla como campos o espacios muy reducidos de transtextualidad, pues las relaciones entre los paratextos shirleianos y los españoles, como se desprende del carácter periférico de este tipo de textos, de la escasa comunicación entre las literaturas española e inglesa y del prestigio absoluto de la literatura clásica greco-latina no favorecen el contacto textual a este nivel.

La búsqueda de muestras intertextuales es quizá la labor más empírica, pues supone la detección efectiva y constatable de fragmentos de textos de otros autores en el nuestro. Puede ser altamente significativa, pues normalmente implica un conocimiento previo del texto y autor citados (hipoautor) y una premeditación evidente por parte del hiperautor.³⁶ Esto supone, por tanto, que los fragmentos intertextuales escapan muy a menudo al anonimato y a la "irrastreabilidad" del "déjà lu" bartheano (Barthes, 1971:229) (por supuesto en aquellos casos en los que la

³⁶Pedimos permiso para crear, procediendo por analogía con los términos hipotexto e hipotexto citados *supra*, los términos hipoautor e hiperautor para designar, en aras de la claridad y la economía lingüística, al autor citado y al autor que cita (o simplemente al autor de origen y de llegada) en la relación transtextual.

voluntad explícita del hiperautor o la sagacidad y erudición del lector así lo permiten) y señalan un contacto consciente y documentable (a menudo un interés manifiesto) del hiperautor por el hipoautor. En nuestro caso las relaciones de este tipo descartan la existencia de contacto profundo y admirativo que algunas afirmaciones (Nason, 1915:4) parecen sugerir entre Shirley y Lope de Vega, por supuesto, en la medida limitada de nuestra erudición y de nuestro conocimiento textual tanto del teatro clásico español (sobre todo de Lope de Vega y de Tirso de Molina) como del teatro clásico inglés (y en concreto James Shirley).

Las relaciones más típica de los estudios comparativos son, sin embargo, las hipertextuales y architextuales. Aquí se sitúa el núcleo y el grueso de nuestra investigación: determinar cuáles han sido las obras de Shirley que están en relación de asimilación de hipotextos españoles, qué grado de certeza y de incidencia se le puede atribuir a dicha asimilación (hipertextualidad), y, finalmente, qué luz podemos arrojar sobre el fenómeno particular de la caracterización del quehacer dramático de nuestro autor y, por extensión, sobre la articulación general de la influencia española en la literatura dramática inglesa del reinado del rey Carlos I (architextualidad). Tenemos que hacer hincapié en el hecho de que, al analizar el grado de incidencia de un hipotexto sobre un hipertexto no sólo hemos adoptado la posición maximalista de considerar única y exclusivamente el criterio de dependencia genética de la obra global (macrotexto), sino que hemos tenido en cuenta como relación hipertextual las porciones más o menos fragmentarias (microtextos: motivos y convenciones) dentro de las obras, pasando así de una manera gradual e imperceptible del análisis hipertextual al architextual. Hemos de manifestar además que nuestra intención ha sido limitar nuestra comparación al corpus shirleiano, aunque a veces hayamos realizado incursiones que demandan urgentemente una continuación en el dominio de ciertos géneros literarios a nivel general, tratando siempre de evitar perdernos en búsquedas de antecedentes de los elementos comunes de comparación considerados

en sí mismos, y procurando también anclar, en la medida de lo posible, nuestra comparación en indicios textuales específicos y plausibles.

Precisamente la architextualidad se ha mostrado un interesante campo de rastreo en nuestra investigación, y los resultados que ha arrojado son novedosos, pues sugieren unas relaciones de un género concreto (la tragicomedia fletcheriana), inmerso en el horizonte cultural inglés, con el horizonte literario español. Las conclusiones a este respecto son muy reveladoras para el estudio de la descripción de los cambios architextuales en la práctica dramática de esta época, como es el caso de la preponderancia de la tragicomedia o de ciertos elementos románticos que pudieran tener que ver con el contacto con la práctica architextual española.

La indagación en las posible conexión o presencia a nivel metatextual entre nuestro autor y el teatro clásico español ha servido de complemento al análisis precedente. Hemos rastreado, con escasos resultados, en la obra dramática y no dramática de Shirley, así como en el espacio paratextual de la misma donde se localiza la mayor parte de sus escasos juicios críticos (prólogos y dedicatorias sobre todo), intentando obtener información útil y acreditada sobre las hipotéticas conexiones entre la concepción crítica y la práctica del drama en el autor inglés y la tradición española. Además hemos procurado insertar el estudio particular de nuestro autor en el marco más general de las escasísimas relaciones metatextuales de la crítica inglesa con respecto a la literatura española (qué pensaban de las obras españolas que llegaban a sus manos), pero las evidencias, como era de esperar, son significativas sólo por su ausencia.

Incluso la propia convención de la práctica paratextual de nuestro autor ha sido objeto de cotejo con la convención contemporánea española, con el fin de descubrir puntos menores en común que no se pudieran deber a una tradición crítica compartida, sino a una influencia más directa e inmediata del mundo literario español sobre el inglés.

Finalmente, a la nomenclatura genettiana hemos añadido nosotros otro tipo de transtextualidad cuya falta hubiera dejado fuera de nuestro estudio un material muy rico y significativo que, además, ha venido siendo objeto de atención en la tradición de los estudios comparativos. En realidad sería una especie de transposición o comunicación interdiscursiva³⁷ entre lo que muy genéricamente podemos llamar el discurso social, es decir, “el inmenso rumor fragmentado que figura, comenta, conjetura, antagoniza el mundo” (Robin, 1991:52)³⁸ y el discurso literario tal y como se aprecia en los textos. Hemos dado cuenta de la presencia en el canon shirleiano de elementos de la cultura material y espiritual que de una u otra manera se refieren a España, tanto si esa presencia forma ya parte integrante del ámbito socio-cultural inglés (piénsese en el archiconocido “sack”), como si se trata de lugares comunes, clichés, opiniones recibidas o conocimientos más o menos infrecuentes sobre nuestro país.

Una parte importante dentro de estas relaciones la constituyen las palabras y expresiones españolas diseminadas (junto a otras pertenecientes al francés y al italiano) a lo largo y ancho de la obra shirleina y que dan cuenta de hasta qué punto nuestro autor (y la sociedad inglesa de su tiempo) están impregnados de la insoslayable influencia cultural y política del poder dominante, aunque en declive, en ese momento.

Finalmente, siguiendo nuestra concepción intertextual-interdiscursiva de este trabajo, hemos tenido en cuenta también lo que podemos leer en la historia considerada como discurso y como texto, por ejemplo, los viajes, los intermediarios, las adquisiciones culturales, las traducciones, la edición de obras extranjeras, la recepción, el éxito, etc., elementos todos que nos pueden ser extremadamente útiles

³⁷Para una ilustración del término, sobre todo en su relación con lo intertextual, véase Segre (1982).

³⁸Utilizamos aquí la palabra discurso en su sentido social e histórico, puesto en circulación principalmente por la semiótica marxista para referirse a la explicación del mundo a través de las formaciones (antropológicas, étnicas, políticas) e instancias cognoscitivas e interpretativas (ciencia, religión, filosofía, literatura) que le son propias a una sociedad cualquiera en una fase histórica o localización geográfica determinada.

para completar o deducir aquello que no está en el texto literario, pero que sí está en su contexto. En el caso de *Shirley*, por ejemplo, hay un elemento de este tipo de gran interés para explicar y completar la penetración de España (sus costumbres, sus ideales, su literatura) en el drama de este autor: el propio rey Carlos I estuvo en España en 1623, cuando era aún príncipe de Gales, a propósito de los fracasados esponsales con la princesa María, hermana de Felipe IV. Permaneció en nuestro país seis meses, durante los cuales está documentado que asistió a representaciones teatrales. Aunque, el fracaso de las relaciones, las intrigas palaciegas y el trato recibido, a veces exasperante, le dejaron mal recuerdo de nuestro país y de la corte, hay razones (como veremos más adelante) para suponer que el Rey conservó un cierto gusto y admiración por el teatro español, y que, aparentemente, dio a *Shirley*, a la sazón a su servicio (y al de la reina Enriqueta María), el argumento para la composición de al menos una de sus obras.

A todo este tipo de relación la hemos llamado sociotextualidad, sin querer con este término hacer referencia a usos más especializados en sociocrítica.³⁹

³⁹ Véase a este respecto Díaz-Diocaretz, M. (1991:129).

**2. ESTADO DE LA CUESTIÓN: ESTUDIO GENERAL
DE LAS RELACIONES HISPANO-INGLESAS
DURANTE LA PRIMERA MITAD DEL SIGLO XVII**



2. ESTADO DE LA CUESTIÓN: ESTUDIO GENERAL DE LAS RELACIONES HISPANO-INGLESAS DURANTE LA PRIMERA MITAD DEL SIGLO XVII

2.1 BREVE INTRODUCCIÓN HISTÓRICA

En sintonía con el carácter marcadamente transtextual de nuestra investigación hemos querido considerar la historia como un discurso concreto de un sistema cultural determinado que reconstruye la “verdad” del pasado a través de las determinaciones epistemológicas y metodológicas, la tradición institucional y el horizonte ideológico de una sociedad, a su vez, históricamente dada: la occidental de finales de este milenio. Esto no quiere decir que pongamos en cuestión la validez de las aproximaciones desde esta perspectiva que tan poderosa y decisiva resulta incluso para aquellos que la cuestionan o intentan superarla. Se trata sólo de una cura de humildad y del reconocimiento explícito de la relatividad de la posición del observador. Queremos concebir la historia como un texto en el que (con la particular limitación de nuestros horizontes ideológicos, nuestros intereses inmediatos y nuestra personal capacidad y experiencia) “leemos” lo que se ha transmitido del pasado, siempre tan complejo, tan contradictorio y tan sujeto a interpretaciones y revisiones. La historia, nos parece, es a la postre el gran texto en el que subsumimos el pasado y en el que quedaremos subsumidos para ser leídos por la posteridad.

Conviene pues plantearse, con la reserva que acabamos de hacer, qué podemos leer, en este gran texto, de las relaciones entre Inglaterra y España en el periodo de tiempo en que vive James Shirley (1596-1666) para, de esta forma, situar en contexto social e histórico tanto las relaciones de nuestro autor con el ambiente español como las limitaciones de las mismas. Sabido es que el proceso

por el que los préstamos culturales se integran en la cultura receptora no es una acción puramente mecánica en la que éstos se toman sin más y se aceptan tal cual, sino que suponen un fenómeno mucho más complejo por el cual el material apropiado se acomoda en el sistema cultural de acogida, elaborándose (es decir “traduciéndose”) según la dinámica del nuevo contexto en el que se inserta y transformándose, a la vez que se hace susceptible de introducir una reestructuración parcial de ese mismo contexto y, eventualmente, de todo el sistema.⁴⁰

Las Españas de Felipe III (1598-1621) y de Felipe IV (1621-1665) suponen el inicio de un continuado periodo de decadencia, que algunos historiadores sitúan ya en las postrimerías del reinado de Felipe II y que terminaría por hacerse abrumadora en la segunda mitad del siglo. Hay continuidades y rupturas entre los dos reinados (que se pueden remontar, en general, al proyecto imperial inaugurado por Carlos V); lo que no hay es una visión de la realidad ni capacidad de adaptación a las nuevas coyunturas traídas por los nuevos tiempos. Un rasgo de continuidad y a la vez de ruptura lo constituye el hecho de que, en la época del primero de los dos monarcas, los síntomas de la decadencia no fueran todavía tan evidentes en el exterior (de hecho Felipe III conserva todo el patrimonio recibido de su padre), aunque estaban operando en el interior en forma de parálisis y corrupción, en el ínterin que se ha dado en llamar la *pax hispanica*,⁴¹ mientras que, después de un proyecto reformista frustrado y de un intento arduo y agotador de restauración imperial, hacia 1643 el caos y la desmembración interior y la percepción de

⁴⁰Nos apoyamos para esta perspectiva de la influencia e interacción entre culturas en la teoría de los sistemas culturales, las series culturales y los polisistemas. Véase Bakhtin (1981) e Iser (1995:30-38).

⁴¹Para los “halcones” del Consejo del Reino la Tregua de los Doce Años con Holanda (vid. *infra*) o la paz de Asti (1615) fueron vistas no sin motivo como una claudicación. Por otra parte, los síntomas de corrupción y despilfarro interior eran contemplados por los reformistas de la época como un claro signo de decadencia. Véanse Elliott (1990a:77 y 110-111) y Trevor-Roper (1974).

haber perdido definitivamente la batalla por la hegemonía europea eran ya tan patentes que determinó la caída estruendosa del conde-duque de Olivares, el principal impulsor de esta política. El peso tan preponderante de los validos,⁴² precisamente, es un elemento de continuidad inaugurado por el duque de Lerma en tiempos de Felipe III y seguido por Felipe IV con el conde-duque de Olivares, pero la falta de proyecto y el pacifismo más o menos accidental del primer favorito contrasta claramente con un proyecto político bien definido aunque nada realista y, por supuesto, una superior altura de miras de Olivares con respecto a Lerma, que encuentra su confirmación más palmaria en el abrumador interés historiográfico que ha suscitado el segundo en comparación con el primero.⁴³

En este sentido, la época de Felipe III puede ser considerada un interregno bastante benigno, cuyos subsiguientes beneficios no aprovecharon al país para un auténtico rearme moral y material, sino que se disiparon entre los increíbles niveles de corrupción y nepotismo del duque y sus privados y una vuelta al poder de la aristocracia latifundista castellano-andaluza (mantenida alejada de la corte por Felipe II), que frustró las pocas esperanzas de arraigo de una clase industrial y mercantil influyente. Por ello, mientras los países enemigos con los que se había pactado la tregua (Holanda e Inglaterra), se enriquecieron y aumentaron su poder, España no avanzó nada hacia una recuperación económica (Trevor-Roper: 1974:198-199) que, aunque sólo fuera por motivos tácticos, hubiera sido muy

⁴²Hay un hecho interesantísimo desde un punto de vista socio-crítico y es que la cuestión de los validos en su relación con el monarca es ignorada o minimizada en el teatro español (en el que el objetivo es magnificar al rey, bien reservándolo para la ocasión solemne del desenlace o bien presentándolo a una altura insalvable en dignidad y en importancia proairética), mientras que en el teatro inglés, a propósito de acciones que suceden en la lejana y corrompida Italia (pero no siempre así), en Francia o incluso en España, hay un auténtico estudio de la influencia del ministro o favorito (casi siempre maquiavélico) sobre el rey y de la relación problemática entre ambos. Esto es especialmente cierto en James Shirley. Evidentemente la fuerte censura que en estos temas se ejercía en España es responsable de que los mejores análisis dramáticos de esta relación queden plasmados en el teatro inglés, quedando el panfleto y el pasquín anónimos como única vía de crítica impresa.

⁴³La bibliografía en torno a Olivares es impresionante si se compara con la relativa al duque de Lerma y, empezando por el ya clásico estudio de Marañón y siguiendo con los estudios de hispanistas franceses, encuentra su epitome en la obra del reciente premio Príncipe de Asturias J.H. Elliot *El conde-duque de Olivares, el político en una época de decadencia* (1990a).

deseable para la hegemonía política y militar que se pretendía y se pretendería después con Felipe IV. La expulsión de los moriscos en 1609 fue quizás el episodio más llamativo y desafortunado de la política interior (aunque tuviera sus propias justificaciones estratégicas) que testimoniaba el poco rigor económico y social con el que se concebía la política imperial.⁴⁴ La declaración de la bancarrota en 1607 (siguiendo el ejemplo inaugurado una década antes por Felipe II) y el lamentable espectáculo de la solicitud de donativos en metálico para poder pagar los gastos de la corte (Terrero: 1990, 293 y Ulloa Cisneros y Camps Cazorla: 1970, 171) no hacían sino dar prueba de la improvisación y descuido con que se llevaban los asuntos económicos en España. En lo que respecta al exterior, la inanidad de Felipe III, la deshonestidad de su valido, las iniciativas por cuenta propia del archiduque Alberto en Flandes y, sobre todo, el peso abrumador de la exhausta realidad económica del país favorecieron la suspensión temporal de los conflictos y la búsqueda de la paz a falta de medios o de ambición mesiánica para asegurarse el triunfo. En efecto, a un comienzo muy brioso con acciones de guerra (éxitos de Ambrosio de Spínola en Flandes en 1604 y sonados fracasos en Irlanda y Argel en 1601) siguió una política más pragmática de paz en la que se persiguió por medios diplomáticos lo que no se osaba o no se podía conseguir (recuérdese el colapso financiero del que acabamos de hablar) por medios militares. Así, a la muerte de Isabel I, se entablaron relaciones más amistosas con Inglaterra a las que no fue ajeno el pragmatismo y ambiciones europeas del nuevo rey Jacobo I, relaciones que

⁴⁴Y, sin embargo, esta medida no hacía sino continuar las líneas generales de actuación establecidas ya por los Reyes Católicos y mantenida por los Austrias: eliminación implacable de la disidencia en el interior y mantenimiento a ultranza de la hegemonía en el exterior. A esta línea claramente coherente cada monarca aportó su personal "granito de arena": expulsión de los judíos por los Reyes Católicos, extirpación de la conciencia nacionalista de Castilla con la eliminación de las Comunidades por Carlos V, depuración religiosa e ideológica ejemplificada en los autos de fe y en la prohibición de contactos intelectuales con Europa y censura sobre libros de Felipe II y expulsión de los moriscos por Felipe III. El último episodio que, sin embargo, sí encontró una contestación generalizada en la periferia (y el éxito en el caso de Portugal y Cataluña) pudiera ser el fallido intento de centralización de Olivares durante el reinado de Felipe IV.

culminaron con el tratado de paz de Londres de 1604. Con Holanda se acordó en 1609 una tregua de doce años por iniciativa del archiduque Alberto que el gobierno de Madrid se vio obligado a secundar y en la que se reconoció de hecho la independencia de las Provincias Unidas. Con Francia, aprovechando la debilidad interior de aquel país durante la regencia a causa de la minoría de edad de Luis XIII, se estableció una doble alianza matrimonial,⁴⁵ que, si bien no iba a ser muy duradera, sí iba a suponer un respiro con respecto a la nación que, varias décadas más tarde, en el marco de la guerra de los Treinta Años, daría la puntilla a las pretensiones hegemónicas de España. Incluso con Inglaterra se produjo la posibilidad de alianza matrimonial, aunque, como veremos, existen dudas de que la corte española estuviera realmente dispuesta a llegar a la consecución de un verdadero enlace dinástico entre una infanta católica y un príncipe hereje.

Pero las líneas generales de la política imperial de los Habsburgo (defensa a ultranza del catolicismo y del Sacro Imperio Romano-Germánico) no dejaban más alternativa que luchar en todos los frentes, pues la otra posibilidad, es decir, la transformación de España en una potencia mesocrática con que combatir a holandeses e ingleses en su propio terreno, hubiera sido a la postre la negación de la razón de ser de los proyectos imperialistas e internacionalistas de la casa reinante en la península. No quedaba más remedio, puesto que España no tenía tiempo, ni condiciones, ni demasiado interés en convertirse en una potencia industrial y comercial, que tratar de acabar con el poder emergente de esas naciones⁴⁶ (como así lo expresaba el embajador de España en Londres, el conde de Gondomar⁴⁷); es decir, si no era posible imitar los procedimientos que eran la fuente de su riqueza, había que aplastar a esos países, y reducirlos mediante el

⁴⁵Se concertó el matrimonio de Luis XIII con la infanta española Ana, y del príncipe de Asturias (el futuro Felipe IV) con Isabel de Borbón.

⁴⁶Véase la tesis general de Alcalá Zamora y Queipo de Llano (1975:474-476).

⁴⁷Véase Trevor-Roper (1974:199-200)

recurso al poder militar. Desde este planteamiento del problema, que desde la perspectiva histórica de nuestro presente se contempla como impracticable, era mejor, como sostenía el conde-duque de Olivares, arriesgarse a una acción ambiciosa de lucha por la hegemonía antes que someterse al colapso lento e indigno de la pasividad.

En cualquier caso, los acontecimientos no dejaron muchas otras posibilidades. En 1617 estalla el incidente religioso en Bohemia que lleva al episodio de la Defenestración de Praga, complicado con la sucesión al Sacro Imperio que en 1618 conduce a la Guerra de los Treinta Años, en la que, por el efecto dominó, se ven envueltos los estados alemanes de la Unión Evangélica y los de la Liga Católica y el Imperio, España, Dinamarca, Suecia y, finalmente, Francia. Éste al menos es un conflicto que Olivares hereda del anterior régimen y que le deja poco margen de maniobra, teniendo en cuenta la geoestrategia de la época, para poder sustraerse a él sin menoscabo del prestigio de la monarquía hispánica. La historia de la guerra de los Treinta Años es bien conocida y muy larga y compleja para detallarla aquí. Baste recordar, por hacer una relación simplificada de la misma, que, según los manuales, puede hablarse de un periodo palatino que comprendería la sublevación de Bohemia y la conquista del Palatinado por España como represalia a la aceptación de la corona de ese reino por el príncipe palatino Federico V (1618-1623); un periodo danés, caracterizado por la entrada de Dinamarca en la contienda (1624-1629); otro sueco, con la irrupción del belicoso Gustavo Adolfo II de Suecia (1630-1634) y, finalmente, un periodo francés (1635-1648) en el que Richelieu, al no conseguir derrotar a España por naciones interpuestas, decide declarar la guerra directamente a nuestro país en alianza con las fuerzas protestantes. De los tres primeros periodos España (con el concurso de sus aliados centroeuropeos) salió a la postre vencedora, aunque cada vez más debilitada económica y militarmente; del último

periodo, en que Richelieu se midió frente a frente con Olivares, salió vencida y extenuada de tal manera que bien se aplican los famosos versos de Quevedo:

Y es más fácil ¡oh España! en muchos modos,
que lo que a todos le quitaste sola
te puedan a ti sola quitar todos.

La Paz de Westfalia (1648), tras la derrota definitiva de Rocroi pone fin al conflicto en Alemania y en los Países Bajos, pero no termina con la guerra hispano-francesa que todavía continuará, subsumiendo en ella los episodios de la secesión de Cataluña y Portugal y otros conflictos internos de menor impacto histórico, hasta que, finalmente, la paz de los Pirineos (1659) liquida desfavorablemente para España esta guerra y consagra la derrota de los ideales sostenidos por la casa de Habsburgo a manos del nacionalismo absolutista emergente en Francia.

En comparación con los acontecimientos que acabamos de mencionar, todos los otros del larguísimo reinado de Felipe IV (cuarenta y cuatro años) son un apéndice o acaban por gravitar en torno a ellos. La no renovación de la tregua con Holanda (1621) aparece condicionada parcialmente por la guerra de los Treinta Años y acaba convirtiéndose en un episodio más de ese conflicto que concluye con el reconocimiento definitivo de la independencia de las Provincias Unidas por España y pingües ventajas territoriales y comerciales para las mismas en la paz de Westfalia. La secesión temporal de Cataluña con su correspondiente guerra (1640-1659) y la secesión efectiva de Portugal con la infructuosa guerra que le sigue (1640-1668), amén de las revueltas en Vizcaya (1631-1632), Sicilia (1646) y Nápoles (1647-1648), y las conspiraciones de Andalucía (1641), Aragón (1648) y Navarra (1648) no son sino la altísima factura pagada en el interior como consecuencia del enorme fracaso del proyecto imperial y católico en el exterior. La paralización del programa de reformas y el colapso

económico⁴⁸ son otros de los frutos cosechados por la derrota. Solamente en el último tercio de siglo, bajo el reinado de Carlos II, cuando España ya era una potencia mediocre y mediatizada, comenzaría a experimentarse, a pesar de todos los pesares, una cierta recuperación económica que, empezando por la periferia, se extendería después a Castilla.

En Inglaterra, mientras tanto, se produce la versión propia (y frustrada) de un mismo proceso general europeo: lo que Ulloa Cisneros y Camps Cazorla (1970, 211-212), llaman el tránsito de las monarquías autoritarias de signo renacentista al absolutismo monárquico, proceso que tiene su modelo más acabado en Francia con la consolidación del absolutismo borbónico del rey Sol y que, en España, debido al fracaso de Olivares, habría aún de retrasarse algo más de medio siglo, hasta la implantación definitiva de los Borbones en la persona de Felipe V (1714). En el país anglosajón, sin embargo, los intentos por establecer una monarquía absoluta de los dos primeros Estuardo (Jacobo I y Carlos I) chocaron con una sociedad en plena transformación en la que los beneficiarios de los progresos del capitalismo emergente se opondrían a las pretensiones absolutistas en el triple terreno político, económico y religioso (Bennassar et al., 1980: 505), lo que, a la postre, culminaría en la guerra civil y en un proceso revolucionario (en paralelo con episodios revolucionarios en España y en Francia⁴⁹) que desembocaría en la instauración de la República o *Commonwealth* (1649-1653) y el Protectorado de Cromwell (1653-1660).

Jacobo I (1603-1625) era un convencido partidario de la monarquía absoluta de derecho divino, a pesar de la educación presbiteriana que había

⁴⁸Recuérdense las inflación producida por la emisión de monedas de vellón de cobre puro de 1621 a 1626 y la subsiguiente devaluación de 1628, el caos monetario de 1636 y el nuevo ciclo de inflación-deflación en 1641-1642.

⁴⁹Recuérdense los episodios de revueltas y secesiones mencionados anteriormente para España y el episodio de la Fronda en Francia.

recibido como rey de Escocia (con el nombre de Jacobo VI) y los aspectos democráticos que ésta comportaba. Cuando accede al trono inglés por derecho dinástico se encuentra con un Parlamento (en cuya Cámara de los Comunes se agrupaban los poderosos sectores económicos emergentes de las clases comerciales y hacendados capitalistas) que van a plantearle una serie de incesantes reivindicaciones con las que su antecesora no tuvo que enfrentarse en parte debido a su habilidad política y en parte a su prestigio personal. Antes de acogerse a la privanza del duque de Buckingham (1614), el nuevo Rey había contado con el asesoramiento del viejo Sir Robert Cecil, conde de Salísbury, por cuyo consejo se había esforzado en contemporizar con esta institución, ya que, entre otras cosas, la necesitaba para recaudar fondos con que hacer frente a los enormes gastos de la corte y, sobre todo, para enjugar el enorme déficit dejado por Isabel I (que a su vez también se las había arreglado, como sus antecesores Tudor, para mantener a raya y utilizar en su favor a esta asamblea). Con este fin convocó a las dos Cámaras en varias ocasiones, pero, a cambio de votar la concesión de nuevas contribuciones económicas, el Parlamento insistía en obtener el derecho a discutir la política interior y exterior del monarca. Para empeorar las cosas, Jacobo I había nombrado Ministro de Justicia (*Chief of Justice*) a Sir Edward Coke, anterior ministro de Isabel I, que tomó varias decisiones legales que recortaban o cuestionaban el poder real, insistiendo además en que el rey no estaba ni por encima de la ley, ni facultado para hacer nuevas leyes, lo que, según Coke, era prerrogativa del Parlamento. Todo esto suponía un ataque frontal contra la creencia de Jacobo en el derecho divino de los reyes, que implicaba que el rey había sido elegido por Dios y sólo ante Dios era responsable, cosa que, por otra parte, era moneda común entre la realeza europea contemporánea y también entre sus inmediatos predecesores Tudor. Aunque Jacobo destituyó de su cargo a Sir Edward Coke, éste, ya como simple

diputado, siguió defendiendo y difundiendo su postura, lo que da una idea de la clase de oposición que el rey podía encontrar en la Asamblea. Por todo esto, Jacobo, asesorado por su favorito, George Villiers, duque de Buckingham, trató más tarde de gobernar sin el concurso de esta institución tanto como le fue posible,⁵⁰ y efectivamente consiguió sus propósitos con bastante fortuna entre 1611 y 1621, para lo cual, entre otras cosas, se vio obligado a llevar una política poco belicista de la que son resultado el acercamiento a España y los planes de matrimonio del príncipe de Gales (en principio Enrique y, después de la muerte de éste, Carlos) con una infanta española, que empiezan a perfilarse a partir de 1611 y que culminarían en 1623 con el episodio que trataremos más detalladamente en la siguiente sección.

En 1621, y con ocasión de ayudar a su yerno, el elector palatino Federico V, a recuperar su reino, del que había sido desposeído por España (1618) a consecuencia del inicio de la guerra de los Treinta Años, Jacobo I se ve obligado a convocar un parlamento para pedir asignaciones. En realidad, la voluntad de ayudar militarmente al Elector no parece muy decidida, pues, aunque siempre trataría de influir diplomáticamente para que España le devolviera el Palatinado, al mismo tiempo está en negociaciones con Madrid para casar al futuro Carlos I con una infanta. Más bien parece que son las necesidades financieras las que le hacen tomar esta decisión. Pero el Parlamento de 1621, que estaba muy influido por los puritanos, y, en consecuencia, era partidario de la guerra con España para

⁵⁰El Parlamento inglés y las cortes de Castilla, Aragón, etc., como es bien sabido, no se reunía ni continuada ni regularmente, sino convocadas por el monarca; las reuniones solían durar varios años e incluir varias sesiones separadas por meses de inactividad. El rey tenía también el poder de disolver el parlamento, aunque en el caso inglés, a diferencia de las cortes españolas, el parlamento era mucho más reivindicativo y consciente de sus prerrogativas, por lo que solía contradecir la voluntad del soberano, no atendiendo a las peticiones financieras de éste (instauración de nuevos impuestos, dotación económica), condicionándolas a la aceptación de ciertas concesiones, o reduciéndolas sensiblemente (como pasó incluso en algunas ocasiones con las cortes aragonesas, valencianas y catalanas). Hay que decir, además, que, si en España las cortes eran poco reivindicativas por diversas razones tanto históricas como orgánicas, las de la periferia conservaban aún un cierto grado de personalidad e independencia, mientras que las cortes de Castilla estaban casi absolutamente plegadas a la causa imperial, siendo prácticamente una máquina de recaudación de impuestos. Para más documentación sobre este tema consultar Fernández Albaladejo (1984), Jago (1981) y Thompson (1982).

ayudar al príncipe palatino, si bien acepta votar los subsidios, aprovecha la ocasión para criticar la política de acercamiento a España, los procedimientos financieros del gobierno, y forma incluso una comisión de investigación que condena al ministro del rey Sir Francis Bacon por malversación de fondos. El rey responde a todas estas “insolencias” amnistiando a Bacon y decretando la disolución de las Cámaras el 28 de diciembre de 1624.

Carlos I (1625-1642) iba a ser más desafortunado aun en sus relaciones con el Parlamento. Personalmente se le han atribuido mejores cualidades que a su padre, pero estaba igualmente convencido del derecho divino de los reyes en su relación política con los súbditos, lo que en la Inglaterra de aquella época era un error de cálculo tan fatal como el de la concepción estratégica de hegemonía imperial de los Habsburgo en la Europa del siglo XVII. Carlos mantuvo a Buckingham como favorito (aunque sería asesinado en 1628) y tuvo que enfrentarse en situación de debilidad⁵¹ dos veces con parlamentos que acabó disolviendo antes de 1628. Este año, sin embargo, la situación financiera se hizo tan insostenible que se vio obligado a convocar un nuevo parlamento en el que tuvo que tratar con electores resueltos a cuestionar abiertamente la política real. Este cuestionamiento se concretó en la llamada Petición de Derechos (*Petition of Right*) que el rey no tuvo más remedio que aceptar. Por ella se comprometió a no establecer nuevos impuestos que no hubiera votado el Parlamento y a no encarcelar a ningún hombre libre como no fuera en virtud de una sentencia judicial. No obstante, al año siguiente, Carlos I violaría la Petición de Derechos con una medida fiscal relativa a la percepción de tasas no votadas aún, lo que originaría una fuerte protesta de la Asamblea y la consiguiente represalia del

⁵¹Esta debilidad venía determinada por los fracasos de la expedición naval de Cádiz de 1625 y del auxilio a la plaza protestante de la Rochelle en 1627-1628.

monarca en forma de disolución de las dos Cámaras (1629), proclamando su intención de reinar como rey absoluto sin recurrir a ellas.

Sorprendentemente, el Rey se las arregló bastante bien para gobernar sin el concurso del Parlamento en el periodo que la propaganda parlamentaria llamaría *La Tiranía* (1629-1640), consiguiendo sanear las finanzas (aunque no enteramente) y crear una administración eficiente. El año 1637 es quizá el punto culminante del poder absoluto del segundo Estuardo. Pero es también el momento en que empiezan a aparecer signos evidentes de resquebrajamiento de ese poder: la creciente impopularidad de William Laud, Arzobispo de Canterbury (y consiguientemente figura suprema de la Iglesia Anglicana después del rey) a causa de su política de control de la institución religiosa por el Estado y de su introducción de ceremonias tachadas de papistas por los disidentes; también la resistencia a los impuestos de incierta legalidad, como el *ship money*, que provocaría el primer conflicto en contra del poder real, de gran repercusión social, cuando John Hampden, un antiguo diputado del disuelto Parlamento, se niega a pagarlo y es condenado a una fuerte multa en 1637, no sin antes dar lugar a un complicado y largo proceso en el que se pone en entredicho el poder absoluto del monarca y se hace propaganda de las prerrogativas del Parlamento. La gran crisis se produce, sin embargo, con una aventurada medida que obedece a la lógica centralizadora del absolutismo de Carlos I, y que se intentará imponer bajo la dirección del arzobispo Laud: la introducción en la presbiteriana Escocia de una iglesia episcopal de tipo anglicano. Esto, como es bien sabido, ocasionó el levantamiento de los escoceses en 1638, agrupados en torno a un pacto solemne o *Covenant* por la defensa de su iglesia sin obispos, y la derrota de Carlos frente a ellos en 1639, lo que le llevó a tener que pactar un compromiso para ganar tiempo. Por la influencia del conde de Strafford,⁵² que pretende

⁵²Thomas Wenworth. Había sido uno de los firmantes de la Petición de Derechos de 1628 junto a John Eliot y John Pym, pero, posteriormente, se había pasado al partido de la corte. Poco antes de estos acontecimientos había sido nombrado conde de Strafford y Lord lugarteniente por su papel relevante

servirse de la tradicional animosidad de los ingleses contra los escoceses, se convoca un parlamento (conocido con el nombre de *Parlamento Corto*, abril-mayo de 1640) con el fin de obtener fondos para frenar la revuelta. Este Parlamento, sin embargo, sólo sirve para hacer que los diputados saquen a relucir todos los agravios acumulados durante el periodo de gobierno personal del Rey, pretendiendo su reparación y el castigo de los culpables, lo que fuerza a Carlos I a disolverlo apenas convocado.

Los esfuerzos del rey para reprimir la revuelta en Escocia durante el verano de 1640 contando con sus propios medios no dan resultado, sino que por el contrario acaban en la batalla de Newburn, en la que las tropas reales son derrotadas fácilmente y la rebelión se convierte en franca invasión con la toma de Newcastle y Durham, y la marcha sobre York. Los rebeldes escoceses pretenden ahora no disolverse hasta que no se produzca una solución favorable a sus intereses y exigen, además, que, hasta su licenciamiento, el tesoro inglés pague sus salarios. Carlos I no dispone de dinero ni para responder a estos gastos, ni para un hipotético aplastamiento militar de la rebelión, por lo que se ve obligado a convocar en septiembre de 1640 un nuevo Parlamento, llamado *Parlamento Largo* (1640-1653), con el fin de obtener fondos. Pero las elecciones llevan a los Comunes a una mayoría de representantes de la oposición, dirigidos por John Pym y otros líderes puritanos que, como los del Parlamento Corto, no eran nada proclives a luchar con sus correligionarios escoceses y sí estaban muy resueltos, en cambio, a acabar con el régimen absolutista. Es así como conseguirían la ejecución del consejero más influyente del rey, el conde de Strafford (el 12 de mayo de 1641), acusado de alta traición, la exclusión de los obispos anglicanos de la Cámara de los Lores, el alejamiento de los católicos de la corte, la abolición de las jurisdicciones de excepción, y la aceptación por el rey del

Triennial Act (15 de febrero de 1641), por el cual se le reconocía a la institución parlamentaria, por primera vez en la historia, un carácter de regularidad y de continuidad sin precedentes, ya que habría de convocarse obligatoriamente cada tres años. La rebelión de Irlanda contra los ocupantes y colonos protestantes que ocasionó una gran matanza de estos últimos (octubre de 1641) viene a complicar aún más la situación, pues enfurece a los diputados de los Comunes (muchos de los rebeldes irlandeses proclamaban que su rebelión era contra el Parlamento protestante y no contra el Rey) y se añade a otra maniobra que el Parlamento ve como un gran peligro potencial: la reconciliación de Carlos I con los covenantistas escoceses. El 22 de noviembre de 1641 el Parlamento llega tan lejos en sus reivindicaciones que aprueba una Gran Amonestación contra los enemigos del reino, que en realidad es una requisitoria contra el poder real. Lo que la Amonestación implicaba, junto a las propuestas que siguieron después, era la erradicación de los obispos como nódulos jerárquicos de control organizativo a nivel religioso y de poder parlamentario (en la Cámara de los Lores) a nivel político, y la atribución al Parlamento de la autoridad para nombrar a los agentes de la Corona y el control efectivo del ejército que se quería reclutar contra los rebeldes irlandeses, lo que privaba de todo poder al rey y lo reducía a lo opuesto a un monarca absoluto, esto es, a un rey que reina pero no gobierna. Era una apuesta muy arriesgada por parte de la facción más radical de los Comunes, pues no se contaba con la seguridad de que fuera apoyada por los moderados (de hecho sólo se aprueba por 159 votos frente a 148). El rey todavía podía contar con estos últimos en los Comunes y la mayor parte de los Lores. Pero Carlos I no fue lo suficientemente hábil como para atraerse hacia sí a los más moderados, ni tampoco para apartarlos del otro bando, por lo que no consiguió llegar a controlar la situación ni a hacer que ésta rewertiera a su estado inicial. No obstante, como la Gran Amonestación había logrado la mayoría por unos pocos votos, Carlos I recurrirá a su autoridad para someter a la oposición. Trata de

detener a Pym y a los otros cuatro diputados declarados culpables de alta traición, primero exigiendo inútilmente su entrega (3 de Enero), y, al día siguiente, yendo personalmente a Westminster acompañado de más de 200 hombres de su confianza. Pero los cinco rebeldes huyen y se refugian en el centro burgués de Londres (la *city*) donde el pueblo se subleva y Pym organiza un comité insurreccional. Ante el apoyo que el pueblo londinense presta al Parlamento, Carlos I abandona la capital el 10 de enero de 1642 y se refugia en Oxford; allí agrupa a sus partidarios y, tras unos meses de conversaciones infructuosas, estalla la guerra civil en agosto de 1642.

Este conflicto es ya bien conocido, aunque sólo sea en sus aspectos más generales, como para extendernos largamente en él. Baste decir que las fuerzas enfrentadas se dividían *grosso modo* en los partidarios del rey o caballeros (*cavaliers*) que incluían a los representantes de la alta aristocracia tradicional y anglicana del Oeste y del Norte y a su clientela, uniéndose a ellos también la mayoría de los anglicanos y los católicos; y los parlamentarios o cabezas redondas (*roundheads*), facción que estaba formada principalmente por los súbditos deseosos de mayor libertad política, religiosa (excepto para los católicos) y económica, y que coincidían en gran medida con los manufactureros y negociantes, armadores, accionistas de compañías, los gentilhombres hacendados del Sur y del Este y el pueblo llano de las ciudades, algunos de todo este conglomerado, de tendencias anglicanas, pero en su mayoría, presbiterianos o independientes. En consonancia con la distribución de los apoyos a uno y otro bando los realistas controlaban la mayor parte del Norte y del Oeste, mientras que las fuerzas parlamentarias controlaban *East Anglia*, el Sureste, Londres incluida, y la mayoría de los puertos más importantes. Aunque los primeros disponían de mayor territorio, los segundos tenían en su poder los centros económicos más activos, por lo que, a menos que los partidarios realistas o

Cavaliers ganaran la guerra rápidamente, la ventaja final sería de los parlamentarios. Como los primeros fracasaron en dos intentos de marcha sobre Londres, e incluso fueron vencidos en el Norte (*Marston-Moor*, 1644), su causa empezó a estar gravemente comprometida, sobre todo cuando Essex y Manchester y varios generales parlamentarios son desplazados de la dirección militar por sus intentos de pacto con el Rey y la jefatura de ejército pasa a la facción más intransigente y puritana con Thomas Fairfax como comandante en jefe y Oliverio Cromwell como su lugarteniente (finales de 1644). El genio militar y organizativo del segundo, plasmado en la efectiva reforma y dirección del ejército parlamentario (el *nuevo ejército modelo*) iba a precipitar la derrota final de los *Cavaliers* en Naseby el 14 de junio de 1645 y la captura del monarca por los rebeldes.

La derrota del rey no pone fin a los problemas políticos: su suerte va a ser causa de debate entre el Parlamento, la mayoría de cuyos miembros son presbiterianos y abogan por una Iglesia sin obispos, y el ejército, cuyos miembros son en su mayor parte independientes y desean abolir toda Iglesia estatal y piden libertad absoluta para todas las confesiones protestantes. En el terreno político, los primeros esperan que el rey se muestre más conciliador ahora y que se pueda llegar a un acuerdo con él. Los segundos, que han sufrido un proceso revolucionario por su izquierda,⁵³ con el que Cromwell tuvo que contemporizar antes de reprimirlo, se hacen con el Rey y tratan en un momento dado de llegar a un acuerdo con él. La fuga del soberano a la isla de Wight en el mes de noviembre de 1647, sus negociaciones desde allí y su inspiración de la invasión de Inglaterra por los escoceses, con la consecuencia de la derrota total de éstos a manos de Cromwell en Preston (17 de agosto de 1648) y la posterior toma de Edimburgo (26 de septiembre), precipitan los acontecimientos y deciden

⁵³Son los famosos movimientos de los niveladores o *levellers* y de los *diggers* que exigían cosas tan inconcebibles para la época como la supresión de la realeza, la libertad de cultos, el sufragio universal o la igualdad de todos ante la ley.

al jefe puritano a purgar el Parlamento Largo con la exclusión, entre detenidos y expulsados, de 142 diputados (6 de diciembre de 1648), dejándolo así reducido a una camarilla de unos 60 miembros, conocida con el nombre del Parlamento de la Rabadilla (*Rump Parliament*). Con esta mini-asamblea, Cromwell pretendía asegurarse la condena del rey y, efectivamente, una vez que Carlos I es sacado de la isla de Wight, la primera decisión de la Cámara es someterlo a un Tribunal Superior que el 28 de enero de 1649 pronuncia la sentencia de muerte, ejecutada el 31 de enero y que conmocionaría a toda Europa.

La decapitación del monarca supondría la definitiva aniquilación del proyecto absolutista de los Estuardo. A pesar de los juicios desfavorables contra Cromwell que lo han asimilado a un dictador, lo cierto es que, de una manera u otra, siempre intentó gobernar con la ayuda de un parlamento o algo que se le pareciera (el Parlamento *Barebone*, la Asamblea de 1654 y la de 1656) y claramente se negó a los requerimientos de la *Humble Petition and Advice* que le proponía la aceptación de la Corona en 1657. Lo paradójico para el Lord Protector y sus colaboradores es que, para llevar a cabo sus ideas democráticas, debían acudir a métodos autoritarios, ya que la gran mayoría de la población o le eran o se volvieron contrarios a su política, que, entre otras cosas, implicó la supresión de la Monarquía, de la Iglesia anglicana, y de la Cámara de los Lores, tres instituciones tradicionales e indispensables de la Inglaterra de la época. En realidad la gran dificultad estribaba en que la Guerra Civil no había resuelto ningún problema fundamental, porque supuso el triunfo de una minoría progresista (y fanatizada en muchos aspectos) sobre una mayoría que no deseaba llegar tan lejos. Esa minoría derivaba su fuerza únicamente de los grupos religiosos más extremos y del ejército, pero siempre contó con la resistencia o la inhibición de la mayor parte de la sociedad inglesa. Por eso nunca logró consolidarse, a pesar de los éxitos interiores y exteriores de la *Commonwealth*

(1649-1653) y, después, del *Protectorado* (1653-1658): gobiernos probos, aunque rígidos en lo moral; de la derrota de los escoceses, valedores ahora de Carlos II; de la represión y el castigo brutal de los rebeldes irlandeses; y de los éxitos de la guerra contra Holanda y en la guerra franco-española al lado de Francia (apropiación de Dukerque y Jamaica). Con la muerte de Cromwell, la personalidad que lo había sostenido, el régimen se derrumba y, poco después, la marcha sobre Londres de Monck, comandante del ejército de Norte, sin que fuera obstaculizado por sus compañeros de armas, traería la convocatoria del antiguo Parlamento de la Rabadilla, como último depositario de la legalidad, el reconocimiento de la abolida Cámara de los Lores y la convocatoria de nuevas elecciones para una nueva Cámara de los Comunes. El nuevo Parlamento, de mayoría realista, se apresuró a llamar a Carlos II una vez que éste dio las garantías pertinentes de respeto a las competencias de la Asamblea. Nuevamente gobernaba un Estuardo, aunque con bases y presupuestos que confirmaban un poco más el poder del Parlamento, pues la supremacía de éste permanecía salvaguardada en no pocos aspectos y cualquier proyecto de monarquía absoluta en el país quedaba para siempre completamente frustrado.

Antes de terminar esta breve exposición histórica sería deseable hacer hincapié en un proceso que puede quedar oculto por el enfoque acaso excesivo sobre los acontecimientos políticos a que hemos aludido: el continuado progreso económico de Inglaterra durante todo este periodo (Alcalá Zainora, 1975:130-131; Bennisar et alii, 1980:506-507; Coward, 1994²:5-35; Morrill, 1984:288-298; Trevelyan, 1967:201-217 y 231-243), proceso que se lleva a cabo a pesar (y como condición operante) de las crisis políticas de los Estuardo y que contrasta con la decadencia de las condiciones materiales de la España de los Habsburgo (Domínguez Ortiz, 1963:23-39; Elliott, 1974 y 1990b:211-212 y 266-263; Kamen, 1986:264-266; Trevor-Roper, 1974:191-192 y 198-199). Efectivamente Inglaterra (como otros estados de la Europa del norte) se encamina

decididamente hacia la prosperidad material a raíz de las profundas transformaciones económicas que experimenta después del reinado de Isabel I. Solamente podemos bosquejar un cuadro global que excluye los matices, las dificultades y las crisis menores que jalonan esa transformación, pero, en general, ya hacia 1621 se aprecia un notable desarrollo de la actividad industrial relacionada estrechamente con el comercio marítimo (representado por compañías comerciales de ultramar tales como la *Merchant Adventurers Company*, la *Eastland Company*, la *Levant Company* o la *East India Company*).⁵⁴ Los astilleros, la metalurgia (hierro, plomo, estaño y cobre), la producción de hulla (con Newcastle como gran centro exportador), la industria textil, la agricultura y la ganadería (con el aumento de las grandes explotaciones ovinas sobre bases comerciales de la pequeña nobleza o *gentry* del Este y del Sur por medio de los impopulares cercados o *enclosures*), todas estas áreas orientan la actividad económica hacia una producción masiva acompañada de un claro fortalecimiento del capitalismo necesario a su vez para la instalación y explotación de las minas, la creación de astilleros y de manufacturas, etc. (Bennassar et al., 1980:506-507). De todo esto la monarquía fue en parte promotora, pues, aunque se ha argumentado “que los cambios sociales y económicos profundos provocaron conflictos políticos y los hicieron más agudos y que, en última instancia, acabaron con la monarquía”, también es cierto que “la monarquía y el orden establecido tendían a apoyar a los elementos económicamente más progresistas” (Cooper, 1974:381), a lo que se une el hecho de que los Comunes y los gobiernos de la Commonwealth y del Lord Protector, como era natural, los fomentaron aún más si cabe, llegando a la guerra con Holanda (1652-1653) para asegurarse el predominio mercantil cuando sus intereses chocaron

⁵⁴Para una primera descripción muy esclarecedora de la naturaleza e importancia de esta compañías véase Trevelyan (1967:215-219).

con los de esta nación por muy correligionaria que fuese. En Inglaterra (como en España) hay tendencias reformistas que tienen su medio natural de realización en los parlamentos y en los distintos intentos de la monarquía por controlar las finanzas y promover el saneamiento de la economía y las instituciones nacionales (notablemente durante los gobiernos personales de los dos Estuardo) y, aunque estas tendencias no tuvieron siempre un éxito completo, sí que rindieron resultados parciales bastante apreciables en contraste con el fracaso casi absoluto de las mismas en la Península Ibérica. Añádase a esto el hecho de que la política exterior británica, por muy costosa que fuera, giraba en torno a los intereses nacionales y no era tan extenuante como la política imperial española, que exigía la movilización de ingentes recursos en múltiples y remotos frentes. Del nivel de solidez de los recursos materiales ingleses da idea el hecho de que, entre otras cosas, los intereses estratégicos españoles, cuando de una alianza con Inglaterra se trataba, contemplaban siempre el apoyo naval (tanto civil como militar) que la incipiente flota inglesa podría prestar a España y “el suministro de productos industriales muy variados, de entre los que hay que destacar cañones, pólvora y barcos” (Alcalá-Zamora y Queipo de Llano, 1975: 217).

2.2 LAS RELACIONES HISPANO-BRITÁNICAS HASTA 1642

Las relaciones hispano-británicas no se pueden calificar de muy intensas o fructíferas durante este tiempo, pero ciertamente sí que pasaron por buenos momentos y, aun en aquellos en los que predominaba el enfrentamiento, éste no fue nunca tan virulento como en la época de Isabel I. Esto se debe a que España había dejado de ser una amenaza tan abrumadora para Inglaterra como lo era en el siglo XVI. Primero, a causa de la política de tregua realizada por Felipe III y, luego, porque, en la política de supremacía diseñada por el Conde-Duque de

Olivares en Centroeuropa y en el mar del Norte, Inglaterra no era el objetivo fundamental de los españoles, sino más bien un enemigo añadido a las fuerzas de los rebeldes holandeses y centroeuropeos o un aliado a ganar en contra de ellos. Para complicar más las cosas, la fase final de la guerra de los Treinta Años y el periodo posterior enfrenta a las dos potencias católicas más poderosas del momento, España y Francia y, aunque la segunda se garantizó más continuamente el apoyo de las naciones protestantes (por su decantación hacia una política de estado más que hacia una política doctrinal), no por eso España dejó de intentar alianzas con esos países.

Puede decirse que el proyecto de invasión de las Islas Británicas queda abandonado en la práctica en 1601. Felipe III había heredado la guerra con Inglaterra: los navíos de Isabel I atacaron La Coruña, Canarias y las Azores, y en 1601 los españoles lanzaron una ofensiva en favor de los católicos irlandeses. Un contingente de más de 4000 hombres al mando de don Juan de Aguilar desembarcó en Irlanda con apoyo de Ocampo, quien, con 2000 infantes, pone sitio a Baltimore, pero, aunque irlandeses y españoles llegan a reunirse en un solo frente, pronto son derrotados por los ingleses. Al morir Isabel I (1603), se entablaron relaciones pacíficas con Jacobo I. Éstas llevaron finalmente a la paz de Londres de 1604. Se inicia un periodo de acercamiento entre las dos naciones que iba a posibilitar, una colaboración positiva, a pesar de las reticencias de los respectivos pueblos, que cristalizaría en el intercambio de embajadores, la comunicación cultural (bien es cierto que de España a Inglaterra más que en el otro sentido) e incluso en el proyecto de una alianza matrimonial. Esta última tiene gran importancia para nuestra investigación pues concluye con la presencia en Madrid del real patrón de James Shirley, el rey Carlos I cuando aún era

príncipe de Gales. Será necesario por ello que nos detengamos a comentar por extenso este importante acontecimiento.⁵⁵

El episodio hay que situarlo dentro del complejo juego de poder tanto de Inglaterra como de España en el primer tercio del siglo XVII. Jacobo I deseaba desarrollar un papel prestigioso en la escena europea, a cuyo fin intentaba llevar a cabo una política de enlaces matrimoniales que aseguraran la posición ciertamente considerable que su país empezaba a tener en el concierto internacional de la época. A este fin, después de la paz con España y aprovechando una primera reticencia francesa al doble casamiento entre herederos de las coronas española⁵⁶ en 1604 (reticencia que la muerte de Enrique IV se encargaría de disipar), Jacobo envía en 1611 a Sir Charles Cornwallis a España con la intención de pedir la mano de la infanta Ana para Enrique, a la sazón príncipe de Gales.⁵⁷ El duque de Lerma y Felipe III, interesados en contar con la amistad o, al menos, con la neutralidad de Inglaterra, dan largas al asunto sin querer desairar al embajador inglés, poniendo como excusa, primero, la necesidad de obtener la dispensa papal para el casamiento de una infanta con un príncipe no católico y, después, que la infanta Ana estaba ya comprometida con el heredero francés, ofreciendo, sin embargo, a la infanta María como sustituta, a pesar de que ésta sólo contaba entonces con seis años de edad. Así pues, el asunto quedó inconcluso. Meses más tarde, en marzo de 1612, se hacen públicos los dobles esponsales con Francia. Los ingleses insisten en su política de adquirir influencia en Europa por medio de enlaces matrimoniales e intentan la alianza

⁵⁵Para una documentación más completa sobre este tema recomendamos: Gardiner (1869), incluida en (1883-84), Rodríguez-Moñino Soriano (1976), Puyuelo y Salinas (1962) y (1973), Guizot (1863), Rosales (1945), Pérez de Guzmán y Gallo (1877) y (1906), Marañón (1939), Hume (1949), Alcedo (1905), Loftis (1987:Cap. 5), Lockyer (1981:cap. 5) y Sánchez Escribano (1992), este último con aportación de la reacción al viaje del lado inglés e interesantes pasajes de las cartas del hispanista James Howell que vivió el acontecimiento desde Madrid.

⁵⁶Véase nota a pie de página nº45 *supra*.

⁵⁷Hay que aclarar que, antes de 1607, dos embajadores españoles, el condestable de Castilla, que había sido comisionado para firmar la paz de 1604 y, posteriormente, el conde de Villamediana, habían sugerido la propuesta de matrimonio que no había fructificado.

con Francia por medio de la propuesta de matrimonio en septiembre de 1612 de Carlos (príncipe de Gales a raíz de la muerte del primogénito Enrique) con Cristina, hija de Enrique IV, proyecto que también fracasaría finalmente. Por la misma época se produce el compromiso matrimonial y posterior casamiento (1613) de Isabel Estuardo, hermana de Carlos, con Federico V, elector palatino, quien, como sabemos, iba a desencadenar, por su aceptación de la corona de la rebelde Bohemia, la guerra de los Treinta Años.

Todo esto no habían sido sino aproximaciones más o menos preliminares. Sin embargo el nombramiento en 1613 como embajador en Londres de Diego de Sarmiento y Acuña, conde de Gondomar, llevaría al intento de entronque con la casa real española que más cerca estuvo de materializarse en la historia de las relaciones entre Inglaterra y España después de la Reforma. El conde de Gondomar era uno de esos grandes diplomáticos que sostuvieron el poder de España en el extranjero a despecho de la ineficacia y la corrupción en el interior. Parece que sobre Jacobo I ejerció una notable influencia, a la que, precisamente, se le achaca la condena y ejecución de Sir Walter Raleigh. A partir de 1614 y coincidiendo con el periodo de gobierno personal del rey, marcado por un progresivo acercamiento a España, el diplomático empieza a planear el asunto del matrimonio entre Carlos y la infanta española. Desde España se hace una primera consulta al papa Paulo V que se muestra contrario al casamiento. Pero ante la propuesta en firme por parte de Inglaterra, fruto de los oficios del conde de Gondomar, del embajador inglés en España, John Digby, conde de Bristol, e incluso del parecer favorable de la reina inglesa, en Madrid se crea una Junta de Teólogos que informa positivamente la iniciación de negociaciones, previa aceptación de algunas condiciones relativas a la salvaguardia de la fe católica. Felipe III y luego Felipe IV, al contrario que Jacobo I, se mostraron bastante tibios e inconsecuentes, supeditando sus decisiones al dictamen papal y a la Junta

de Teólogos de una manera que a veces parece sugerir más un deseo de escudarse en estas instancias para retrasar o hacer finalmente imposible el casamiento. Influye también, por supuesto, la rígida supeditación de los Austria en su obediencia a Roma en cualquier asunto de conciencia (supeditación mucho menos marcada en el caso del cardenal Richelieu, que, años más tarde, siguiendo casi los mismos procedimientos, culminará con éxito el matrimonio de la princesa Enriqueta María con Carlos). Así, no es de extrañar que las negociaciones fueran lentas y tortuosas, prolongándose desde 1614 hasta 1623 y complicadas con la intervención de los embajadores anteriormente mencionados, el embajador en Roma, la Junta de Teólogos, el Consejo de Estado, diversos emisarios (de Londres a Madrid y de España a Roma), representantes de los católicos ingleses en la Santa Sede, una Comisión de Cardenales, dos papas (Paulo V que muere en 1621 y Gregorio XV, su sucesor) y dos reyes (Felipe III, muerto igualmente en 1621 y Felipe IV). En la historia de las negociaciones previas a la visita se aprecia en general una propuesta de condiciones, fundamentalmente de la Junta de Teólogos y del Papa, tendentes a garantizar la ortodoxia católica y a obtener ventajas en Inglaterra para esta confesión. Éstas aparecían ya básicamente perfiladas en el primer dictamen de la Junta de Teólogos de 1614 (libertad de culto para los católicos ingleses, educación de los eventuales hijos en esta misma fe, asistencia a la infanta de criados católicos, capilla pública, etc.) y, a cada aceptación por la parte inglesa, siguen condiciones adicionales, nuevas consultas a todas las instancias implicadas y demandas de estrictas garantías de cumplimiento por parte de los negociadores españoles. El inicio de la guerra de los Treinta Años en 1618 añade nuevas complicaciones e intereses a las negociaciones, pues España desea evitar la participación de Inglaterra (que efectivamente consiguió) al lado de la Unión Evangélica y Holanda, mientras que Jacobo I espera la mediación de España para la devolución a su yerno, el calvinista Federico V, del Palatinado y de la dignidad de elector, perdidos como

represalia por su malhadada aceptación del trono de los rebeldes bohemios, y reivindicados ahora por el católico Maximiliano de Baviera. A todo esto aun hay que añadir la cuestión monetaria, pues el rey inglés esperaba obtener una sustanciosa suma de dos millones de escudos en concepto de dote de la infanta, cantidad que le era muy necesaria en su estrategia de gobernar sin los subsidios del parlamento. Se comprende, teniendo en cuenta todos estos factores, que si el casamiento no levantaba grandes entusiasmos en los círculos dirigentes españoles, sí convenía claramente mantenerlo como cebo para no desairar a los ingleses. Sea como fuere, el caso es que hacia 1622, frente a las dilaciones españolas, las solicitudes inglesas se hacen más apremiantes. En noviembre de ese año Jacobo I envía un emisario particular, Endymion Porter, de ascendencia española,⁵⁸ para entrevistarse con Olivares como refuerzo a las gestiones del embajador conde de Bristol. A principios de enero de 1623 otro emisario, Simón Digby, parte de Inglaterra hacia España con la aceptación de las cláusulas del contrato formuladas por los españoles. Sólo quedaba la aprobación de Roma. El Papa es informado de la aceptación inglesa el 18 de febrero y la Junta de Cardenales el 21, pero ni el uno ni la otra dan una opinión concreta. Sin embargo, los acontecimientos se iban a precipitar: el 26 de febrero había mandado Jacobo I una carta a Felipe IV anunciando la partida del príncipe de Gales hacia España (Rodríguez-Moñino, 1976: 77) y, efectivamente, el 17 de marzo de 1623 se presentaban en Madrid habiendo viajado de incógnito y haciendo escala en París el príncipe Carlos y el duque de Buckingham.

⁵⁸Endymion Porter fue un hombre de confianza tanto de Jacobo I como de Carlos I. Había servido como paje en casa del padre del conde-duque de Olivares (Elliott, 1990a:215-216). En Inglaterra conoció y ejerció el patronazgo entre gran número de hombres de letras (Jonson, Herrick, Dekker, May y, más notablemente, Davenant). Al parecer también fue conocido de James Shirley, pues su nombre aparece en *Love's Cruelty* (edición de 1641) a propósito de la dedicatoria de esta obra a sus hijos George y Charles Porter. Su mujer era declaradamente católica y él tachado por los puritanos de pertenecer a esa confesión, lo que no es nada improbable. Sin embargo, tenemos que aclarar que la dedicatoria de *Love's Cruelty* no va firmada por Shirley, sino por las iniciales W.A., que podrían corresponder a William Allen, un actor asociado con Shirley. Cf. Shirley-Nims (1980:3, 69-76 y 76-79).

La conmoción que este acontecimiento inesperado causó en España fue enorme. No obstante, siguiendo la política de magnificencia y esplendor protocolario de los Habsburgo españoles, la corte se esfuerza por tratar a los recién llegados con toda la fastuosidad que se esperaba de una monarquía tan prestigiosa como la hispánica. Queda en suspenso la reciente pragmática sobre la prohibición de vestir trajes lujosos y se olvidan las también recientes medidas de contención del gasto dada la necesidad de agasajar deslumbrantemente al noble huésped. El monarca y Olivares se reúnen los días siguientes con los ingleses en diversas entrevistas de tono puramente protocolario. El día 23 se comunica oficialmente la noticia a los grandes y a las ciudades, y el domingo, 26, hace su entrada oficial en la corte con toda pompa y ceremonia el príncipe de Gales.

Durante su estancia en España el real huésped participa en cacerías y asiste a representaciones teatrales,⁵⁹ máscaras, procesiones de Semana Santa y de Corpus Christi, corridas de toros, bailes y juegos de cañas. Se intentaba con ello, además de quedar a la altura del prestigio español de la época, tenerlo entretenido mientras se esperaba el dictamen de la Comisión de Cardenales, y seguían las deliberaciones de la Junta de Teólogos y del Consejo de Estado. Olivares, al parecer, mantenía un doble juego, pues, mientras por una parte animaba al Príncipe, por otra sostenía en el Consejo de Estado que un enlace matrimonial no era indispensable para una alianza con Inglaterra, ya que había otros intereses comunes que hacían ese casamiento innecesario.⁶⁰ También

⁵⁹ Parece que, según testimonios del embajador de Venecia, el Príncipe hablaba correctamente el latín, el francés, el alemán y el italiano. Aprendió también español ante las perspectivas de una alianza matrimonial con España (Rodríguez-Moñino, 1975:94), pero en la misma obra Rodríguez-Moñino manifiesta (pág. 84) que en una entrevista en la carroza del rey en el paseo del Prado, Buckingham hacía de intérprete a Carlos. También James Howell, un hispanista que estuvo presente en Madrid en la época, comenta, que públicamente en la conversación del Príncipe con la Infanta, el embajador inglés, conde de Bristol, hacía de intérprete (James Howell, *Epistolae Ho-Eliaanae*, cit. por Sánchez Escribano, 1992:249). Como luego veremos, es muy importante para nosotros determinar que el Príncipe y su séquito eran capaces de entender las comedias que hipotéticamente pudieron ver o leer en Madrid, pues de esto y del número de espectáculos teatrales que pudieran ver o leer depende su posible papel como intermediarios entre el teatro español y el inglés.

⁶⁰ Efectivamente, después del paréntesis provocado por la animadversión de Carlos tras el fracaso del matrimonio (guerra con España de 1625 a 1630), Inglaterra tenía los suficientes intereses comunes

desconfiaba el Conde-Duque de que tanto Jacobo como Carlos quisieran o pudieran introducir y mantener leyes de tolerancia hacia los católicos, altamente mediatizados como estaban por un parlamento hostil. Buckingham y Olivares, por otra parte, parece que desde el principio desarrollaron una mutua antipatía fatal para una feliz resolución de las negociaciones. Al gobierno le convenía la dilación, pero, sin embargo, ésta vez la Junta de Cardenales se dio prisa en deliberar y el breve del Papa con la aprobación del enlace llegó a España el 4 de mayo. Se incluían cláusulas adicionales a las de la Junta de Teólogos y garantías muy exigentes de su cumplimiento; Buckingham se mostró partidario de volver a Inglaterra, pero se consiguió convencer al Príncipe para que permaneciera en España mientras se enviaba a un representante inglés a Londres y la Junta de Teólogos discutía otro informe. Éste fue emitido el 2 de junio y en él se aceptaba el matrimonio siempre que se cumplieran las condiciones impuestas por Roma y además, una vez celebrada la boda, se retrasara un año la marcha de la infanta con el fin de asegurarse que se cumplían las promesas de tolerancia para con los católicos ingleses. Otra vez Buckingham se enfureció por la adición de nuevas y difíciles condiciones mientras que el príncipe nuevamente amenazó con volverse a Inglaterra, aunque de nuevo Olivares lo convenció de que se quedara. Desde Inglaterra, Jacobo I, desesperado por la situación tan poco airosa en la que se encontraba su hijo, accedió resignado a las nuevas condiciones, mientras que en España Carlos aceptaba también (17 de julio), lo que se celebró en Madrid con fuegos de artificio y hogueras. El 7 de septiembre Carlos juró solemnemente observar las condiciones estipuladas para el casamiento y Felipe IV prometió que la boda se realizaría en cuanto llegara el consentimiento pontificio, con la posibilidad de que la Infanta marchara a Inglaterra en primavera. Pero en realidad

con España para que las dos naciones siguieran una política de colaboración. Véase Alcalá-Zamora (1975:262-268 y 344-358).

todo esto no era sino deseos de mantener las apariencias, al igual que la despedida llena de cordialidad y afecto al príncipe de Gales, que se marchó de Madrid (compuesto y sin novia) el 9 de septiembre. Había que guardar las formas, pero ya nadie creía de corazón que la boda se llegaría a realizar. Las circunstancias políticas, la oposición de Olivares, la antipatía entre éste y Buckingham, el celo doctrinario de las instancias oficiales (y de la opinión pública española e inglesa) hicieron imposible el compromiso. Carlos estaba convencido de que los españoles pretendían engañarle e inició él también un doble juego: en su camino de regreso hacia Santander escribía simultáneamente desde Segovia una carta a Felipe reiterando su deseo de casarse con la infanta y otra al conde de Bristol en Madrid revocando los poderes que tenía el embajador para concluir los esponsales (Elliott, 1990a:223). Carlos y Buckingham fueron recibidos con gran alegría por el pueblo inglés, en su mayoría opuesto a una alianza con la católica España, y ambos, a partir de este momento, iban a promover una política anti-española sólo moderada hasta su muerte en 1625 por la más distanciada visión de los asuntos de estado de Jacobo I. Las negociaciones continuaron, pero muy lánguidamente. Aunque la llegada de la dispensa papal en noviembre de 1623 parece hacer a España menos tibia, ya fuera por guardar las formas, ya por ingenuidad, lo cierto es que Inglaterra ha perdido casi todo su interés: los embajadores españoles son postergados y menospreciados en la corte de Jacobo I, se impone como condición indispensable la devolución del Palatinado, Buckingham intriga y el parlamento de 1624 pide la ruptura de las negociaciones con España. A pesar de los embajadores y emisarios españoles que negocian y tratan de desacreditar a Buckingham en Inglaterra el negocio no prospera, pues ni los ingleses estaban muy deseosos de aceptarlo ni los españoles de insistir en él. La toma de Breda, el fallecimiento de Jacobo I y el compromiso de alianza matrimonial con Francia (mayo de 1625) disiparon totalmente los últimos vestigios de negociación sobre el asunto.

El fracaso condujo a un rápido deterioro de las relaciones entre los dos países y a una guerra anglo-española entre 1625 y 1630, cuyo principal episodio fue la expedición anglo-holandesa contra Cádiz en noviembre del primero de los años consignados, expedición que acabó en completa derrota de los atacantes. Siguieron diversas acciones de guerra, llevando España la mejor parte no sólo en el mar contra Inglaterra, sino en el continente contra el refuerzo danés en el curso de la guerra de los Treinta Años. De todas maneras, hacia 1628, las dificultades económicas en España, la impotencia militar de Carlos I en Inglaterra, la confluencia de intereses objetivos, amén del asesinato de Buckingham, abocaron irremediabilmente al establecimiento de relaciones no beligerantes que, tras la mediación del pintor Rubens y el intercambio de embajadores, se materializaron el 15 de noviembre de 1630 en la firma de un Tratado de Paz, Confederación y Comercio. Este tratado no concedía a ninguna parte sus aspiraciones maximalistas (devolución del Palatinado a Federico V y entrada de Inglaterra en la guerra contra Holanda), pero garantizaba, como en 1604, la benevolente neutralidad de los británicos para España y favorecía a éstos en una serie de aspectos estratégicos y comerciales que, a la larga, contribuyeron decisivamente a su fortalecimiento económico.

Las relaciones con España son pacíficas durante el periodo de gobierno personal de Carlos I (1629-1640). Posteriormente, la Guerra Civil mantendría a Inglaterra lo suficientemente volcada sobre sí misma como para quedar al margen de los asuntos europeos, principalmente de Francia o España (que igualmente se hallaban enzarzadas en la Guerra de los Treinta Años). Ciertamente hay un apoyo de ambas naciones a la causa de los realistas ingleses, pero debido a su mutuo enfrentamiento, éste fue más moral que efectivo. Así, durante el período del Parlamento Corto, hubo negociaciones con Carlos I para que España concediese tropas y dinero a la causa real, pero fracasaron. La reina abandonó el

país en 1642 y volvió a él con importante ayuda financiera y militar del continente en 1643. Aunque la corte de exiliados ingleses, tras la Guerra Civil, se estableció principalmente en Francia, el Duque de York (futuro Carlos II), a raíz de la alianza de Francia con Cromwell,⁶¹ ayudó fugazmente con su presencia a la causa española en la defensa de Dunkerque (1657).

Durante el período de la *Commonwealth* y del Protectorado, Francia y España, hostiles al régimen regicida de Cromwell, apoyaron a los exiliados, pero, al mismo tiempo, intentaron garantizarse la alianza del Lord Protector en la guerra franco-española, a la que la Paz de Westfalia no había podido dar fin. Cromwell estaba más interesado en iniciar la guerra naval o piratería contra el tradicional enemigo de Inglaterra, España, y ya en 1653 concibió, ante la precaria situación española, lo que se conoce como el Plan Occidental (*Western Design*) que intentaba hacerse con territorios pertenecientes a España en las Antillas. El resultado de esta iniciativa fue la conquista de Jamaica por los ingleses después de una primera derrota en Santo Domingo (1655). A pesar de todo, en un principio Madrid había tratado de atraerse la voluntad del Protector e incluso disputó durante varios años con Francia la alianza inglesa. Sin embargo, la no aceptación de dos condiciones previas exigidas por Cromwell (la libertad de comercio con las Indias y la tolerancia hacia los súbditos ingleses protestantes en territorios españoles o americanos), la dinámica inherente a la firma de la paz inglesa con Holanda (aliado de Francia) y algunos incidentes puntuales en las relaciones diplomáticas hizo que, finalmente, Inglaterra se aliara con Francia (octubre de 1655). La guerra fue desfavorable para España. En Flandes la ayuda inglesa a Francia fue decisiva para la conquista de Mardycke (1657) y de Dunkerque (1658), plazas que, según tratado con Mazarino, quedaron en poder de los británicos. En otras latitudes España también sufrió varios reveses como la captura de la flota de América cerca de Cádiz (1656) y una derrota naval en

⁶¹En esa empresa España le dio el título de capitán general de la Armada del Océano.

Santa Cruz de Tenerife (1657). A pesar del buen tratamiento que había recibido de las autoridades españolas en varias ocasiones durante su exilio, Carlos II asumió y reforzó la política anti-española de Cromwell. El nuevo rey no sólo se aseguró por la paz de 1660 la posesión de Dunkerque y Jamaica, sino que renovó el tratado de ayuda a Portugal negociado anteriormente por Cromwell, reforzándolo con su matrimonio con la infanta portuguesa doña Catalina, lo que constituyó un espaldarazo definitivo a la causa del país vecino.

El propósito de la anterior recapitulación no es sino descubrir los orígenes históricos por los que un determinado sistema social y cultural (del que formaría parte la literatura) se conforma de una manera dada y no de otra. Estamos convencidos de que los pueblos y las naciones, como la vida, no son presas de un determinismo irreductible, sino que, de entre haces de posibilidades en juego, algunas, en momentos críticos, se realizan y otras no. Las realizadas condicionan a su vez los sucesivos puntos de partida para otras transformaciones que no excluyen confluencias a veces impensadas. A diferencia de las filosofías optimistas del siglo XIX (la fenomenología del espíritu hegeliana o el materialismo dialéctico marxista), hoy día, en consonancia con una visión más amplia (es decir, con más evidencias) y por ello mismo más humilde, se tiende a reconocer el papel que juega en la historia y en general en la evolución el azar y el caos, sin por ello caer en la indeterminación absoluta. Frente a las concepciones estáticas, en el momento presente se tiene en cuenta en ciencias de la naturaleza al igual que en ciencias humanas la dinamicidad y apertura (tanto al mismo como a diferentes niveles de organización "jerárquica") de los sistemas.⁶²

⁶²El libro que principalmente nos ha documentado en este sentido es el de Ervin Laszlo. 1987. *Evolución, la gran síntesis*. Madrid: Espasa-Calpe. Lo que más nos ha sorprendido de él es la coincidencia, aparentemente debida al "espíritu de los tiempos" con las modernas líneas de pensamiento de la deconstrucción o, más paralelamente, de las teorías sistémicas de la literatura.

En la historiografía inglesa, por ejemplo, se contempla más como un hecho relativamente inexplicable que como una consecuencia necesaria (como quiere concluir el historicismo *whig* de Gardiner, 1883-84) por qué un reinado relativamente estable y próspero como el de los dos primeros Estuardo dio lugar a la guerra civil (Coward, 1994); y en la historiografía hispánica (Elliott, 1991a) no se ve tan transparentemente condenado al fracaso a Olivares en su enfrentamiento con Richelieu, al menos en su dimensión táctica o a corto plazo.

Por todo ello, al pretender hacer un somero esbozo descriptivo de los sistemas socioculturales de España y de Inglaterra quisieramos considerar en primer lugar las determinaciones históricas que conforman de manera distinta a estos dos países. Los dos se encuentran en el contexto general de la misma tradición cristiana occidental. Uno de ellos, sin embargo, empieza a discurrir, desde mediados del siglo XVI, por la senda diferenciadora de una reforma protestante en su versión típicamente anglicana, que, *grosso modo*, podemos caracterizar de moderación doctrinal (por comparación con la Reforma en el Continente) y de antagonismo disciplinar frente a Roma. El otro, la potencia hegemónica aún, es la principal valedora de dos instituciones con vocación universal que empezaban a entrar en crisis ante la presión de los nacionalismos emergentes y de la conciencia individualista del humanismo del Renacimiento: la Iglesia Católica y el Imperio, instituciones heredadas del siglo anterior por su vinculación a los Habsburgo. En su defensa, España iba a dilapidar toda su portentosa energía en el programa (1621-1643), no tan ingenuo (Elliott, 1984 y 1990b, Alcalá Zamora y Queipo de Llano, 1975) como se ha querido ver a veces, pero a la postre fallido, del conde-duque de Olivares. La gran triunfadora será Francia, llevada a la victoria final de la Paz de los Pirineos (1659) por Richelieu, gran antagonista del valido español. Este país no es, sin embargo, el único beneficiario de la derrota española; sino que, alineados con él, iban a prosperar los otros estados que practican una política nacional: Holanda e Inglaterra.

Ambas quedarán consolidadas como potencias de segunda fila que cuentan cada vez más en una nueva era donde ningún país podrá ya dominar el escenario internacional sin el concurso o la abstención de los demás. Las reglas del juego están cambiado radicalmente con la pérdida definitiva por España del control de la ruta atlántica y de las empresas financieras y comerciales propias del capitalismo colonialista, e Inglaterra, al contrario que nuestro país, iba a saber aprovecharse bien de las nuevas posibilidades que en parte ella misma había contribuido a crear frente a España. Su camino va a ser justamente inverso. De la potencia menor que era durante el siglo XVI y la primera mitad del siglo XVII pasará a convertirse en la segunda potencia europea durante la época de la Restauración de los Estuardo y a iniciar durante el siglo XVIII un lento pero inexorable camino hacia la supremacía en Europa con el establecimiento de su vasto imperio colonial en ultramar. A pesar de las crisis internas (Guerra Civil, Revolución Gloriosa, amenaza del pretendiente Estuardo y problemas en Irlanda y Escocia) su trayectoria es siempre ininterrumpida y ascendente. La libertad civil e intelectual, el desarrollo mercantil y financiero, los progresos técnicos y científicos van a consolidar una sociedad que ya en la década de 1660 muestra rasgos del mundo tal y como lo hemos conocido en nuestro siglo⁶³ y que va por delante de lo que todavía por mucho tiempo sería la preponderancia de la monarquía absoluta en el continente.

Es éste precisamente el primer rasgo que diferencia notablemente a Inglaterra de España. La sociedad inglesa se nos aparece cuantitativa y cualitativamente como una sociedad mucho más moderna y abierta (en el sentido

⁶³Sirvan entre otros rasgos el tremendo auge de la investigación empírica en ciencia, la proliferación de revistas y periódicos, la literatura polémica y panfletaria al servicio de los partidos, la misma importancia de éstos (Whigs y Tories) en la dirección de la política nacional, la aparición de tiendas frente al mercado rural, "coffee-houses" y "chocolate-houses" frente a la taberna tradicional, las mejoras técnicas en agricultura y comunicaciones, la proliferación de nuevos grupos religiosos, la supremacía, en fin, sobre el verso, de una nueva prosa dúctil, eficaz y precisa y el consumo masivo (en relación a la época) de la misma por una clase media deseosa de adquirir una educación útil y no muy profunda, unida a una moral práctica y una urbanidad simple pero efectiva.

popperiano del término) que la española. Hay múltiples pruebas de este hecho y casi parece una obviedad insistir en ello. A pesar de y a través de la existencia de rasgos comunes relativos a la cultura material y espiritual de la época barroca, tal y como se puede deducir de las lecturas contrastadas de los historiadores sociales de la época,⁶⁴ la sociedad inglesa es mucho más tolerante en lo religioso, más crítica y polémica en lo cultural, más móvil en lo social y, finalmente, más dinámica en lo económico.⁶⁵

También en el aspecto religioso, Inglaterra está mucho más cerca de la modernidad que España.⁶⁶ No ignoramos que el principio *cuius regio, eius religio* era tan determinante en las Islas Británicas como en los heterogéneos estados del Imperio Alemán o en la uniformizada España. Pero comparado con esta última, la persecución de los disidentes religiosos, tanto por la derecha (si se nos permite la imagen posicional) a los católicos, como por la izquierda a los calvinistas, no deja de ser relativamente moderada. En efecto, por su situación a medio camino entre la ortodoxia católica y el radicalismo protestante, por su dependencia civil (el jefe de la Iglesia era el rey) y por una cierta indeterminación doctrinal, el anglicanismo permitió un apreciable margen de tolerancia cuyo límite quedaba marcado por la amenaza supuesta o real al precario equilibrio del Estado.⁶⁷ Como lógica consecuencia aparecen dos rasgos diferenciadores

⁶⁴Véanse entre otros Briggs (1983), Domínguez Ortiz (1963) y (1970), Kamen (1986), Maravall (1975) y (1979), Stone (1965) y (1977), o Trevelyan (1967).

⁶⁵Hay que aclarar que la medida de estos rasgos de modernidad y apertura no tienen nada que ver con la de nuestra época, sino con lo que era la norma en el contexto histórico del siglo XVII. No pretendemos, por tanto, ni siquiera sugerir, que en Inglaterra existía libertad de culto, libertad de prensa, movilidad social o desarrollo industrial y financiero por comparación con patrones del siglo XX, pero sí afirmamos que en comparación con España, son bastante perceptibles aun a tres siglos de distancia.

⁶⁶Al hablar de modernidad no queremos hacer juicios de valor; solamente queremos tomar como punto de referencia aquellos parámetros que definirán lo que históricamente se impuso en los siglos siguientes y que definirían el mundo tal y como se ha configurado en nuestro siglo. Nos referimos, por ejemplo, a la libertad de conciencia (sin por ello afirmar que existiera tal libertad en el sentido en que la entendemos hoy día), la apertura de los textos sagrados y de las ceremonias religiosas mediante la traducción de la Biblia y el uso de las lenguas vernáculas, la secularización de muchas actividades propias de la iglesia (la caridad, por ejemplo), y un acercamiento más intelectual hacia la religiosidad.

⁶⁷Es por esta razón fundamentalmente por lo que los católicos son más perseguidos que los puritanos.

claramente apreciables en cuanto entramos en el dominio de la historia o la literatura inglesa: la existencia de discusión y polémica en asuntos religiosos y, en clara conexión causal, la ausencia de las tremendas y sistemáticas presiones para hacer expresa y reiterada profesión de fe que encontramos en España, país en donde un absolutismo monárquico-estamental fuertemente asentado, un formidable mecanismo de control y represión ideológico-religioso y una opinión pública casi unánime y acríticamente ortodoxa establecían unos límites muy estrechos y rigoristas sobre aquello que no podía ponerse en cuestión.⁶⁸ Se da así el caso de autores que, como Shakespeare, Jonson, Webster, Marston, Dekker, Massinger y el propio Shirley, no son muy explícitos sobre sus creencias religiosas, que sólo a través de alusiones más o menos crípticas en sus obras o de evidencias indirectas (cuando no existen testimonios biográficos), pueden ser conjeturadas, mientras que los autores dramáticos españoles son todos de una

No olvidemos que en una famosa bula (*Regnans in Excelsis*, 1570) el papa Pío V había excomulgado a Isabel I, conminando a todos los católicos leales a Roma a rebelarse contra ella, por lo que los católicos se convertían en la quinta columna del Vaticano y de España. En cuanto a las prácticas represivas de los disidentes, destaca comparado con la implacabilidad de los autos de fe españoles y la subsiguiente quema en la hoguera de los herejes, el carácter que podríamos clasificar, no sin asomo de ironía, de "más benigno", de la represión de los católicos en Inglaterra, que se ejercía mediante multas, impuestos especiales y (para los casos graves de sacerdotes activamente involucrados en la difusión de su fe o los conspiradores) el ahorcamiento y posterior destripamiento del condenado. Los puritanos, por otra parte, tampoco salen siempre bien librados de sus aspiraciones radicales (recordemos como botón de muestra la emigración de los *Pilgrim Fathers* o Padres Peregrinos a Nueva Inglaterra en 1621), aunque siempre tenían de su parte la posibilidad de confundirse con los sectores más extremos del anglicanismo o de adular al poder aireando su ultranacionalismo antipapista. Un mérito que, sin embargo, hay que adjudicar a Isabel I es que, si bien no resolvió el problema religioso, al menos permitió un cierto margen de libertad de conciencia mediante la fórmula del *oath of allegiance*, por el que con el asentimiento formal al anglicanismo una vez al año a los disidentes (aparte de la obligación formal de oír misa todos los domingos) se les dejaba relativamente en paz el resto del tiempo.

⁶⁸Es sintomático, en este sentido, que James Howell, uno de los viajeros ingleses en nuestro país, mencione el "miedo a pensar" como una característica distintiva de los españoles de la época en su *Instructions for Forreine Travell* (1642) en donde escribe: "El español... cree en los cánones y decisiones de la Iglesia con una fe innata y con una obediencia total e inmediatamente hace a su comprensión esclava de ella; pone límites a su propia sabiduría y erudición, y se esfuerza en evitar toda especulación (dudas y discusión) sobre este asunto, temiendo caer en algún error, por la debilidad de su mente". Citado y traducido en Shaw (1981:147 y 286). Por otra parte encontramos a este respecto una palabras muy ilustrativas del arbitrista Sancho de Moncada sobre el estado de los españoles "que no assientan el pie en el suelo —dice—, sin incurrir en alguna denunciación" (citado en Maravall, 1972:96). Recuérdese la maña con que Pablos en el capítulo VI de *El Buscón* se hace de dos pollos de la aterrorizada ama, bajo la especie de que al llamarlos con la voz "pío" había incurrido en grave ofensa contra la fe, en la que había de intervenir la Inquisición.

clara profesión católica. Esto, que podríamos denominar la privacidad del sentimiento religioso, nos conduce por otra parte a una segunda característica: la secularización del drama inglés, en donde lo primero que contrasta es la falta, salvo excepciones puntuales, de obras de argumento religioso. Mientras en Tirso, Lope, o cualquiera de sus contemporáneos los temas hagiográficos o alegóricos (autos) ocupan siempre una parte relevante de su producción, en sus contemporáneos ingleses tales asuntos son, por las razones que acabamos de mencionar, prácticamente inexistentes.

La falta de coacciones insuperables, tanto por parte de los mecanismos represores del estado desde fuera, como de la autocensura o “miedo a pensar” del que hemos hablado anteriormente desde dentro, crea una diferencia fundamental entre Inglaterra y España, aun reconociendo que derechos tales como la libertad de prensa o de opinión eran realidades muy precarias para la época. Pero factores tales como la tolerante circulación de libros, la existencia y consolidación de una literatura panfletaria,⁶⁹ las polémicas universitarias entre calvinistas y arminianos o una ligerísima tolerancia hacia desviaciones no ya del anglicanismo, sino del mismo cristianismo (como el deísmo), incluso hacia el puro y llano ateísmo, no solamente ponen en entredicho el orden terrenal (en la forma de cuestionamiento de los validos, secretarios o facciones cortesanas, lo que, por otra parte también ocurría en España), sino la propia dimensión espiritual del hombre. El hecho de que de Shakespeare, por poner un solo

⁶⁹Ungerer (1965) demuestra la amplia circulación que los libros españoles tuvieron en Inglaterra; los libros ingleses (y por tanto de herejes enemigos), sin embargo, son prácticamente ignorados en España. Kamen destaca a propósito de la leyenda negra que “España no produjo jamás en el siglo XVI el tipo de folleto popular y político que se hacía corriente en Inglaterra y los Países Bajos; en consecuencia perdió la guerra de la propaganda” (Kamen y Pérez, 1980:39). Por otra parte, Elliot en su capítulo “Poder y propaganda en la España de Felipe IV” (1990b:201-228) sostiene la tesis de que, al igual que en la corte de Carlos I, la propaganda aristocrática de Felipe IV, por una serie de errores en su difusión hacia el exterior, quedó reducida a los círculos más próximos a la corte y, en vez de ganar adeptos en el exterior, produjo un solipsismo, una falsa imagen de poder y de seguridad que en gran medida alienaba a estos monarcas y sus cortesanos de la realidad.

ejemplo, se pueda decir con poco rigor pero con algo de fundamento que es “nuestro contemporáneo”,⁷⁰ mientras que lo propio no se pueda decir en la misma medida de Lope, Calderón ni de ninguno de nuestros dramaturgos del Siglo de Oro,⁷¹ es, en parte, y salvando lo que se debe al genio del dramaturgo de Stratford, una consecuencia de la libertad de pensamiento de los autores dramáticos ingleses. Obras tan provocadoras como las de Marlowe, tan indagadoras como las grandes tragedias de Shakespeare, tan inmisericordes como *The Duchess of Malfi*⁷² de Webster o *'Tis Pity She's a Whore* de Ford son absolutamente impensables en nuestro teatro clásico,⁷³ donde el genio indudable de un Lope de Vega o un Tirso de Molina quedan a menudo reducido a mero juego verbal, pseudo-crítica complaciente al orden establecido⁷⁴ y en definitiva a ingenio malabarista o sutileza escolástica de aquél cuyo espacio de indagación está restringido al horizonte mental limitado y seguro de un orden estamental y religioso fuera de todo cuestionamiento.

⁷⁰Kott, J. 1967. *Shakespeare Our Contemporary*. London: Routledge & Kegan Paul.

⁷¹Nos parece que la obra de los dramaturgos españoles de esta época es tan dependiente de las coordenadas culturales de su tiempo y lugar que hay que hacer un cierto esfuerzo de sintonización para ponernos en su perspectiva y apreciar el valor literario que se deriva de ella, cosa que no ocurre en la misma medida con Shakespeare y gran parte de los dramaturgos ingleses coetáneos.

⁷²Compárese con el tratamiento que da Lope de Vega al mismo tema en su *El mayordomo de la duquesa de Amalfi*.

⁷³En realidad es siempre cuestión de leer mucho para hallar excepciones que confirmen la regla. Aparte del género picaresco, cuya cualidad crítica y cuestionadora exigiría una discusión más larga de la que aquí podemos permitirnos, estamos pensando en este momento en obras del tipo de *La estrella de Sevilla*, *La serrana de la Vera* (en su diverso tratamiento por distintos autores), de *El esclavo del demonio*, o el mismo *El condenado por desconfiado*, donde se plantean unos personajes que realmente son cuestionadores e indagantes de la realidad sin un marco apriorístico-doctrinal hasta justamente el final, en donde surge siempre triunfante el poder restaurador del dogma político o religioso, con lo que en vez de plantear preguntas que cada uno ha de responder, se nos dan respuestas seguras que hemos de creer.

⁷⁴Es incuestionable, sin embargo, la agilidad argumental y sutileza conceptual, así como la “representabilidad” de las comedias españolas (en el sentido de obras cómicas), rasgos en los que, por lo general, superan a las inglesas. Por otra parte, las tragedias, autos y “comedias” (en el sentido que los ingleses de la época llamarían tragicomedias), consiguen, de una forma más acabada que en el teatro inglés, la conformación de un auténtico “teatro nacional” en cuanto a la propuesta de un alto ideal de vida a todo un país, ideal que sólo tiene el defecto de ser demasiado elitista y alienado de la realidad como para no ser un tanto artificial y, a veces, demagógico como se aprecia, por ejemplo, en el falso democratismo de Lope de Vega del que habla Díez Borque (1973) o en su edición de *Peribáñez y el Comendador de Ocaña* (Díez Borque, 1975²:34 y 36).

Otro rasgo distintivo que nos parece determinante para entender las diferencias entre las dos entidades históricas es la existencia en Inglaterra de un intenso nacionalismo ligado a las aspiraciones de la pequeña nobleza, la burguesía y las clases medias, condicionado también por su insularidad y por el repliegue defensivo (sobre todo a raíz del reinado de Isabel I) contra España, sus intereses en Irlanda y su posición parasitaria sobre el tráfico español de las Indias. Esto provoca como consecuencia que, frente a lo que ocurre en nuestro país, donde los intereses nacionales (tanto los de una imprecisa monarquía peninsular como los de la propia Castilla) han sido relegados e identificados (sobre todo en lo que se refiere a esta última) con los del Imperio o más precisamente con los de la Monarquía Habsburgo,⁷⁵ en Inglaterra el interés nacional bascule mucho más sobre el territorio y los intereses delimitados por las Islas Británicas con una incipiente expansión colonial-comercial hacia América, pero también hacia donde los beneficios pudieran llevar a las grandes compañías privadas de ultramar. El español (¿o habría que decir el castellano?) de aquellos tiempos es, por definición y por necesidad, imperialista y católico, mientras que el inglés es nacionalista incluso en su religión. En realidad, lo que se dirime en el siglo XVII es la pugna de los nacionalismos (holandés, nórdico, o francés) de la Europa septentrional por su emergencia en contra de la presión ejercida por la Casa de Habsburgo en su doble sede vienesa y madrileña a favor del eje mediterráneo (Alcalá-Zamora, 1975:42-44). Todo ello sin excluir los lazos de solidaridad ideológica entre los países de la Europa protestante por un lado, y los de la Europa católica por otro, que, sin embargo, como se muestra en muchos episodios de la política internacional contemporánea, no eran ni un criterio absoluto ni determinante.

⁷⁵ Así parece derivarse de los estudios de la mayoría de los historiadores de nuestro siglo, que, si bien han sido matizados recientemente, nunca han sido rebatidos. Véase, por ejemplo, Domínguez Ortiz (1963:9-21), Maravall (1972a) y (1972b), Alcalá Zamora (1975), Elliott (1990:266-283).

Esto en las letras inglesas halla su correlato en un cierto sentido chauvinista, o al menos patriótico, que da lugar, por un lado, al nacimiento de una tradición revisionista de dramas basados en las crónicas históricas,⁷⁶ utilizados con clara intencionalidad política y, por otro, en el hábito casi inveterado (al que no son ajenos tampoco las presiones de la censura) de situar muchas de las acciones más efectistas o más críticas en países extranjeros, cuya “proverbial” corrupción o ferocidad sirven de excelente telón de fondo para epatar, satirizar o moralizar.⁷⁷

El nacionalismo, como acabamos de mencionar, va indisolublemente unido a las aspiraciones de la burguesía emergente y la pequeña nobleza proto-capitalistas en un entramado de intereses que hace, por ejemplo, que, en el Parlamento, la idea de la guerra con España sea con gran frecuencia muy popular por motivos religiosos y comerciales. La burguesía, sobre todo en su versión de clase media, hace su aparición en Inglaterra como grupo influyente mucho más tempranamente que en España y se conserva como grupo mucho menos asimilable a la aristocracia que en nuestro país.⁷⁸ Aunque el primer estado sigue siendo en gran parte equiparable al segundo en cuanto a la composición general

⁷⁶Como ejemplos más señeros de esta modalidad dramática podemos citar *King John* de John Bale (una moralidad tardía escrita hacia 1538), *Gorbuduc* (representada en 1562), *The Misfortunes of Arthur* (representada en 1588), *The famous Victories of Henry the Fifth* (representada antes de 1588), *The Troublesome Reign of John* (impresa en 1591), *The True Chronicle of History of King Leir, and his three daughters...* (representada hacia 1594) y, por supuesto, toda la sección de dramas históricos de Shakespeare.

⁷⁷Nos referimos a obras tan representativas como *Tamburlaine*, *The Spanish Tragedy*, *Romeo and Juliet*, *Volpone*, *The Changeling*, *The Duchess of Malfi* o *'Tis Pity She is a Whore*, por citar sólo algunas de las más conocidas. Potenciada por las relaciones sensacionalistas de sucesos escandalosos o impresionantes y por la ascendencia cultural de Italia, la preferencia por los escenarios de ese país, y en general de la Europa mediterránea, es bien patente para cualquiera que se inicie mínimamente en la lectura del teatro isabelino-jacobino.

⁷⁸Nunca faltó en toda Europa una cierta movilidad social (Kamen, 1986:140-147; Maravall, 1979: 68-134; Domínguez Ortiz, 1963:174-185; Stone, 1965:223), contra la que, precisamente, se da el fenómeno del cierre o endurecimiento (por otra parte inútil) de las condiciones para poder llegar a formar parte de la aristocracia. Aun así, la movilidad social, al igual que la preponderancia de la burguesía es mucho mayor en Inglaterra que en España, de cuya situación llega a decir Kamen: «A pesar de su agresivo papel imperial, España siguió siendo un país subdesarrollado y económicamente colonizado por otras naciones; no declinó porque no había un nivel de consecuencias con el que contrastar su “declinación”» (1984:148).

estamental, con un gobierno fuerte del monarca y de élites nobiliarias, la efectividad burocrático-estamental y el poder personal del monarca estaban, por comparación con España, bastante relativizados. Esto se debía a que los trastornos políticos de la Reforma y los sucesivos e inseguros reinados que la siguieron habían creado la necesidad de fomentar una política nacionalista apoyada en el Parlamento, lo que dotó a éste, y, por medio de él, a las clases burguesas acaudaladas y a las medias prósperas, de una parcela de poder lo suficientemente amplia como para comprometer seriamente y finalmente hacer fracasar los intentos personalistas de los dos primeros Estuardo. En el periodo de la reina Isabel se da precisamente una ascensión a puestos claves de la administración de personas de la baja nobleza o de simples plebeyos, que, gracias a su coraje y a su valía, alcanzan posiciones influyentes en las arenas siempre inseguras y movedizas de las intrigas cortesanas.⁷⁹ El desarrollo económico, del que hemos hablado anteriormente, y la Reforma religiosa ampliaron el número de sus miembros y dieron conciencia de sí a este grupo que pronto empezó a constituirse, si bien de una manera muy laxa, como “partido del país” en oposición al “partido de la corte” (Cooper, 1974:380 para estos dos términos). Lo que se delinea ya claramente es la aparición de conglomerados

⁷⁹Este proceso se seguiría dando, a pesar de todo, durante el reinado de Jacobo I y de Carlos I. No hay que olvidar que el valido más influyente de los dos reinados, George Villiers, pertenecía a la pequeña nobleza y que, sólo como recompensa a sus esfuerzos sería nombrado finalmente Duque de Buckingham, después de pasar por títulos inferiores (cf. Carlton, 1995:23). El caso de Olivares no es muy diferente, por otra parte, del de Buckingham en cuanto a origen y ennoblecimiento por medio del favor real (cf. Elliot 1990a:155). Una atinada reflexión sobre la relación entre absolutismo monárquico, estamentos, clases y élites la encontramos en Maravall (1979:2ª parte) y pruebas documentales que ilustran muy poderosamente el fenómeno de la movilidad social en España en Domínguez Ortiz (1963:167-222). De estas y otras fuentes se deduce que más que una cerrazón estamental (imposible tanto en España como en el resto de Europa), cabría hablar de un espíritu de culto exagerado a los valores monárquico-aristocráticos que los débiles y desbaratados jirones de burguesía o clases medias asimilaban completamente, por falta de un ideario propio lo suficientemente consolidado que oponer. Es significativo el hecho de que, cuando Cervantes presenta un caso de movilidad social (Isabela, la hija secuestrada de un mercader español que se casa con un noble inglés, Recaredo) traslada la acción a suelo inglés, ya sea porque cuestione la dignidad y limpieza de la nobleza inglesa (frente a la española) y así no incurre en falta contra el orden ideológico monárquico-estamental, ya porque refleje una realidad social de la que él y sus contemporáneos eran conscientes, o ya porque así podía dar rienda suelta sin sospecha a sus tendencias más liberales.

estrechamente vinculados⁸⁰ de clase media de carácter burgués, gran burguesía y baja nobleza o *gentry* dedicada a los negocios y al aprovechamiento comercial de sus explotaciones agrícolas (frecuentemente en relación con la industria textil) que, aun participando en gran medida de los ideales y valores de la sociedad aristocrática, filtran sus propias concepciones más democráticas, más utilitarias y más de moral práctica de una manera claramente discernible en literatura en la aparición del género del drama doméstico en sus distintas modalidades (*Anne of Feversham*, *Bartholomew Fair*, *Eastward Hoe*), muchas de las obras de Thomas Dekker, Thomas Heywood y Thomas Middleton,⁸¹ por no hablar de las comedias de la vida londinense de James Shirley, que prefiguran y crean anticipadamente en algunos casos la *comedy of manners* de la Restauración. Es bien cierto, sin embargo, que durante la primera mitad del siglo XVII se produce una reacción aristocrática (que no fue óbice para la creación y venta de títulos de baronet por parte de Jacobo I)⁸² originada por la insistencia de la nueva dinastía en la fundamentación divina de la realeza y su consecuente traslado propagandístico al mundo intelectual y artístico del que eran principales patrones. Esto hace que muy pronto se comunique esta visión ideológica al dominio del teatro con el

⁸⁰Véase, por ejemplo, Trevelyan (1967:141-142, 178-181, 209 y las páginas 236-243) para una descripción de las prácticas financieras protocapitalistas y un ejemplo concreto de interrelación entre gran aristocracia rural (los Bedford) y clases burguesas financieras y comerciales.

⁸¹En estos autores se da frecuentemente un tipo de obra (*The four Prentices of London*, *The Fair Maid of the Exchange*, *A Chaste Maid in Cheapside*) en la que los valores burgueses y de las clases artesanales de Londres son motivo de exaltación patriótica con un claro objetivo de adulación a los sectores del público de esa extracción. Quizá la obra que más emblemáticamente presente el ideal de la alianza entre la burguesía emergente y la pequeña nobleza proto-capitalistas de la que hemos hablado *supra* sea *The Shoemaker's Holiday* (1599) de Dekker en la que uno de los ramales principales de la acción gira en torno al casamiento del sobrino de un noble (Rowland Lacy) con la hija del Lord Mayor de Londres, un burgués acaudalado (Rose), unión a la que se oponen no sólo el noble, sino también el burgués, que tiene su propio sentido independiente de clase y no muy buena opinión de la aristocracia, aunque cumpla con sus obligaciones hacia ella. Finalmente, gracias a la intervención de un nutrido grupo de artesanos, que desarrollan también su propia acción, y a la sanción real, la alianza se consuma.

⁸²A efectos de la venta de títulos (véase, por ejemplo, Cooper, 1974:384) hay un cierto paralelismo con la práctica mucho más nefasta de los Austrias de venta de oficios, hidalguías, hábitos, encomiendas, títulos e incluso "grandezas" como fuente de financiación de la Corona y de los gastos de estado (Domínguez Ortiz, 1963:181-184 y 197-205).

surgimiento y la popularización a manos de Beaumont y de Fletcher de la tragicomedia de carácter romántico en la que prima la trama sobre la caracterización (por otra parte estereotipada) de personajes nobilísimos, así como una concepción aristocrática absolutamente idealizante que muestra varios puntos de contacto (como veremos más adelante) con la tradición literaria española, y que usualmente coexiste con perfecta naturalidad (véase el caso de Shirley) con la obra costumbrista de la vida doméstica londinense. Este último rasgo es lo que se echa en falta en España, donde, aunque aparezcan rasgos costumbristas (sobre todo en la obra de Rojas Zorilla, Ruiz de Alarcón y Moreto), éstos raramente están integrados en un sistema de valores de clase media y urbanos casi autosuficiente, sino que, por el contrario, o aparecen entremezclados como motivo menor en la densidad sofocante de los ideales aristocráticos o aparecen muy tardíamente (Moreto) o en clave de género menor, como es el caso de los sainetes de Quiñones de Benavente.

Éstas son a nuestro juicio las principales líneas maestras que diferencian a ambas naciones y a sus sistemas culturales en la primera mitad del siglo XVII con relación al sistema literario. Si nos hemos detenido tanto en la consideración de los factores de índole histórico y cultural ha sido porque creemos que la cultura, como expresión de la organización material y moral de una sociedad, es un elemento de partida imprescindible si queremos llegar a una comparación literaria verdaderamente significativa, pues somos conscientes de que el valor (en el sentido casi bajtiano del término)⁸³ depende también de la posición moral del observador determinada por el sistema de la cultura. Precisamente las posiciones morales preponderantes a finales de nuestro siglo tienen su origen en la derrota de España y en el triunfo a la larga de los países del norte de Europa en el plano material e ideológico, por lo que, probablemente, nuestra sintonía con las

⁸³Bajtín (1975a:20-21), y Grande Rosales (1994:45-48) para un tratamiento divulgativo del término.

prácticas culturales de estos países durante el siglo XVII es mayor que con las de la España de la misma época, a las que nos une la tradición y el idioma, pero de la que nos separa el tiempo de los hechos históricos consumados y sus repercusiones a posteriori en forma de hegemonía cultural, científica y técnica, o, si se prefiere, de mayor o menor centralidad o marginalidad en la configuración del gran sistema cultural en el que nos hallamos inmersos y que podemos caracterizar como el del mundo occidental de los últimos trescientos años.⁸⁴

2.3 ESTADO GENERAL DE LOS ESTUDIOS SOBRE LAS RELACIONES HISPANO-BRITÁNICAS DURANTE ESTE PERIODO

Hasta hace bien poco el estudio de las relaciones hispano-británicas había estado reservado casi exclusivamente a la labor más o menos sistemática de hispanistas anglosajones, a algún esfuerzo aislado de los críticos españoles y a un considerable número de eruditos alemanes circunstancialmente interesados en ambas literaturas. Incidentalmente, los estudiosos de la literatura inglesa han abordado este campo de investigación al tratar de determinar o rechazar obras españolas como fuente de obras puntuales en el contexto de historias de la literatura inglesa o ediciones críticas de autores ingleses.⁸⁵

⁸⁴El mundo que generó el siglo XVII fue aquel (el nuestro) por el que luchaban los países del norte de Europa y Francia, y no por el que luchaba España, es decir, el mundo del individualismo, del espíritu cuestionador y agnóstico, de la democracia, del empirismo y del materialismo. Hoy día la mayoría de nosotros somos, en ciertos aspectos a veces difíciles de encajar, más producto de la Inglaterra protestante y precapitalista que de la católica España. Perspectivas morales como la de los celos, el honor o la lucha contra la herejía de las que dependen el efecto estético de la obra literaria, a través de la noción de valor que acabamos de mencionar, son demasiado ajenas para una mayoría de lectores como para sugerir o provocar una empática respuesta emocional-volitiva que favorezca la apreciación estética de la forma con la que se halla indisolublemente entretejida.

⁸⁵Barker (1946:594), señala como razones para la debilidad de los estudios de las relaciones literarias hispano-británicas precisamente el desconocimiento crítico de la literatura española por parte de los eruditos anglosajones que se han ocupado de la obra inglesa y (junto a la dificultad de acceso a los textos ingleses escritos en español) la dispersión e irregular calidad de las contribuciones puntuales sobre esta materia, muy a menudo inaccesibles o perdidas en un sin fin de publicaciones periódicas en Francia, Alemania, España y los Estados Unidos. Por otra parte, sería interminable hacer

Desde el campo español una primera dificultad ha sido siempre disponer de investigadores lo suficientemente competentes e interesados en ambas lenguas y literaturas como para poder emprender estudios comparativos. A este respecto, hay que poner de relieve que se viene experimentando un cierto desarrollo en nuestro país a medida que se consolidan las promociones de filólogos con conocimiento del idioma inglés salidos de las distintas Facultades y Departamentos relacionados con esta área, aunque es de notar que hasta ahora no abundan los estudiosos con un perfil comparatista claro.⁸⁶

Otra dificultad viene a menudo representada por la falta de delimitación entre las áreas históricas-culturales y las puramente literarias, con una sobreabundancia de los estudios de la primera parcela, necesarios, pero no suficientes para hacer avanzar la causa de la literatura comparada.⁸⁷ Las

referencia a las múltiples ocasiones en que, desde mediados del siglo pasado y no siempre fundadamente, se ha hecho alusión a la presencia española en la literatura inglesa tanto en las historias generales de la literatura inglesa y española (por autores alemanes e ingleses), como en la edición de obras o en estudios de autores isabelinos como Shakespeare, Massinger, Beaumont y Fletcher, etc. Queremos dejar claro que, en la selección bibliográfica que sigue, hemos eludido por lo general la referencia a las relaciones hispano-inglesas insertas en prólogos, notas o secciones de ediciones críticas o manuales de historia literaria inglesa por no incrementar hasta el fárrago la extensión de nuestra lista.

⁸⁶ Antonio Pastor (1948:551) ya señalaba el enorme campo de investigación en las relaciones hispano-inglesas que se ofrecía, en lo que respecta a la Restauración, "a la atención de los anglicistas españoles que esperamos ver surgir" y, más tarde, Angel Capellán (1974) se lamentaba, con datos estadísticos obtenidos de la Bibliografía de la Modern Language Association para 1968, 1969 y 1970, de la escasez de la producción de estudios literarios ingleses y (lo que es peor) hispánicos, aunque en general se mostraba optimista en su conclusión con respecto al previsible desarrollo de los estudios anglonorteamericanos, debido al auge que estaban experimentando los departamentos de Filología Inglesa (Capellán, 1974:28-29). Por otra parte, y, aunque las tesis españolas, libros y artículos no son especialmente abundantes en el tema de las relaciones anglo-hispanas de este época (véanse los catálogos informáticos de la M.L.A. desde 1963 hasta 1996 o el catálogo de tesis doctorales TESEO del Ministerio de Educación y Ciencia), es reconfortante comprobar como en las revistas, actas y publicaciones de las asociaciones de anglicistas españoles (*ES* 1970-12980, Sociedad de Estudios Renacentistas Ingleses o Asociación Española de Estudios Anglo-Norteamericanos) van poco a poco menudeando las contribuciones en este campo (véase bibliografía citada más adelante).

⁸⁷ Entre las obras más representativas de las relaciones socio-históricas entre uno y otro país hemos de citar: Fitzmaurice-Kelly (1899), Hume (1903) y (1908), Pastor (1925), Fernández de Córdoba y Morales (1940), Margariños (1948), Fernández Álvarez (1951a) y (1951b), García Mercadal (1952), Martín Gamero (1961), Jorgensen (1970) y Shaw Fairman (1981). Como se puede ver (sobre todo por los ejemplos de Fitzmaurice-Kelly, Hume y Ungerer) el historiador y el crítico literario tradicionalmente y casi inevitablemente han venido superponiéndose, bajo la forma del hispanista, en la figura del comparatista de las dos culturas. Un ejemplo revelador de la confusión que a veces se da entre el historiador y el crítico lo ofrece el artículo ya mencionado de Barker (1946) que, a pesar de su título ("Influencia de la Literatura Española en la Literatura Inglesa"), no trata prácticamente nada de relaciones literarias, sino de las relaciones históricas y sociales entre los dos países.

investigaciones puramente literarias, por otra parte, se han venido concentrado fundamentalmente en el estudio de fuentes o influencias, sin entrar de lleno en la verdadera comparación, es decir, en el intento de caracterización específico de la literaturas particulares con el fin universalista de reajustar nuestra percepción del fenómeno literario con los resultados obtenidos, o, como más elocuentemente decía Goethe en sus *Gespräche*, con el fin de corregirnos los unos a los otros (“uns einander zu korrigieren”).

Ésta sería, a nuestro entender, la aproximación más fructífera a los estudios hispano-británicos. El programa que ya definiera Baldensperger (1921) para la literatura comparada en general es aplicable al campo particular de los estudios hispano-británicos. Es imprescindible la elaboración de una síntesis general que permita integrar, desde una perspectiva unitaria, todos los valiosos estudios fragmentarios que se han venido haciendo hasta ahora. Esta perspectiva debería llevar, desde la comparación más o menos gratuita, a una teoría integradora que conduzca a ese proyecto mencionado anteriormente del establecimiento de la historia literaria universal, la literatura universal y la literatura general. Desde esta perspectiva se haría necesario revisar todas las contribuciones individuales y sumar la nuestra, intentando responder a cuestiones tales como ¿cuáles son las condiciones externas que actúan en el desarrollo literario en uno y otro país?, ¿cuáles son los elementos comunes a ambas literaturas en un periodo de tiempo determinado?, ¿cuáles son sus elementos diferenciadores?, ¿cuáles son las áreas de contacto?, ¿dentro de qué presupuestos ideológicos y estilísticos propios se realiza la función estética?, ¿cuándo son equiparables y cuándo no?, ¿en que sentido se enriquece nuestra apreciación del fenómeno literario con las aportaciones singulares?⁸⁸

⁸⁸Por supuesto que, como vigorosamente da a entender Etiemble (1979) o Guillén (1985:13-14), son los estudios comparados de los grandes conjuntos supranacionales entre sí (literaturas occidentales, orientales, africanas, etc.) los más productivos a la hora de enriquecer nuestra apreciación del fenómeno literario, permitiéndonos salir de nuestro cómodo punto de vista casi exclusivamente

Este planteamiento metodológico es especialmente pertinente a los estudios de las relaciones entre las literaturas española e inglesa durante el siglo XVII, periodo en el que ni por el lado inglés ni el español parece haberse suscitado, y mucho menos haberse dado cumplida satisfacción, a la necesidad de establecer un cuadro general y sistemático de la influencia de la literatura española en el drama inglés. Contamos con estudios valiosos que indican, ya desde finales del siglo pasado, grandes áreas de comparación acreditada entre ambas literaturas. Un primer problema al que hay que enfrentarse al tratar de introducir un mínimo orden clasificatorio en el maremágnum de estudios dispersos que constituyen este área de estudio es el de tratar de distinguir los distintos y a veces entremezclados criterios que sirven de base al estudio de las relaciones entre la vertiente española e inglesa. Teniendo en cuenta los libros y artículos de los que tenemos noticias, podríamos distinguir cuatro tipos de relaciones en base a los cuales distribuir la mayoría de los estudios comparativos realizados hasta hoy:

1. **Relaciones socio-históricas**, que habría que considerar como una gradación, con varias transiciones, desde los contactos a nivel puramente político, social y cultural hasta aquellos que se aproximan claramente al fenómeno específicamente socio-textual y que cabría encuadrar en el dominio de la sociología de la literatura: rivalidades políticas y militares, distintas configuraciones de la sociedad y la cultura en uno y en otro país, factores religiosos, caracterización del Renacimiento y el Barroco nacionales, elementos comunes de la tradición europea y cristiana, contactos a través de intermediarios, minorías hispanófilas, viajeros, traducciones, impresión de libros extranjeros, recepción, fortuna de las obras literarias, etc.
2. **Relaciones socio-textuales**, que en esencia se vendrían a cifrar en la presencia de elementos de la sociedad y la cultura de un país en los textos literarios del otro y que se corresponderían con lo que, en la descripción de nuestro método comparativo en el apartado 1.4 hemos denominado socio-texto. Aquí incluiríamos, básicamente, la presencia de España en los textos literarios ingleses, concretada en factores tales como la aparición de tipos y caracteres nacionales, las frases y expresiones en español, la referencia a realidades culturales o situaciones históricas (por ejemplo la Armada Invencible), todo ello con especial atención a la particular visión o imagen que se proyecta de lo español en los textos, etc. En el margen más próximo al apartado que esbozamos a continuación se incluiría la penetración de ciertos rasgos de tono y sentimiento claramente español (por ejemplo, la intensificación del sentido

del honor o de la lealtad a la monarquía de la literatura Estuardo) que pueden deber su influencia no sólo a factores de transtextualidad en su sentido estricto entre textos españoles e ingleses, sino a factores de coyuntura social y política, y de acercamiento entre las dos naciones. En cualquier caso, lo que distingue a este apartado socio-textual de las relaciones puramente transtextuales que esbozamos a continuación es su carácter de relación entre categorías distintas, de historia y sociedad por un lado y de textos literarios por el otro.

3. **Relaciones de transtextualidad**, según la taxonomía de Genette en su quintuple división de hipertexto, intertexto, architexto, metatexto y paratexto y que, básicamente, equivaldría a lo que se ha venido llamando hasta ahora influencia.
4. **Relaciones contrastivas**. Un apartado bastante numeroso y que goza actualmente de gran predicamento. Consistiría básicamente en el estudio, a partir de las diferencias, de los tratamientos independientes, muchas veces opuestos, de las distintas concepciones ideológicas, críticas, temáticas, genéricas, estilísticas, etc. de autores individuales, movimientos, géneros o tradiciones en uno y en otro ámbito nacional.

Naturalmente, y como ocurre con toda clasificación que reconoce su carácter gradual y transitivo, la nuestra no es siempre infalible e, inevitablemente, a veces encontramos problemas de adscripción, debido fundamentalmente a que muchos trabajos de investigación se hallan en los límites difusos propios de una categoría y la contigua y a que muchos otros (sobre todo los generales), que evidentemente no se hicieron atendiendo a nuestro afán taxonómico, tienden a tratar varias categorías en una misma obra sin una clara delimitación.

Tradicionalmente, por influencia del comparatismo francés, se han venido cultivando los estudios de relaciones socio-históricas y, sobre todo, las de transtextualidad, en muchas ocasiones, sin demasiada preocupación por diferenciar una de otra, lo que conlleva el fenómeno bien conocido de que, como ya hemos señalado anteriormente, el historiador y el crítico literario se confunden frecuentemente. La crítica de la escuela de Montpellier supuso un primer avance en cuanto que dio un gran impulso, a mediados de los sesenta, al estudio de la presencia de factores sociales e ideológicos en los textos, precisamente en trabajos relacionados con el Siglo de Oro español. Al mismo tiempo, la reacción de los comparatistas de los años setenta contra el estrecho punto de vista centrado en los

estudios genéticos de influencia, junto al rigor declarado de los estructuralistas y la ruptura, hasta cierto punto saludable, con un cientifismo demasiado complaciente aportado por el postestructuralismo han hecho posible que, durante los años ochenta, se vengan a añadir una serie de trabajos que completen, con los estudios de contraste, la lista de lo que puede concebirse como un auténtico programa comparativo. Hay que precaverse, no obstante, contra los estudios de contraste estériles que no aportan nada pertinente a la hora de dilucidar diferencias significativas con miras a una verdadera literatura general. A este respecto, es de notar que las conclusiones de gran parte de estos estudios son insustanciales y no van más allá de la mera voluntad contrastiva del autor o del juicio axiológico entre dos obras concretas.⁸⁹

Si, por otra parte, atendemos a las grandes áreas de contacto o tópicos acreditados en los estudios de las relaciones hispano-inglesas, podríamos distinguir las siguientes secciones, tomando como criterio de clasificación la vertiente española, o literatura de partida:

1. Trabajos **generales** que abren el camino y ofrecen una perspectiva **global** de las relaciones hispano-británicas durante este periodo, tratando todos o gran parte de los apartados que siguen a continuación. Entre las aportaciones más importantes en este área destacaremos: Bahlsen (1893), Underhill (1899), Hume (1905) y (1909), Schevill (1907a), Fitzmaurice-Kelly (1906), (1910) (1916b), Moreno-Lacalle (1922), Mathews (1938), Barker (1946), Martínez Alonso (1948), Ungerer (1956), Pujals (1965), Purcell (1966), Stubblings (1968), Clavería (1972) y Wilson (1980).
2. Trabajos **preliminares** al estudio de las relaciones textuales, o, más apropiadamente, trabajos **pretextuales** y **heterotextuales**, y que tratan respectivamente de las relaciones socio-históricas o socio-textuales a las que hemos hecho referencia anteriormente.:
 - 2.1. Trabajos sobre relaciones socio-históricas tales como la estimación sobre el conocimiento del castellano en Inglaterra por estadistas, nobles y hombres de letras, los viajeros españoles en Inglaterra y a la inversa, la existencia de minorías hispanófilas, la impresión y difusión de libros españoles, la traducción, la imagen de España y los españoles en

⁸⁹ Así, por ejemplo, hemos tenido la ocasión de leer más de un estudio sobre la aparición del término "metafísico" en la literatura española que, por no partir de una contexto previo que trate de delimitar las determinaciones históricas, literarias y culturales desde las que emerge ese concepto en las literaturas inglesas y españolas, no aportan nada significativo a la comparación entre ambas.

Inglaterra, etc. Aparte de los puramente históricos, cabría mencionar aquí tres grupos importantes:

- 2.1.1. Impresión y traducción de **libros** españoles en Inglaterra: Capítulos II y VII y Apéndices A y B de Underhill (1899), Koszul (1946), Vaganay (1918), Thomas (1920-21) y (1921), Pane (1944), Mathews (1945), García Morales (1963), Ungerer (1965), White (1965), Workman (1972), Allison (1974), Santoyo (1974), (1986) y (1987a), Santoyo y Verdaguer (1987), Rudder (1975), Sánchez Escribano (1983b), (1986) y (1990), Chamosa (1992b).
 - 2.1.2. Libros de carácter **utilitario**: de **gobierno** de estado, de **navegación** y de arte **militar**: Brown (1974) y la Parte II, Sección I, págs. 60-67 de Ungerer (1956).
 - 2.1.3. Los **hispanófilos** ingleses: Capítulos III, IV y VIII de Underhill (1899), Fitzmaurice-Kelly (1899), Pastor (1948), Meyer (1916), García Mercadal (1952), Russell (1953b), Parte II, Sección I, págs. 43-60 de Ungerer (1956), Dickins (1960), Loomie (1963), Trimble (1964), Sánchez Escribano (1979) y (1980), Shaw Fairman (1966), (1976) y (1981), Sáenz de Santa María (1982), (1986), Muir (1992) (sobre **Shakespeare**), Tejera (1996).
- 2.2. Estudios socio-textuales tales como los que estudian la plasmación en los textos literarios ingleses de elementos lingüísticos y culturales, personajes o acontecimientos históricos o tópicos que tienen que ver con España: Frey (1886), Brown (1966), Soens (1969), Onega (1978-79), (1980a), (1980b), (1986a) y (1986b), Duque (1981a) (sobre **Shakespeare**), Bradley (1982), Sánchez Escribano (1984), Cruickshank (1991) (incluido también en subapartado 9), Tazón (1997).
3. La **Celestina**: Fitzmaurice-Kelly (1894), Rosenbach (1903), Allen (s.d.), Schoeck (1955), Brault (1960), Toro Garland (1977), Geritz (1980), Severin (1990). Sobre la relación de la **Celestina** con **Shakespeare** encontramos los siguientes trabajos: Bagby & Carroll (1971), Carroll & Bagby (1971), Artilles (1977), Gutierrez de la Solana (1978), Stewart (1984).
 4. El **humanismo español**, centrado casi exclusivamente en la figura de Luis Vives. Véanse Vocht (1934), Guy (1971), Schafer (1971), Bayne (1975), Dueñas Martínez (1980), Kinney (1981), Herrero (1983), Wayne (1985), Bell (1987), Clarke (1991), McDaniel (1992). Se han realizado también bastantes estudios sobre la **influencia de Tomas Moro en la literatura española**, sobre todo, en el dominio de los humanistas y los historiadores de Indias: Lopez Estrada (1965), (1980) y (1996), Bataillon (1967), Duran Luzio (1976), Randel (1971), Zavala (1967), (1975a), (1975b) y (1981), Beuchot (1991), Hunt (1991). **Shakespeare** está representado en esta sección por Watson (1919) y Fietz (1992).
 5. La **poesía española** en general: Thomas (1920a), Praz (1925), Kastner (1927), McDiarmid (1949), Wilson y Vincent (1958), Selig (1972), Holzinger (1981) (sobre Boscán y Garcilaso). Aparte de estos artículos, que tratan relaciones de influencia, el resto de los estudios sobre poetas españoles y la literatura inglesa están dedicados a las relaciones de contraste y centrados fundamentalmente en las figuras de Quevedo, Góngora o Lope de Vega: Greving (1975), Butturini, (1977), Costa (1977), Hoover (1978), Kaplis (1982), Heiple (1984), Duran (1984), Chamosa (1986), (1989) y

(1993), Dolan (1988), Gonzalez Fernández de Sevilla (1991), Pando Canteli (1993), Crispin (1994). Araya (1972) realiza un estudio contrastivo del tratamiento de Píramo y Tisbe en **Shakespeare** y Góngora.

6. La novela, que es el género más influyente en la literatura inglesa y que presenta secciones bien diferenciadas:

6.1. Novela de **caballerías** y **sentimental**: Perott (1907a) y (1910b), Koszul (1946) (citado también en "Impresión y traducción de libros"), Thomas (1916) y (1952), Matulka (1931), Crane (1934), Patchell (1947), Loftis (1968), Kennedy J. (1968), Hatthaway (1969), O'Connor (1970), Kennedy (1970) y (1972), Borinski (1971), Chamosa (1992a), Goodman (1995). Los siguientes estudios presentan posibles influencias de este género en la obra dramática de **Shakespeare**: Perott (1908), (1909a), (1909b), (1910a), (1913a), (1913b) y (1914), Becker (1907), Schmidgall (1986), Calvo Marín (1993), Verdaguer (1994).

6.2. La novela **pastoril**, fundamentalmente en torno a *La Diana*: Ashhurst (1904), Thomas (1920b), Harrison (1926a) y (1926d), Genouy (1928), Ungerer (1973), Buck (1976), Oliveira e Silva (1977) y (1982), Shin (1989), Chamosa (1985), (1987) y (1997). Al igual que en el subapartado anterior, separamos aquellos elementos de bibliografía que tienen a **Shakespeare** por objeto de la relación de transtextualidad: Tobler (1898), Charlier (1920), Reyher (1920), Harrison (1926b), (1926c), Genouy (1932), Chamosa (1988) y Perry (1989).

6.3. El **Lazarillo** y la novela **picaresca** en general: Thomas (1933), Chapman (1960), Randall (1963), Santoyo (1976), (1977), (1978a), (1978b) y (1987b),⁹⁰ Navarro Errasti (1978-79), Blanco Aguinaga (1983), Padhi (1984a), Albertini (1985), Kluppelholz (1988), Verdaguer (1987a), Gutierrez (1995). Referidos a la influencia de la literatura picaresca sobre **Shakespeare**, se pueden consultar los siguientes artículos: Chandler (1907), Northup (1918-1919), Entwistle (1926), Hannigan (1926) y Padhi (1984b).

6.4. La novela **corta, ejemplar** (en gran medida centrada en la persona de Cervantes), **bizantina** y *El Quijote*: Koepfel (1898), Rosenbach (1902), Fitzmaurice-Kelly (1905-1906), Becker (1906) y (1909), Chambers (1923), Schelling (1923), Armas (1916), Manucy (1934), Adams (1939), Knowles (1940), (1941a), (1941b), (1941c) y (1958), Bentley (1941-68:III y V), Grant (1944), Wilson (1948b), (1948c) y (1950), Starkie (1950), Linsalata (1956), Todd (1956), Howarth (1961), Hobbs (1963), Huddleston (1965), Ramirez (1970), Bawcutt (1971), Gale (1972), Hoggs (1974), Muir (1985), Cunchillos (1987), Luttikhuisen (1987) y Sánchez Escribano (1987). Acerca de la influencia de este género en **Shakespeare** véanse Perott (1905) y (1907b), Fitzmaurice-Kelly (1916a), Reese (1964), Zaidi (1995), Whitlock (1996).

7. La narrativa **miscelánea, didáctica y satírico-moral**, representada principalmente por Fray Antonio de **Guevara** y por **Pedro de Mexía**,⁹¹ pero que incluye también a

⁹⁰Santoyo (1987b) es una refundición resumida de (1976) (1977) y (1978a). Por otra parte Santoyo (1978b) es un estudio mucho más amplio (192 págs.) de la cuestión.

⁹¹Aunque Guevara y Mexía (este último por sus contactos con Luis Vives y con el propio Erasmo, así como por su inclinación como estudioso) deberían ir en la sección de los humanistas, hemos preferido

- Quevedo y Juan González de Mendoza:** Landmann (1881), Gálvez (1916), Izard (1943), Barker (1945), McDiarmid (1949), Turner (1949), Cohen (1963), George (1967), Jones (1972), Michelena (1972), Ruiz (1975), Clamurro (1976), Navarro Errasti (1980) y (1987). Entre los artículos que desde este área tratan la conexión de la literatura española con Shakespeare podemos citar a Landmann (1882), Allen (1941), Koppenfels (1970) y Díaz Solís (1990).
8. La prosa **religiosa** en su cuádruple acepción doctrinal, devocional, ascética y mística, destacando entre todos los estudios sobre **Fray Luis de Granada y Santa Teresa de Jesús**, pero incluyendo también algún estudio sobre **San Ignacio de Loyola**: Mascaró (1920), Terrill (1931), Hagedorn (1934), Simpson (1948) para negar la influencia de Fray Luis de Granada en Donne, McDiarmid (1949), McCann (1953-54) y (1961), Wilson (1958), Buchanan-Brown (1966), Sauls (1971), Pérez Martín (1973), Adkins & Adamson (1974), Fernández Suárez (1974a), (1974b) y (1991), Ruiz Ruiz (1974), Nieva (1978 y 1979), Howe (1981), Young, (1982), Fischer (1983), Santoyo (1987d), Verdaguer (1987b), Sullivan (1988), Benet (1990). Abundan claramente los artículos que tratan la influencia española en este terreno sobre **John Donne**. Sobre **Shakespeare** hemos localizado dos artículos: Twombly (1992) y Caro (1994).
 9. Los **historiadores de Indias**: Capítulo V de Underhill (1899), Stiefel (1899), Margariños (1948),⁹² Martínez Estrada (1963), Sharp (1981) (sobre la relación entre Las Casas y Shakespeare), Shimada (1987), Santoyo (1987c), Washington (1992), Dial (1993) (estos dos últimos sobre la deuda de Las Casas con More).
 10. El área de las relaciones entre el **drama-drama** o drama español y drama inglés es la que reúne con mucho la mayor cantidad de elementos bibliográficos de los que tenemos conocimiento (hasta un total de 145), por lo que optamos por dar noticia sólo de aquellos que nos han parecido más representativos: Chorley (1859), Stiefel (1890) (1897) y (1907), Schevill (1907b), Schelling (1908) (para algunos aspectos puntuales de la influencia española), Grossman (1920), Chambers (1923), Schelling (1923), Warner (1932), Bond (1935), Oliphant (1936), Bentley (1941-1968: III y V), Maxwell (1944), Wilson (1948a), Villarejo (1948), (1949) y (1953), Appleton (1956) (para comentarios generales en relación a su estudio sobre Beaumont y Fletcher), Sloman (1959), Erickson (1962), Shergold & Ure (1966), Vernon (1966), Brody (1967) y (1972), Hogan (1967), (1969) y (1976), Anderson (1969), Golden (1969), Bradner (1971), Bowers (1972), Seward (1972a), (1972b) y (1972c), Loftis (1969), (1970), (1973), (1982a), (1984) y (1987),⁹³ Campbell (1974), Mroczkowska-Brand (1974) y (1979), Portera (1976), Lipmann (1976), Rambaldo (1981), Mackenzie (1982), Capellán Gonzalo (1975), Casines (1983), (1988a) y (1988b), Jones (1984), Cohen (1984) y (1985), Allen (1986), Allen (1991), Cruickshank (1991), Fothergill-Payne (1991), Hildy (1991), Orrell (1991),

incluirlos aquí por la naturaleza miscelánea de aquellas obras suyas que influyeron más notablemente en la literatura inglesa de esta época.

⁹²De poco valor, al estar basado casi exclusivamente en Underhill (1899) y otras obras generales, salvo por una escueta mención de algunos nombres de la segunda mitad del siglo XVII, del XVIII y del XIX.

⁹³El artículo Loftis (1984) se reproduce íntegramente y con las referencias bibliográficas más precisas (se cita editorial) en Loftis (1987:3-4 y en el *Appendix*, "English Plays from the Comedia", págs. 235-262).

Smith (1991), Voros (1991), Heise (1992), Altaba Artal (1995), Félix García (1996), López-Peláez Casellas (1996a), (1996b), Manzanas (1997), Martínez López (1995) y (1996). Entre aquellos elementos bibliográficos que tratan de las relaciones entre el drama español y **Shakespeare**, citaremos a Yardley (1889), Reader (1903), Fey (1930), Pujals (1952), Morgan (1963), Villarejo (1967) y (1975), Ruiz Silva y Alvarado (1978), Archer (1992), Beardsley (1974), Eason (1967), Watts (1967), Duque (1981b) y (1983), Loftis (1982b), Leo de Belmont (1984), Mariscal (1987), Fischer (1989a), (1989b) y (1991) Bruce (1989) y Cohen (1982), Friedman (1989), Rodríguez Badendyck (1991).

11. A estas secciones de estudio se puede añadir otra, aún en embrión y, presumiblemente, menos fructífera que las anteriores: la **presencia inglesa** (tanto a nivel de transtextualidad como de referencias sociales e históricas) en la literatura española en ese periodo. Excepción hecha de Tomás Moro (ya tratado en la sección de los humanistas) cabría enumerar aquí a Par (1935), Clavería (1948), Thomas (1949), Matín-Gamero (1961), Cobb (1963), Malfatti (1973), Capellán Gonzalo (1974) (sobre la presencia de Shakespeare en nuestros días), McQuien (1974), Graziani (1976), Brancaforte (1977), Delogu (1992), Greene (1992).
12. Finalmente, si tomamos como foco de atención para la división en secciones la literatura de destino, es decir, la literatura inglesa, habría que tener en cuenta una gran área de estudio imposible de soslayar al abordar el tema de las relaciones hispano-británicas en este siglo: la presencia de lo español en **Shakespeare**, dominio a donde van a confluír gran parte de los apartados anteriores (por ejemplo, los estudios de Perot antes citados) y cuya importancia parece obedecer más bien a la impronta canónica y universal del dramaturgo inglés que a la verdadera y decisiva influencia de lo español en su obra (sin negar por ello que ésta existe). A los títulos ya mencionados en cada subapartado relativo a este autor en las secciones anteriores sólo cabrían añadir: Frey (1886), Thomas (1922) o (1925)⁹⁴ y (1949), Astrana Marín (1991), Guttman, (1947), Ley (1951), Bullough (1957-1975) (que trata en general de todas las fuente nacionales y europeas de Shakespeare), Duque (1976), (1978), (1979) y (1991),⁹⁵ Sánchez Escribano (1983a), González Fernández de Sevilla (1993). Igualmente se podría incluir a otros autores ingleses que merecerían ser el foco de atención de la presencia española, con los mismos méritos que el dramaturgo de Stratford, como es el caso, por citar un solo ejemplo, de John **Donne**⁹⁶

⁹⁴Como se indica en la bibliografía, el artículo de 1925 es una ampliación de la conferencia de 1922 en la Taylorian Institution de la Universidad de Oxford. Loftis (1984:231) cita también la conferencia de la Taylor incluida en *Studies in European Literature* (Oxford, 1930).

⁹⁵Es imposible hacer un listado aquí de todas las contribuciones (sobre en forma de artículos) en relación con la literatura española y Shakespeare. Remitimos al lector a la lectura minuciosa del exhaustivo libro de Duque (1991) en donde, en la bibliografía y en las múltiples notas que salpican el texto, podrá hallarse materia más que suficiente para hacerse una idea del estado de la cuestión en este campo.

⁹⁶En la sección de poesía hemos ya citado a Greving (1975), Costa (1977), Hoover (1978), Kaplis (1982), Durán (1984), González Fernández de Sevilla (1991), Pando Canteli (1993), Crispin (1994) y en la sección de prosa religiosa: Fernández Suárez (1974a) y (1974b), Howe (1981), Sullivan (1988) Véanse además Muñoz Rojas (1984), Loewe (1988), Wheatley (1990), Cora Alonso (1996).

En general, la valoración de la hipertextualidad de la literatura española sobre la inglesa (particularmente cuando se habla de la relación del teatro sobre el teatro) oscila entre diversos grados de entusiasmo del siglo XIX, a menudo más basados en la intuición que en conocimiento documentado, hasta una discriminación cada vez más fundamentada de la verdadera naturaleza de esta influencia en el siglo XX. En los primeros estudios a mediados y finales del siglo pasado autores como Dibdin, Schack (1854:II,54ss), Lewes (1846), Rapp (1862) o Bahlsen (1893) se muestran muy entusiastas en el reconocimiento de la misma, mientras que Ticknor (1849), Koeppel (1892), (1897), (1898), Farinelli (1894), o Schevill (1907a:607-611) son mucho más tibios; Schlegel (1846) niega esa influencia primero (1846:VI, 155) a propósito de Shakespeare, y luego la reconoce en un sentido general y poco documentado (1846:VI, 375); Stiefel (en sus distintos artículos citados en la bibliografía) o Underhill (1899), son todos partidarios de reconocer esa influencia, aunque con moderación y sobre bases documentales sólidas. Durante el siglo XX la tendencia más generalizada es hacia un relativo escepticismo que no niega sino que trata de fijar en unos márgenes sensatos la cuestión de las relaciones de influencia de España sobre Inglaterra. Autores como Hume (1905), Fitzmaurice-Kelly (1910), Grossman (1920), Thomas (1925), (1949) o Ungerer (1956), (1965) recogen y acotan, en los primeros casos, y aportan evidencias sustanciales, en el último, sobre la naturaleza real de este tipo de relaciones. Russell en su artículo de 1953a (65-66 y 76-77), al tiempo que lamenta lo que él juzga fracaso de los intentos de Hume (1905), Fitzmaurice-Kelly (1910) y Underhill (1899), se muestra confiado en que existen relaciones importantes que pueden salir a la luz si se hace la investigación adecuada. Y hay autores como Perott (véase la Bibliografía) que se muestran irrefrenablemente proclives a encontrar fuentes españolas para Shakespeare,⁹⁷ línea

⁹⁷Véase la crítica que Thomas hace al erudito norteamericano en "Shakespeare y España" (1925), en la que, como dice Ungerer, el investigador británico "put an end to the fantastic and incredible reports, spread by laborious source-hunters and ardent lovers of Spanish literature, that Shakespeare excerpted a considerable number of Spanish books for his plots and that many individual passages of

de investigación optimista de la que no faltan en nuestros días investigadores como Villarejo (1975), o Pedro Duque (1991) que son partidarios en sus análisis de resaltar la gran importancia de la influencia española, mientras que autores como Loftis (1984 y 1987:234-262), Seward (1972b) o Hogan (1967) mantienen una actitud más reservada.⁹⁸ Con todo ello, el panorama que se nos ofrece es el de un campo de estudio un tanto inasible que se presta mucho a la hipótesis, incluso a la lucubración, más o menos fundada. En este clima la actitud emocional del investigador es fundamental, ya que muy frecuentemente, más que demostrar una relación, lo que se hace es reivindicarla postulando falta o incertidumbre de evidencias contrarias,⁹⁹ con lo que, en vez de fundamentar una postura positivamente por medio de la obtención de pruebas a favor, se postula ésta negativamente o por omisión, simplemente porque no se puede esgrimir una descalificación rotunda en su contra.

Sea como fuere, un breve y apresurado examen de las principales áreas de investigación de la materia que nos ocupa arroja el siguiente balance:

1. En lo que respecta a las labores preliminares de nuestro trabajo transtextual¹⁰⁰ queda demostrado en general que la traducción de libros españoles era moneda corriente en la Inglaterra Tudor, isabelina y jacobina; que la difusión e

his plays refer to Spanish books" (Ungerer, 1956:159). Ciertamente Perott, merece la crítica en varias ocasiones ya que incurre con frecuencia en la falta que señala Barker para los buscadores de fuentes españolas a ultranza, a los que "las sardinas parecen ballenas" (Barker, 1946:593).

⁹⁸A veces la actitud de los críticos ingleses no hispanistas en poner reparos a la influencia española es excesiva, como la que lamenta, por ejemplo, Wilson con respecto a la negación que sistemáticamente se hace de que Fletcher pudiera conocer el español (Wilson, 1948a:190).

⁹⁹Sirva como muestra de estos modos de operar en literatura comparada, el tan traído y llevado caso de si Shakespeare sabía o no sabía español.

¹⁰⁰Por "labores preliminares de nuestro trabajo transtextual" nos referimos al dominio socio-histórico, delineado anteriormente, y que incluiría, como se ve a continuación, aspectos tales como la traducción de libros españoles; la difusión e impresión de los mismos; la estimación del conocimiento que los ingleses del periodo isabelino y jacobino poseían del castellano; los viajeros de Inglaterra a España y viceversa; la existencia y dimensión de una minoría hispanófila, sobre todo en tiempos de los Estuardo; y la imagen de España en Inglaterra y a la inversa. Estrechamente vinculada a esta última cuestión, pero ya en el dominio de las relaciones socio-textuales, aparece como primordial el asunto de la representación de los tópicos, personajes y acontecimientos relacionados con España en los textos literarios y en los tablados ingleses.

impresión de los mismos era bastante amplia,¹⁰¹ que el conocimiento que los ingleses del periodo isabelino y jacobino poseían del castellano no era desdeñable en absoluto, aunque a veces se ha tendido a exagerar el dominio que del español poseían ciertos personajes públicos;¹⁰² que los viajeros y exiliados, a pesar y precisamente por causa de la rivalidad política y religiosa, constituían un tejido de relación entre los dos países más tupido de lo que se ha pensado; que la existencia y dimensión de una minoría hispanista e hispanófila,¹⁰³ sobre todo en tiempos de los Estuardo, es un hecho contrastado por los historiadores y confirmado por los

¹⁰¹“[the acquaintance with Spanish literature] was extensive and reasonably thorough for the time... With the publications which merely dealt with Spanish affairs, including national relations, added to those that have been already outlined, the mass of printed matter having reference to that country [Spain] and its dependencies undoubtedly exceeded that which bore upon any other foreign nation. Without those publications the number of actual translations was somewhat less than half that of the Italian books translated, which, of course, held the first place” (Underhill, 1899:47). Véanse además las referencias de Underhill en las páginas 116, 304-305, 314, 337, 339 y 345-346. Para un periodo más amplio, las conclusiones del excelente estudio de Randall (1963:219-230), muestran, entre otras cosas, y basándose en la bibliografía de Mathews (1938), que hay cuatro picos o periodos de gran actividad traductora y editora de libros españoles: las décadas de 1590, 1620, 1630 y 1650. En la página 5 había afirmado este estudioso: “between 1543 (the date of the first English printing of a Spanish narrative) and 1657 (the date when the last of the great picaresque books was turned into English) there were over a hundred English titles, editions, and issues of translated Spanish fiction. Averaging roughly one per year, these certainly constitute a respectable and important record”.

¹⁰²Véanse por ejemplo las valoraciones que del conocimiento que del castellano se tenía en la corte de Enrique VIII y de Isabel I hacen Underhill (1899:17-19, 272) y Fitzmaurice-Kelly (1910:10-12, 18), bastante restrictiva, y Ungerer (1956:43-48), mucho más generosa y documentada con respecto a Isabel y a su corte, o Randall (1963:7-21 y 231-233). También Kamen (1980:55) hace referencia al conocimiento que se tenía del español en los círculos cortesanos en tiempos de Isabel I y a que ésta sabía hablarle en castellano al embajador español. Por su parte Schevill (1907a:613-616), se muestra a este respecto (como en relación a la influencia española en general) bastante escéptico. Como dato anecdótico, podemos decir que en *La española inglesa* de Cervantes (En *Novelas ejemplares*. Carlos Ayala G. García-Nieto (ed.). Barcelona: Círculo de Lectores, 1971), este autor hace a la reina Isabel capaz de entender el castellano y gustosa de que Isabela le hable en esa lengua (“Habladme en español, doncella, que yo lo entiendo bien, y gustaré de ello”, pág. 187), aunque su dominio no es tal que no necesite la traducción de la propia Isabela para entender a los padres de ésta (pág. 203).

¹⁰³La distinción entre hispanistas e hispanófilos nos parece pertinente en cuanto que refleja dos grados o cualidades, a veces entremezclados, de la relación de muchos súbditos ingleses con España. Los hispanistas son personas que están interesadas fundamentalmente en la cultura y las letras españolas a despecho de su mayor o menor simpatía por este país, como demuestran el caso de Sir Philip Sidney que, al decir de Underhill (1899:264), manifestaba interés por la cultura española a pesar de su desprecio por los españoles; o de hispanistas puritanos como Robert Beale; o anglicanos tales como los del círculo de anticuarios del arzobispo Parker que, sin ser especialmente anti-españoles, no eran proclives ideológicamente a una restauración católica. Precisamente la mayoría de los hispanófilos está constituida por ingleses que soñaban con ese tipo de restauración (aparte, claro está, de los exiliados católicos en Douay, Lovaina o Rheims), aunque hay que hacer la salvedad de que a lo que gran número de estos súbditos ingleses católicos o filocatólicos aspiraban era a volver a la práctica libre del catolicismo sin quedar por ello sometidos políticamente al poderío imperial de España (Underhill, 1899:247-248).

estudiosos de la literatura inglesa; y, por último, que la imagen de España en Inglaterra (con la correspondiente representación de los lugares comunes, personajes y acontecimientos relacionados con España en las imprentas y en los tablados ingleses) era una realidad tan patente que cualquiera que se inicie en la literatura inglesa de los siglos XVI y XVII se topa sin remedio con ella, bien es cierto que de manera marginal y tópica.¹⁰⁴

El estudio de las relaciones socio-textuales, sin embargo, aparece aún necesitado de investigaciones bien profundas en muchas de sus áreas¹⁰⁵ y uno de los problemas más graves que presenta es que, aparte de algunas obras puntuales no siempre accesibles,¹⁰⁶ la gran masa de información relativas a esta cuestión aparece enormemente dispersa en artículos literarios a veces superficiales, o diluidas en obras de carácter historiográfico consagradas a otros intereses que los puramente socio-históricos. De todas formas, el uso de fuentes históricas es generalmente necesario para abordar, aunque sea con fines puramente literarios, los estudios de este tipo tal y como muestra el caso paradigmático de Antonio Pérez y su posible presencia como Don Adriano de Armado en *Love's Labour's Lost*, asunto polémico que ha sido tratado, entre otros, por Hume (1905:268-274) y (1909:27-33), Fitzmaurice-Kelly

¹⁰⁴Es imposible en el breve espacio que necesariamente hemos de dedicar a este aspecto en nuestra tesis dar cuenta del gran número de personajes ingleses relacionados con la impresión, difusión y traducción de obras españolas: traductores (Lord Berners, Thomas Paynell, Sir Thomas North, John Thorius, Francis Meres, Bartholomew Young, David Rowland, Anthony Munday, Thomas Shelton, James Mabbe, Sir Edward Hobby, James Howell, etc.); lexicógrafos (Richard Percevall), exiliados (Cipriano de Valera o Antonio del Corro), hispanistas o hispanófilos (el círculo del conde de Sidney y del conde de Oxford, los Arundels, los Howards, los Herberts, Lord Bristol, Godolphin, Endymion Porter, James Howell, etc.), embajadores y viajeros (como, por ejemplo, Thomas Challonay o John Digby), mercaderes, etc. Un sumario repaso a lo largo y ancho de la obra de Underhill, Ungerer, Thomas, Hume, etc. nos muestra que, a pesar de la rivalidad política entre los dos países, la presencia española en Inglaterra era considerable. Ésta era ya bastante importante durante el reinado de Enrique VIII y, después, de María (Underhill, 1899:114-116), aumentando considerablemente en la última época del reinado de Isabel I hasta quedar incorporada definitivamente a la cultura y a la lengua inglesa (Underhill, 1899:339, 344-346, 337-38). Durante el siglo XVII, al socaire de la paz firmada con España en el reinado de Jacobo I, la presencia del elemento hispánico se intensificó todavía más, sobre todo en el terreno del drama (Underhill, 1899: 373 y Hume, 1905:244-245).

¹⁰⁵Por ejemplo, se echa de menos para el periodo jacobino y carolino trabajos tan bien documentados y exhaustivos como los de Underhill (1899) o Ungerer (1956) y (1965) para el periodo Tudor e isabelino.

¹⁰⁶Nos referimos precisamente a Underhill (1899), Ungerer (1956), Mathews (1938), Purcell (1966) o Adkins (1972). Los tres últimos, además, tesis doctorales inéditas, a las que, por desgracia, no hemos podido acceder.

(1910:21), Thomas (1925:I, 233), Ungerer (1956:81-152), Ley (1951:68-69), Duque (1991:90-95), pero en el que hay que tener en cuenta la opinión de los historiadores como Marañón (1977:I,82) y (1948) o Madariaga (1954).

2. *La Celestina* es uno de los más acreditados ejemplos de influencia temprana de la literatura española sobre la inglesa. Entre los hechos ciertos de esta relación está el gozar de una primera aclimatación al inglés entre 1520 y (más probablemente) 1530 a través de la versión publicada (o quizá también realizada) por John Rastell, impresor y cuñado de Tomás Moro.¹⁰⁷ La versión parece concebida para la representación, circunstancia que, efectivamente, pudo haber tenido lugar.¹⁰⁸ La aparición de esta *Celestina* se suele relacionar con las visitas de Juan Luis Vives a Inglaterra durante la década de 1520 y es presumible que fuera escrita por alguien del círculo inglés en contacto con Luis Vives (el mismo John Rastell, que era cuñado de Tomás Moro, o algún estudiante de Vives en Oxford), ello a pesar de que la opinión expresada por el humanista valenciano con respecto a esta obra en su *De institutione christianae feminae* es de desaprobación moral, lo que, sin embargo, puede ser un indicio de su popularidad. Parece demostrado que la versión inglesa está basada en un original español y no en uno italiano como se había llegado a pensar (Allen, s.d.:341-344; Ungerer, 1956:175-180; Artiles, 1977:336) y lo más importante es que, a pesar de lo escrito por Underhill (1899),¹⁰⁹ esta primera

¹⁰⁷El título algo embarazoso bajo el cual fue editado en inglés es *The Tragicke Comedye of Celestina, wherein are discoursed in most pleasant stile manye philosophical sentences and advertisements verye necessarye for younge gentlemen. Discoveringe the sleighte of treacherous servantes and the subtile cariages of filthy bawdes*. A la obra, sin embargo, y debido lo entorpecedor de su título, se le viene denominando desde el siglo XIX con los títulos más cortos de *Beauty of Women* o, más frecuentemente *Calisto and Melibea* (edición de William Hazlitt en 1874-1876).

¹⁰⁸La evidencia textual que aduce Artiles (1977:335-336) no nos parece concluyente, pues el parlamento de Sempronio al que se refiere (verso 77), lo único que prueba es la intencionalidad (o marca discursiva) teatral de la obra no el que ésta, fuera efectivamente representada.

¹⁰⁹“[The *Celestina*] attracted no support and won no reputation” (pág. 65) y “The adaptation of the *Celestina* is an isolated expression of tendencies then operating in the country, of which the English editions of the court books of Guevara and the theological treatises of Luis Vives are the distinctive memorials” (pág. 66).

traducción, según se desprende de indicios documentales y circunstanciales, fue seguida de varias adaptaciones del tema hasta ser bien popular en la década de 1590,¹¹⁰ lo que demuestra el interés que suscitaba, y que podría fundamentar una cierta y vaga influencia de *La Celestina* en *Romeo y Julieta* de Shakespeare. Finalmente, la presencia de esta obra española en Inglaterra vendría a desembocar en la popular traducción de James Mabbe en 1630, la referencia a la obra en la *Anatomy of Melancholy* de Burton en la versión latina de Barth's (Fitzmaurice-Kelly, 1910:24) y a la versión inglesa de la misma del Capitán John Stevens en 1707 y la de 1708 a cargo del editor R. Bonwick (Toro-Garland, 1977).¹¹¹

3. La repercusión de Luis Vives y de los humanistas españoles ha sido estudiada en un número limitado de artículos y, más o menos colateralmente, en obras que tratan sobre la influencia española en general. La estancia de Vives en Inglaterra se produce como consecuencia de su amistad con Erasmo y Tomás Moro y del casamiento de Catalina de Aragón. Al parecer dejó su huella en ese país, a pesar de que su presencia en Oxford fue continuada, pero intermitente, y, como hemos indicado, pudo haber contribuido sin pretenderlo a fomentar el interés por *La Celestina*. De su impronta en las letras inglesas da cuenta la amplia popularidad de su *De institutione feminae christianae*, dedicada, según se dice, a la educación de la

¹¹⁰Las evidencias documentales que se citan a este respecto suelen ser dos asientos en el *Stationers' Register*, *La celestina, comedia in Spanish* (24/2/1591), y *The Tragicke Comedye of Celestina* (1598), de los que no se ha conservado ejemplar alguno si es que llegaron a publicarse (Artiles, 1977:330). Hay también la evidencia de una representación por la compañía de Lord Hundson, *A comedy of beauty and housewifery on St. John's day* (1583), que Fleay (1891:II,290) ha identificado con un arreglo tardío de *La Celestina*. En cuanto a las pruebas circunstanciales, existe una alusión desaprobadora en un folleto puritano de 1580 a una "tragical Comedia of Calistus", y la bien conocida referencia de Stephen Gosson en su *Played confuted* a "boudie comedies in Latin, French, Italian and Spanish" (Artiles, 1977:336). Stiefel hace mención a Gosson para descalificar la asunción por Collier y el conde de Schack, en sus respectivas historias de la literatura inglesa, de que este pasaje es una prueba de la influencia del teatro español hacia 1580, siendo de la opinión de que se trata de alusiones a versiones teatrales de *La Celestina* y no a obras dramáticas españolas (Stiefel, 1890:194). Matizaciones muy interesantes de la presencia de la *Celestina* en el siglo XVI aparecen en Brault (1960).

¹¹¹Para una primera aproximación al tema es recomendable empezar por Fitzmaurice-Kelly (1894), Rosenbach (1903), Allen (s.d.), Ungerer (1956:9-43), Brault (1960), Toro Garland (1977) y Artiles (1977). De estos autores hemos obtenido la mayor parte de nuestra información en torno al estado de la cuestión de los estudios de relación de la *Celestina* y las letras inglesas.

entonces princesa María y que fue traducida al inglés por Richard Hyrde (hacia 1528 y publicada en 1540 con el título de *The Instruction of a Christian Woman*). Otras obras de Vives que han sido vertidas al inglés son *De Introductio ad sapientiam*, traducida por Richard Morison y publicada en 1540 con el nombre de *An Introduction to Wyshedome*, y *De Officio mariti*, traducida por Thomas Paynel y publicada en 1553 con el nombre de *The Officce and Duetie of an Husband*.¹¹² De Vives también se hicieron algunas traducciones de obras devocionales que mencionamos *infra*. El caso de este humanista (y por extensión de la mayor parte de los humanistas internacionalistas) sólo muy colateralmente se puede incluir en el dominio de la presencia española en las letras inglesas, ya que, por escribir en latín, por su trayectoria vital cosmopolita y por pertenecer al ámbito del espíritu humanista europeo, representa más bien un ejemplo de influencia de una tradición compartida antes que el de una tradición de raigambre hispana, a despecho incluso de la afirmación de Underhill (1899:99) de que el humanista valenciano no estaba totalmente desprovisto de esencia española. Los escasos y especializados estudios que se han consagrado a las repercusiones de Vives en el pensamiento y la literatura inglesa (y particularmente en su influencia y contactos con Moro) no hacen sino confirmar esta impresión.¹¹³ Otros humanistas que han sido objeto de examen con respecto a su presencia en las letras inglesas son Juan de Valdés, Solórzano Pereira y Huarte de San Juan. Es, además, en la esfera de los humanistas en donde encontramos un caso (bien que relativo por su condición primordialmente europea) de influencia de autores ingleses sobre otros españoles: nos referimos a la influencia de Tomás Moro y su *Utopía* sobre las letras españolas a través de Vasco de Quiroga.

¹¹²Todas las traducciones mencionadas, incluyendo la de Hyrde, gozaron de amplia difusión en Inglaterra, como lo prueba el hecho de las numerosas reediciones de que fueron objeto (véase Pane 1944:201).

¹¹³Véanse Watson (1919) o McDaniel (1992) para la posible influencia del pensamiento de Vives en Shakespeare o en Spenser.

4. En cuanto a la poesía, se puede afirmar, después de más de un siglo de estudios comparativos poco fructíferos, que la influencia española es muy exigua desde el punto de vista de las obras rastreadas, y absolutamente nula desde la perspectiva de las repercusiones de la tradición literaria española en las Islas Británicas. Todo lo que se puede decir a este respecto remite a algunos ecos muy débiles y a ciertas alusiones muy breves y poco certeras que demuestran la superficialidad de los contactos en este terreno.

Por lo que respecta a los ecos, encontramos unas líneas de la *Segunda Égloga* de Garcilaso en la *Égloga Sexta* de Barnabe Googe,¹¹⁴ que además tienen una fuente anterior en la *Arcadia* de Sannazaro, bien es cierto que la fuente de Googe es el español y no el italiano. Hay también una traducción de dos canciones de la *Diana* de Montemayor en Sidney, aunque esto no es nada significativo, habida cuenta de la enorme deuda que el autor inglés tiene para con el español en su *Arcadia*. Además, tendríamos que mencionar una versión que hizo Sir Lewis Lewkenor de *El caballero determinado* de Hernando de Acuña en 1594,¹¹⁵ que aparentemente tuvo pocas repercusiones posteriores. Un artículo de Walter Holzinger (1981) nos propone escuchar la voz, o más bien discernir la estructura de típica de “priamel” del soneto XVI de Garcilaso de la Vega, en el epigrama XXII de Ben Jonson, a través de las reverberaciones de Gutiérrez de Cetina y de Miguel de Barrios. Aunque no es imposible que Jonson pudiera haber leído a Garcilaso, y el contexto de su famosa visita a Drummond de Hawthornden en 1618 hace suponer que lo que es válido para éste pudiera también ser de aplicación a aquél, la siempre presente sospecha

¹¹⁴Googe fue un viajero en España e hispanista de la segunda mitad del siglo XVI relacionado con la literatura española por su traducción de los *Proverbios* del Marqués de Santillana (Chamosa, 1989 y 1993) y su adaptación versificada de pasajes de *La Diana* en sus *Églog, Epythaphes and Sonnetes* de 1563 (Underhill: 1899, 239-244). Aparte, es un poeta mencionado a menudo en relación con la introducción de la égloga en Inglaterra antes de Sidney y Spenser, aunque, como dice George Sampson en *The Concise Cambridge History of English Literature*, “Googe survives historically, rather than intrinsically” (pag. 120).

¹¹⁵Esta obra es, a su vez, la traducción en verso de *Le chevalier délibéré* del francés Olivier de la Marche, obra favorita del emperador Carlos V, y que nuestro poeta petrarquista tradujo al español por encargo del mismo.

comparativa de la tradición común planea sobre sus argumentos. Mucho más fundamentada nos parece la presencia de Garcilaso, Boscán y Cristóbal de Castillejo, Gutiérrez de Cetina y Diego Hurtado de Mendoza en Drummond expuesta convincentemente por McDiarmid (1949). Estamos, sin embargo, de acuerdo con Holzinger (1981:18) en que después del autor escocés, no hay más presencia de la poesía española, si se exceptúa una anotación a mano en un ejemplar de las *Rimas* de Lope de Vega por Leonard Digges (Morgan, 1963), hasta la generación de poetas carolinos que le sigue y entre los que encontramos los nombres de Thomas Stanley (1625-1678), Sir Richard Fanshawe (1608-1666) y Philip Ayres (1638-1712, perteneciente más bien a la Restauración), relacionados con la traducción e imitación de Boscán, Garcilaso, Quevedo, Góngora, y, en menor medida, Lope de Vega, Pérez de Montalbán, el conde de Villamediana, Bartolomé Leonardo de Argensola o López de Úbeda (Praz, 1925; Thomas, 1920a). A Thomas Stanley pertenece la distinción de haber hecho la primera traducción (bien que parcial) de *Las Soledades* de Góngora en 1651 (Fitzmaurice-Kelly, 1910:24; Praz, 1925) y, entre la obra poética de Philip Ayres, encontramos cinco poemas que son adaptaciones de otras tantas de Quevedo (Praz, 1925).

Las alusiones son también escasas y demostrativas de que incluso los pocos exquisitos conocedores que se atrevían a citar o a hacer juicios críticos sobre la poesía española tenían sólo un conocimiento superficial e indiferenciado. Eso es lo que se aprecia en las referencias a Juan Verzosa en *The Art of English Poesie* de Puttenham, o a Gonzalo Pérez por parte de Ascham en su *Schoolmaster* (1570) y de Francis Mere en su *Palladis Tamia* (1598);¹¹⁶ y eso es lo que se sigue apreciando en

¹¹⁶Tanto Juan Verzosa como Gonzalo Pérez acompañaron a Felipe II en su viaje a Inglaterra en 1554 con motivo de su casamiento con la reina María Tudor. El primero escribió un epitalamio en latín en honor de las nupcias reales, que es el que menciona Puttenham (Fitzmaurice-Kelly, 1910:13). Gonzalo Pérez era padre de Antonio Pérez, el fugitivo secretario de Felipe II que tanto ha dado que hablar. Acompañó a Felipe II en su viaje a Inglaterra y allí trabó amistad con Sir William Cecil y renovó la que ya tenía con Roger Ascham (Marañón, 1948:190; Ungerer, 1956:115-116). Los comentarios, tanto por parte de Ascham como de Meres, giran en torno a la traducción de *La Odisea* de Pérez que es encomiada por haber evitado el uso de la rima, relacionándolo así, en el caso de

las citas que hace Abraham Fraunce en su *Arcadia Rhetorike* (1588) de dos autores mucho más canónicos dentro de la literatura española: Boscán y Garcilaso. Fraunces comete el error de poner a Boscán por encima de Garcilaso en su estimación crítica, confunde a veces el uno con el otro y muestra más bien que su conocimiento es somero y de segunda mano según podemos deducir de algunas afirmaciones de Underhill (1899:270-273) y del listado de las citas de Garcilaso de Selig (1972). Por su parte John Eliot en un diálogo de su *Ortho-epia Gallica* (1593) contesta a la pregunta “Who are the best Spanish Poets?” “They are Boscan, Grenade, Garcilaso and Montemaioir”, incluyendo erróneamente a Fray Luis de Granada entre los poetas españoles.¹¹⁷ La evidencia del poco conocimiento de la poesía española que se detecta en las letras inglesas nos la proporciona la evaluación de Henry Reynolds en *Mythomyste* (1632), que se torna más bien una evaluación de su propia y de la común ignorancia de las letras españolas. En esta obra crítica Reynolds sólo conoce entre los “Spanish of dictinction” a Seneca, Lucano, y Marcial, y, por lo que respecta a los poetas contemporáneos, “some good theologians also in rhyme”, concluyendo, después de alabar a los novelistas, con este comentario: “for other poesies in their now spoken tongue, of any great home... I cannot say it affords many, if any at all”.¹¹⁸

Lo que queda son apenas conexiones fantasmales como, por ejemplo, el paralelismo que se ha creído ver entre el estribillo de las famosas décimas de Segismundo en *La vida es sueño* y el de “To Althea, from Prison” del poeta *cavalier* Richard Lovelace, o la posible fuente española de algunos cuartetos de Edmund Waller que se reclaman traducción del español (Fitzmaurice-Kelly, 1910:25).

Meres, con la introducción del “blank verse” por Henry Howard en su traducción del libro IV de la Eneida de Ovidio (Fitzmaurice-Kelly, 1910:11; Underhill, 1899:221).

¹¹⁷Citado por Ungerer (1956:71-72).

¹¹⁸Cit. en Fitzmaurice-Kelly (1910:25).

5. En la novela es donde encontramos, junto al drama, uno de los campos más fructíferos de las relaciones hispano-británicas de este periodo. Además tuvo repercusiones significativas y persistentes en la tradición literaria inglesa, como se puede deducir de la influencia de Cervantes o del género picaresco en la conformación del género en Inglaterra que, como bien se sabe, fue operativa durante todo el siglo XVII y determinante en el siglo XVIII. Underhill (1899:372) encuentra que con la excepción del género picaresco y de *La Celestina* las formas de la literatura inglesa sobre las que tuvo repercusiones la literatura española (tratado cortesano, novela pastoril, novela de caballerías) en el siglo XVI fueron intrascendentes con respecto al desarrollo de las letras inglesas.¹¹⁹ Precisamente, hemos querido dividir el campo general de la novela en varias parcelas que nos parecen significativas en cuanto que ilustran los distintos intereses temáticos de los lectores ingleses y ayudan a discernir las influencias más duraderas y efectivas (novela picaresca, novela corta, *El Quijote*) de las más superficiales y dependientes de la moda (novela sentimental y de caballerías y novela pastoril).

La novela sentimental y de caballerías española tiene una temprana presencia en Inglaterra. Por lo que concierne al primer tipo, existe una importante traducción de John Bourchier, Lord Berners, de *Cárcel de amor* de Diego de San Pedro, publicada en 1540 y que, junto a la traducción del *Libro áureo* de Guevara, cimienta su gran fama como intermediario entre las letras españolas e inglesas. Otra obra de San Pedro que vio su traducción en Inglaterra es el *Tratado de Arnalte y Lucenda* debida a Claudius Hollyband, aunque traducida del italiano y publicada en una edición paralela de los textos italiano e inglés; también la *Historia de Aurelio y Isabela* de Juan de Flores fue traducida en edición anónima, y publicada con los textos en español, italiano y francés en paralelo en 1588 (Underhill, 1899:305). La presencia de San Pedro y de Juan de Flores fue

¹¹⁹Hemos de explicitar que si Underhill no hace alusión a la novela corta o ejemplar y a *El Quijote*, es

importante en los círculos cortesanos ingleses, a juzgar por el número de ediciones de que fueron objeto las obras traducidas entre 1540 y 1639.¹²⁰ El practicar un género en boga dentro de los ambientes cortesanos, si bien poco trascendente a largo plazo, parece que favoreció su recepción en Inglaterra. También tuvo algo que ver con su popularidad su condición de literatura acogida con especial favor por las mujeres y el mismo hecho de que las obras de San Pedro fueran usadas para el aprendizaje de la lengua (Calvo Marín, 1993:7). En cualquier caso, la impronta de la novela sentimental en la tradición literaria inglesa parece haber sido nula, si se exceptúa el uso que de la *Historia de Aurelio e Isabela* hizo Fletcher para su obra de teatro *Woman Pleas'd* (Bentley, 1941-68:III, 431)¹²¹ y el debatido asunto de la influencia que pudo ejercer San Pedro, junto a Guevara, en la conformación del estilo eufuístico inglés.¹²²

La novela de caballerías es el primer género que muestra algunas interesantes aunque escasas y no bien dilucidadas repercusiones en la literatura inglesa, sobre todo en la literatura dramática. Su popularidad fue muy grande en su tiempo tanto en España como en Inglaterra, pero, como en el caso de la novela sentimental, su transcendencia a largo plazo fue muy exigua (si se exceptúa las múltiples parodias a las que dio lugar, entre ellas *El Quijote*). Para Underhill (1899:368) su éxito fue incluso menos importante que el de la novela pastoril. En Inglaterra esta especie se transplantó tardíamente, cuando su popularidad ya estaba en declive en España (Thomas, 1952:188). Además, no encontró favor

por hallarse estas obras fuera de los límites temporales de su estudio.

¹²⁰Tres para *Cárcel de amor*, seis para *Arnalte y Lucenda*, cuatro para *Aurelio y Isabela*, incluidas las ediciones de Amberes y Bruselas de esta última (Pane 1944; Calvo Marín, 1993:6-8).

¹²¹La referencia que da Bentley para la atribución de la fuente española a *Women Pleas'd* es la siguiente: Kiepert, Willy. *Fletcher's 'Women pleas'd' und seine Quellen* (1903).

¹²²Para este conflictivo asunto hacemos referencia a Calvo Marín (1993:8) quien, a su vez, remite a algunos críticos bien conocidos en relación con la polémica generada: Underhill (1899), Crane (1937:193) y (1950), Brooke y Shaaber (1967:317), Legouis y Cazamian (1967:198), Koszul (1946), Borinski (1971), Pujals (1989:70), Kimmelman (1950), etc. Para los comentarios de Underhill sobre las traducciones de autores españoles (también Fray Luis de Granada) y el eufuismo, véanse las págs. 69, 206, 309 y 367. También es interesante el libro de Matulka (1931) para la cuestión de la recepción de la novela sentimental de Juan de Flores.

entre círculos cultos, aunque fue recibida con entusiasmo por las clases populares (Underhill, 1899:303-304; Fitzmaurice-Kelly, 1910: 17; Thomas, 1952:198-199 y 223). A principios del siglo XVII ya era ridiculizada como literatura de taberneros y criadas, como se aprecia claramente en *The Knight of the Burning Pestle* de Beaumont. Sin embargo, incluso las mismas referencias despectivas y las alusiones paródicas o burlescas dan idea de su gran popularidad. Underhill (1899) sostiene que a finales del siglo XVI su éxito fue tal que suplantó a la versión épica local de la leyenda artúrica (pág. 45), obteniendo el clímax de su popularidad con las versiones de Anthony Munday (pág. 296). La actividad traductora más activa de este subgénero va desde la década de 1580 hasta finales del siglo XVII, pero la impresión de versiones resumidas perdura hasta prácticamente el siglo XIX. Durante este periodo los títulos más importantes que se tradujeron al inglés (normalmente a través del francés o del italiano y con variaciones en el número de partes y en su distribución con respecto al español) son el *Espejo de príncipes y caballeros* de Diego de Ortúñez de Calahorra (desde 1580), por Margaret Tyler, directamente del español;¹²³ la serie de los *Palmerines* por Anthony Munday;¹²⁴ la primera parte de *Florando de Inglaterra* en 1588; los libros 1 a 7 de *Amadís de Gaula* (entre 1589 y 1693), gran parte de ellos por Munday; y *Don Belianís de Grecia* de Jerónimo Fernández, por L. A., el traductor de las últimas partes del *Amadís*. Respecto a la posible repercusión en la literatura inglesa, ésta se reduce a las frecuentes menciones de personajes o lugares comunes de la novela de caballerías¹²⁵ y a algunas conexiones con

¹²³En realidad Tyler sólo tradujo el primer libro de la primera parte; los restantes libros y partes (tres por la primera; dos para la tercera y la cuarta) fueron traducidos por R.P. (Robert Parry) y, después, por L.A. entre 1583 y 1602 (Thomas, 1952:187).

¹²⁴*Palmerín de Oliva*, 1588; *Primaleón*, dividido en la historia de Polendos y primera parte de Primaleón 1589 y 1596 respectivamente y, más tarde, las partes segunda y tercera; *Palmerín de Inglaterra* en 1596. Véase Thomas (1952:183-194).

¹²⁵Recomendamos la lectura de Thomas (1952:203-228), donde aparecen un provechoso cúmulo de alusiones (Shirley incluido) a las novelas de caballerías en las distintas obras literarias inglesas.

episodios o situaciones generales de dramas de Fletcher y sobre todo de Shakespeare: las del *Espejo de príncipes y caballeros* con *The Knight of the Burning Pestle*, *The Tempest*, *Cymbeline* y *Much Ado About Nothing*; *Primaleón* con *The Tempest*; y la relación de las obras de Feliciano de Silva *Amadís de Grecia* y *Don Florisel de Niquea* con *The Winter's Tale* y *Love's Labour's Lost* respectivamente. Excepto la primera, todas las demás relaciones son hipótesis que dejan en general mucho terreno a la especulación sin una documentación positiva.

La novela pastoril es otra muestra de un tipo de influencia intensa pero superficial. Por su propias determinaciones como género culto, artificioso y aristocrático estaba destinada a ejercer un efecto restringido en cuanto al público que las recibía (las clases ilustradas) y a las áreas literarias a las que afectaba (las más artificiosas). Pero, debido al prestigio social y al poder de patronazgo de las clases que gustaban de él, este género tiene una proyección mucho más amplia que los anteriores en zonas que consideramos centrales o canónicas de la literatura inglesa, tales como el drama y la poesía épica o pastoril. Hay que tener presente, además, que la presencia española de este género se reduce exclusivamente a un caso puntual que alcanzó difusión internacional y que precisamente participaba de un espíritu cosmopolita: *La Diana*. De la gran boga de esta obra en Inglaterra nos da idea el hecho de que Barnabe Googe ya en 1563 hiciera una adaptación de pasajes del libro segundo y primero en sus églogas quinta y séptima (Underhill: 1899:240), siendo este autor, según Underhill (1899:244), el que introdujo *La Diana* en Inglaterra, a resultas de su estancia en España como miembro del cuerpo diplomático en 1561. También se ha detectado la traducción de un par de poemas del libro primero en Sidney,¹²⁶ y, por supuesto, la influencia de esta obra en *The Arcadia* es notoria, a

¹²⁶Se trata de la traducción de dos canciones que aparecieron impresas al final de *The Arcadia* (Underhill, 1899:267). Estas traducciones, así como otras de Bartholomew Yong, fueron reimpresas en la antología *England's Helicon* de 1600 (Underhill, 1899:267 y Chamosa, 1990).

pesar de que tal influencia sea aún objeto de controversia en cuanto a su extensión y naturaleza (Genouy, 1928; Harrison, 1926a; Oliveira e Silva, 1977). De todas formas, *La Diana* no fue traducida en su totalidad (libros 1-3) hasta 1583,¹²⁷ y no fue publicada hasta 1598, lo que no es óbice para que el episodio de Félix y Felismena de la obra española sea aceptado sin objeciones como una de las fuentes de *The Two Gentlemen of Verona* en lo que concierne al episodio de Julia y Proteus. En el terreno dramático hay además conexiones más o menos fantasmales¹²⁸ entre esta obra y otras de Shakespeare (Harrison, 1926b y 1926c; Tobler, 1898), o de Beaumont y Fletcher (Harrison, 1926d); amén de conexiones entre Feliciano de Silva y Shakespeare (Perott, 1913a).

La novela picaresca es un género, que, contrariamente a los anteriores, presenta unas cualidades de implantación, persistencia y repercusión en las letras inglesas que lo convierten en una de las influencias de largo alcance y profundidad. Su presencia se constata muy tempranamente y, como es bien sabido, persiste hasta dar sus mejores frutos en el siglo XVIII.¹²⁹ La primera novela picaresca que se vierte al inglés, gozando además de gran popularidad, es *El Lazarillo*, que fue traducido en 1568 (e impreso en 1576 y 1586) por David Rowland of Anglesey (Santoyo, 1976). De su popularidad da fe el hecho de que es mencionado por el intelectual Gabriel Harvey en una nota manuscrita en un ejemplar de *Tyll Howleglass* como préstamo

¹²⁷Por Bartholomew Yong, otro viajero que había pasado tres años en España y que dominaba perfectamente el español, lengua de la que tradujo directamente, a pesar de poseer versiones francesas de la obra (Underhill, 1899: 287-288). Otros traductores aficionados y parciales de la Diana fueron Edward Paston (mencionado por Yong) y Thomas Wilcox (sólo del primer libro). Esto da idea de la popularidad de la obra.

¹²⁸El gran problema de estas atribuciones es que, como se ha indicado anteriormente, se basan en apreciaciones que no demuestran una relación, sino la falta o incertidumbre de evidencias en su contra; cuando no se trata de segmentos tan mínimos o generales de análisis que se prestan a la similitud con cualquier otro segmento de una literatura diferente, aun en el caso de que se puedan documentar conexiones histórico-sociales. En ese sentido, los artículos del doctor Perott son proverbiales.

¹²⁹Esto es tanto así que Hume (1905:179-180) dice, creemos que acertadamente: "Here, then, we see that from the middle of the sixteenth century to the beginning of the eighteenth, there was a constant stream of this class of fiction passing from Spain to England... But until quite at the end of seventeenth century, little or no influence is seen to have been exerted by these stories upon native English novels..."

recibido de Spenser en 1578 de ese mismo volumen, los *Merie Tales of Skelton* y los *Skoggins's Jestes* (Fitmaurice-Kelly, 1910:20; Underhill, 1899:275; Santoyo, 1976:239-240). Otra prueba de su popularidad es la aparición de la traducción de la segunda parte en 1596 por William Phiston y la traducción de la continuación de Juan de Luna en 1622, al poco de aparecer en Francia (1620), por no hablar de las numerosas reediciones, refundiciones (Hume, 1905:167-168; Pane, 1944:25-26) y libros de anécdotas relacionados o basados en hechos descritos en *El Lazarillo* (Duque, 1991:118-119; Chapman, 1960:565-567). Además de *El Lazarillo* hay que añadir a la lista de obras picarescas cuya presencia en la literatura inglesa está documentada *El Guzmán de Alfarache*, que gozó de dos traducciones consecutivas, *La Pícara Justina* y *Estebanillo González*, *El Diablo Cojuelo* y *El Buscón*.¹³⁰ La influencia de la literatura picaresca española anterior a la Restauración y el siglo XVIII se reduce prácticamente a sus conexiones con la posible creación del género picaresco inglés a partir de las colecciones de chistes o anécdotas unificadas cronológicamente o no por un héroe titular, sobre todo en el caso de *The Unfortunate Traveller, or the the Life of Jack Wilton* (1594) de Thomas Nash, y a la presencia de una frase en *Much Ado About Nothing* (II,i,185-186)¹³¹ que, a pesar de contar con algunos detractores, es considerada por muchos (Guttman, 1947:130; Duque, 1991:117-118) como una posible referencia al episodio del Tratado I de *El*

¹³⁰*Guzmán de Alfarache* fue traducido al inglés por James Mabbe en 1623 y gozó de muchas reediciones; *La Pícara Justina* y *Estebanillo González* aparecieron en 1707 en esa famosa selección de relatos picarescos del Capitán John Stevens conocida con el nombre de *The Spanish Libertines* (y que incluye también una versión narrativa de *La Celestina* y una obra de teatro llamada *An Evening's Adventures*) (Toro-Garland:1977); *El Diablo Cojuelo* no fue conocido hasta el siglo XVIII a través de la versión francesa de Lesage, *Le Diable Boiteux* (1707), pronto traducida al inglés con el nombre de *The Devil on Two Sticks*; *El Buscón* es traducido al inglés en 1657 por "a person of Honour" que Thomas (1933:283) identifica como John Davies of Kidwelly, en 1683 y en 1707, este último año por el Capitán Stevens (Hume, 1905:168-179; Pane, 1944:7-8, 198, 167). Un hecho significativo, señalado ya por Toro-Garland (1977:389), es que *La Celestina* pronto empieza a caer en la órbita picaresca por su asociación con relatos de este tipo (aparte de la edición de Mabbe, hay otra nueva edición en 1708 en la que, característicamente, también aparecen asociados *Guzmán de Alfarache* y *La Celestina*). De todas maneras, este desarrollo picaresco de *La Celestina* podría ser calificado de natural si tenemos en cuenta que en España también se produce, aunque la relación sea sólo en el título, en *La Segunda Celestina* de Feliciano de Silva o *La hija de Celestina* de Salas Barbadillo.

¹³¹En la edición Arden Shakespeare de A.R. Humphrey, 1981. La frase, en boca de Benedick, es: "Ho, now you strike like the blind man! 'Twas the/ boy that stole your meat, and you'll beat the post".

Lazarillo de Tormes, en el que, después del incidente de la morcilla, el Lazarillo coloca al Ciego frente al poste de piedra para saltar un supuesto arroyo, lo que ocasiona que este último se lleve una gran cabezada con la que el muchacho se despide de su amo. Además, el *Guzmán de Alfarache* ha sido propuesto, con bastante fundamento, como fuente de un episodio de *The Little French Lawyer* de Fletcher y Massinger (Bahlsen, 1893; Bentley, 1941-68:III, 358). Aparte de esto, sólo queda alguna remota relación entre la obra española anterior y Middleton (Padhi, 1984a) y *Hamlet* (Padhi, 1984b) o alguna atribución fantástica postulada por Perott (1910a), refutada por Thomas (1925:238-239) y reivindicada de nuevo por el celo exhaustivo de Duque (1991:88), que relaciona episodios de la *Segunda Celestina* con *The Merry Wives of Windsor* y con *Love's Labour's Lost*. Una cuestión que conviene dilucidar en cualquier caso y sobre la que se ha tratado poco, que sepamos, es la de la caracterización del género picaresco inglés (y para el caso francés), su homologación con el español y la especificidad del género picaresco español, cuestión sobre la que ya han hablado Hume (1905:156-157, 165, 166, 178), Albertini (1985), Gutiérrez (1995) y un poco Blanco Aguinaga (1983).

El género de novela que hemos dado en llamar corta y que incluye por conveniencia metodológica la novela ejemplar, *Los trabajos de Persiles y Segismunda* y hasta *El Quijote* (a sabiendas de que nada tienen las dos últimas de novela corta) es un campo verdaderamente fructífero en cuanto a sus adaptaciones y a su repercusión en la literatura inglesa casi exclusivamente por obra y gracia del poderoso influjo de Cervantes. Es además una influencia que comienza en la segunda década del siglo XVII y fructifica en el siglo XVIII con la emergencia de la gran novela inglesa de Defoe, Swift, Smollet y Sterne. Durante el siglo XVII, en cambio, lo más usual es encontrar la presencia de la novela corta española en el drama. A efectos prácticos, el único autor español que ha ejercido una influencia apreciable es Miguel de Cervantes, por medio de

las tres obras mencionadas. Otros narradores que se citan a este respecto son Antonio de Eslava, Jerónimo de Salas Barbadillo, Céspedes y Meneses y Lope de Vega (Fitzmaurice-Kelly, 1910:22; Brooke y Shaaber, 1967:575),¹³² aunque su huella (habría que hablar más bien de vestigios) en la literatura dramática inglesa es a veces anecdótica y cuestionada, demostrando antes una presencia marginal que una influencia profunda y estructural. Eso es lo que ocurre, por ejemplo, con el capítulo IV de las *Noches de Invierno* de Antonio Eslava (1609, Pamplona; 1610, Amberes),¹³³ que ha sido aducida como fuente de *The Tempest*.¹³⁴ En cuanto a los otros autores, hay que hacer notar que los beneficiarios de su influencia son en exclusiva (no así en Cervantes) Beaumont y Fletcher,¹³⁵ lo que muestra la importancia de esta pareja de dramaturgos como nexos entre la literatura inglesa y española de la época. *El sagaz Estacio, marido examinado*,¹³⁶ de Salas Barbadillo, ha sido identificado como fuente de *Rule a Wife and Have a Wife* (Wilson, 1948b), y el *Poema trágico del español Gerardo y desengaño del amor lascivo* de Céspedes y Meneses, como fuente de una acción secundaria de

¹³²En concreto Fitzmaurice Kelly, al hablar de que las *Novelas Ejemplares* de Cervantes e *Historia de Aurelio e Isabela* de Juan de Flores habían sido utilizada por Fletcher, dice, sin mayor precisión, que éste “borrows further from Lope, Alemán, and Gonzalo de Céspedes y Meneses”.

¹³³Fitzmaurice-Kelly (1910:20) da como lugar de la edición de 1610 Amberes, mientras que Duque (1991:180), remitiendo en nota final a la edición de las *Noches de invierno* de Luis María González Palencia (Madrid: Editorial Saeta, 1942, XI y XII), da Bruselas.

¹³⁴Para una completa y muy útil exposición de la cuestión, véase Duque (1991:180-189), donde se cita el artículo de los dos primeros postuladores de esta teoría: Montegut (1865) y Dorer (1885). También es conveniente ver lo que de este asunto tiene que decir Fitzmaurice-Kelly (1910:20)

¹³⁵Aunque no todas las obras que mencionamos bajo la titularidad de Beaumont y Fletcher, son de ambos autores (Beaumont, por ejemplo, se considera el autor único de *The Knight of the Burning Pestle*, mientras que Fletcher es el autor, único o en colaboración con otros dramaturgos de muchas de las obras que citamos aquí) tomamos el acuerdo, como ya lo hacía Schevill (1907a:616), de querer indicar por “Beaumont y Fletcher” el autor de la obra en cuestión, sin querer incidir en una distinción más precisa con respecto a la obra o a parte de la obra por nno n otro autor. No obstante, para los casos en que indicamos la titularidad compartida entre estos dos autores solos o en colaboración con otros, hemos seguido generalmente a Hoy, Cyrus. 1956. “The Shares of Fletcher and his Collaborators in the Beaumont and Fletcher Canon”, en los distintos volúmenes de *Studies in Bibliography* entre 1956-1962. Para la datación de las obras de estos autores seguimos a Harbage, Alfred. 1936. *Annals of English Drama 975-1700: An Analytical Record of All Plays, Extants or Lost, Chronologically Arranged and Indexed by Authors, Titles, Dramatic Companies, etc.*, revised by S. Schoenbaum. London: Methuen and Co. Ltd.

¹³⁶Hay que apresurarse a decir que esta obra es una acción dialogada del tipo de *La Dorotea* y no una novela, aunque, por comodidad, la tomamos como tal.

Love's Cure (Bond, 1935:266-267).¹³⁷ El *Gerardo* ha sido también traído a colación como fuente de *The Spanish Curate* de Fletcher y Massinger y de *The Maid in the Mill* de Fletcher y Rowley (Bahlsen, 1893; Bentley, 1941-68:III, 420 y 379). Por otra parte, *El peregrino en su patria*, de Lope de Vega, ha sido señalado como el suministrador del argumento de *The Pilgrim* de Fletcher (Bentley, 1941-68:III, 392-393). Hay que tener en cuenta, además, que *El Peregrino en su patria*,¹³⁸ el *Gerardo*, *Persiles y Segismunda* y el *Guzmán de Alfarache* estaban a disposición del lector inglés en traducción en 1623 o antes de ese año (Schevill, 1907a:616-617). Lo mismo ocurre con *El Quijote*, cuya primera parte estaba disponible en la traducción de Thomas Shelton publicada en 1612 y la segunda (junto a una nueva edición de la primera) en 1620. Las *Novelas ejemplares*, sin embargo, no fueron traducidas al inglés hasta 1640 (y esto sólo en una selección de ellas)¹³⁹ por Mabbe, por lo que su contrastada presencia como fuente recurrente de dramas ingleses se explica por el uso de traducciones y adaptaciones francesas (Hume, 1905: 144-145; McMurray, 1987:14) o, como se ha postulado en el caso de Beaumont y Fletcher, quizá por recurso a ediciones españolas.¹⁴⁰ Desde hace mucho tiempo se viene

¹³⁷La acción principal, como se menciona *infra*, está basada, sin lugar a dudas, en una obra dramática de Guillén de Castro: *La fuerza de la costumbre*. Para una breve revisión del problema de las posibles fuente españolas de *Love's Cure*, véase Loftis (1984:242), que remite, a su vez, a los principales protagonistas de la polémica.

¹³⁸*El peregrino en su patria* se traduce ya en 1621 y luego, con notables alteraciones para adecuarlo al gusto de la época, en 1738, según consigna Chamosa (1992b).

¹³⁹*Exemplarie Novells in sixe Books*, London, 1640 en traducción de James Mabbe. Las novelas seleccionadas eran: *Las dos doncellas*, *La señora Cornelia*, *El amante liberal*, *La fuerza de la sangre*, *La española inglesa* y *El celoso extremeño* (Russell, 1953a:74).

¹⁴⁰Sobre la debatida cuestión de si Fletcher conocía el español, véase el artículo de Wilson (1948a) en el que, precisamente, postula que es más convincente creer que Fletcher sabía leer el español que inventar complicadas teorías sobre traducciones perdidas o colaboradores fantásticos. Por otra parte, Stiefel (1899) demuestra convincentemente que en el caso de *The Island Princess* de Fletcher y Massinger, los autores recurrieron a un original español de *La conquista de las islas Malucas*. Maxwell (1939:107) muestra sus dudas con respecto a la opinión de muchos críticos ingleses de que Fletcher no conociera nada o muy poco el español. Loftis se muestra tan convencido, por los anteriores testimonios y por su propia experiencia, de que Fletcher dominaba el español que llega a decir: "Fletcher's ability to read Spanish has been the subject of needless controversy" y achaca al hecho de que el mencionado artículo de Stiefel apareciera en alemán el que las evidencias aportadas por éste fueran en general ignoradas por los críticos anglosajones (Loftis, 1984:234). Entre los

reconociendo la deuda del teatro inglés (sobre todo de Beaumont y Fletcher) con las *Novelas Ejemplares*, *Los trabajos de Persiles y Segismunda* y dos episodios del *Quijote*¹⁴¹ (Bahlsen, 1893: 155-158; Hume, 1905: 144-145 y 276-277; Fitzmaurice-Kelly, 1910:22; Manucy, 1934; Adams, 1939; McMurray, 1987): cualquier lector español medianamente culto descubriría al leer *The Spanish Gipsy* de Thomas Middleton y William Rowley (representada en 1623) una refundición de *La fuerza de la sangre* y de *La Gitanilla*. En cuanto a Beaumont y Fletcher, el profesor Schelling en *Elizabethan Drama* sostiene que, de las cincuenta y dos obras de estos autores, diecisiete “shows traces in their plots of Spanish sources”, y se inclina a favorecer la conjetura de Rosenbach de que seis más pueden tener origen español.¹⁴² En cualquier caso, de las conclusiones de uno de los últimos estudios sobre el asunto, la tesis doctoral de McMurray (1987: viii-xix y 350-367), se desprende que cuatro obras de estos autores “have evidence which is specific enough to prove that Fletcher and his collaborators actually modeled their plots and characters on material from Cervantes’s stories”, mientras que “The other four have situations and characters which are only generally similar to the Spanish material, and the similarities could be the result of common literary traditions” (McMurray, 1987:viii). Las cuatro obras que sin duda están claramente influidas por Cervantes, según McMurray, son *Love’s Pilgrimage* (1616?) relacionada con *Las dos doncellas*; *The Chances* (1613-1625) con *La señora Cornelia*; *Rule a Wife and Have a Wife* (1624) con *El casamiento engañoso*;¹⁴³ y *The Custom of the Country* (1619-1623) con tres

escépticos se cuentan Fitzmaurice-Kelly (1910:22) y Schevill (1907a:613-616), que cita además la autoridad de un estudio inédito de Rosenbach, que no hemos podido identificar. Las conclusiones de este último son mucho más creíbles, sin embargo, para los casos de Shakespeare o Ben Jonson que para el de Fletcher.

¹⁴¹Estos dos episodios son *El curioso impertinente*, (*El Quijote* I, Caps. XXXIII y XXXIV), cuya presencia en la literatura inglesa ha sido sobradamente probada y la historia de Cardenio (*El Quijote* I, Caps. XXIII y ss.), de presencia menos sólida debido a que sólo se tienen referencias y versiones muy posteriores del presunto hipertexto u obra influida.

¹⁴²Citados por Fitzmaurice-Kelly (1910:22).

¹⁴³Recordemos que esta obra ha sido relacionada, para la trama principal de Leon y Donna Margarita,

episodios de *Los trabajos de Persiles y Segismunda*. El grupo de las otras cuatro obras, que, si se basan en Cervantes, son “highly creative adaptations of the sources” (McMurray, 1987:ix), está constituido por *The Coxcomb* (1608-1610) derivada de “El curioso impertinente”; *The Fair Maid of the Inn* (1626), de *La ilustre fregona*; *The Queen of Corinth*, de *La fuerza de la sangre*; y *The Beggars’ Bush*, de *La gitanilla* (McMurray, 1987: ix). “El curioso impertinente” también se ha relacionado con *The Second Maiden’s Tragedy*, antes atribuida a Massinger y ahora a Middleton (Hazlitt, 1875:X, 381-382; Rosenbach, 1902:358; Gale, 1972:88; Lancashire, 1978). En cuanto a la debatida cuestión de la presencia de *El Quijote* en *The Knight of the Burning Pestle*, Hatthaway se pronuncia por una influencia del *Espejo de príncipes y caballeros* y de la saga de los Palmerines, y no por un influjo específico del *Quijote* (1969:xv-xix y *passim*), y lo mismo había hecho ya Schevill (1907a:617-624); Gale se muestra conciliador y admite, en la línea de Schlegel y de Rosenbach (1902), que hay una influencia general en la trama y la atmósfera, pero no seguimiento detallado del clásico cervantino (Gale, 1972:95-96). Queda la disputa sobre si el episodio de Cardenio en *El Quijote* fue la fuente de *The History of Cardenio*, una obra atribuida a Fletcher y Shakespeare, que se sabe representada en 1612 y que dio origen a una serie de noticias y concomitancias, no siempre contrastables, a lo largo de más de un siglo a partir de su estreno.¹⁴⁴ Admitir la autoría del dramaturgo de Stratford implica reconocer que éste estaba al tanto de la obra de Cervantes antes de su traducción al español, lo cual, estando de por medio un intermediario con la novela cervantina tan conspicuo como Fletcher y teniendo en cuenta la familiaridad de los autores

con *El sagaz Estacio, marido examinado* de Salas Barbadillo (ver *supra*). De nuestra lectura de las obras española e inglesa se desprende que la trama principal está tomado de Barbadillo, en línea con lo que dice Wilson (1948b), confirma Loftis (1984:235) y está dispuesta a conceder McMurray (1987:154), y a pesar de las reservas de ésta y de Bentley (1941-68:III, 410-411); mientras que la trama secundaria de Estefanía y Pérez está tomada de *El casamiento engañoso*.

¹⁴⁴Para un primer acercamiento a las fuentes críticas de este debate remitimos al indispensable erudito Pedro J. Duque (1991:212-215 y notas).

dramáticos con Shelton, no es, a la postre, muy improbable. En línea con esta cuestión, hay que señalar además que la popularidad del *Quijote* era enorme aun antes de su publicación en Inglaterra, como lo atestiguan las alusiones que aparecen en *The Miseries of Inforst Marriage* de George Wilkins (c. 1607), *Your Five Gallants* de Thomas Middleton (1607), *The Alchemist* (1610) y *Epicoene, Or the Silent Woman* (1611) de Jonson y de *Amend for Ladies* (1611) de Nathan Field.¹⁴⁵ Por lo que respecta a la escasa influencia del *Quijote* en la narrativa inglesa, hay que hacer notar el caso excepcional de *Moriomachia* (1613) de Robert Anton, narración en la que el motivo del caballero andante en busca de aventuras y la parodia de los libros de caballerías ya están presentes según el concepto general y el método de Cervantes (Becker, 1909).

6. La narrativa miscelánea, didáctica y satírico-moral representa uno de los campos de más éxito de la influencia de la literatura española sobre la inglesa. Desgraciadamente, éste género, al igual que la mayor parte de los tratados anteriormente, es un fenómeno pasajero y restringido a unas clases sociales específicas y no iba a tener las repercusiones duraderas y efectivas que encontramos en la novela cervantina. Aquí destaca también un autor sobre todos los demás: se trata de Fray Antonio de Guevara, que, acaso, en su posible relación con el eufuismo inglés, haya contribuido a modelar una tendencia, si no decisiva, sí característica de la prosa inglesa de los siglos XVI y XVII. Las obras de Guevara son las más traducidas y populares en la Inglaterra del siglo XVI y, aunque durante el último cuarto de siglo sufren un cierto declive coincidente con el crecimiento de la popularidad de Fray Luis de Granada (Underhill, 1899:224-5), no deja de ser leído

¹⁴⁵Estos títulos aparecen citados por Duque (1991:212-213), quien añade que, después de 1612, las referencias son mucho más numerosas, y remite a Fitzmaurice-Kelly (1916b:209 y 212) y Par (1935:I, 31 y 33). A estas referencias nosotros añadimos las de Hume (1905:153-154 y 276), Koepfel (1898), Armas (1916), Knowles (1941c) Rosenbach (1902), Wilson (1948c:34, nota a pie 2) y Schevill (1907a:611-612), este último para una actitud escéptica con respecto a la relevancia de estas alusiones.

durante el siglo XVII. Entre sus obras vertidas al inglés se cuentan *El Libro Áureo de Marco Aurelio*, traducido por Lord Berners como *The Golden Book of Marcus Aurelius* en 1536, que gozó de numerosas reediciones; *Menosprecio de corte y alabanza de aldea* (*A Dispraise of the Life of a Courtier*, por Sir Francis Bryan, 1548); *El reloj de príncipes*, por Sir Thomas North (*The Diall of Princes*, 1557); diversas selecciones de sus *Epístolas familiares* en la colección miscelánea de William Painter *A Palace of Pleasure* (1566-67) y, posteriormente, en sucesivas traducciones hechas por North, Hellowes y Fenton respectivamente; *Avisos y doctrina de cortesanos* (aparecido en 1568 con la segunda edición de *El libro aureo*); una década de *La vida de los X Césares* (*A Chronicle, Containing the Lives of Ten Emperors of Rome*, por Hellowes en 1557); la primera y la segunda parte del *Libro llamado Monte Calvario* (1595 y 1597); y hasta un libro de navegación, la *Aguja de marear* (*A Booke of the Invention of the Art of Navigation*, por Hellowes en 1578). Lord Berners, al que Underhill le atribuye el título de “the putative father of euphuism”, es, junto con Thomas North, el temprano introductor de Guevara en Inglaterra, donde daría lugar a la moda del “guevarismo”, si no es que influyó decisivamente en la conformación del estilo eufuístico. A este respecto, la mayoría de críticos ingleses se inclinan por minimizar o negar tal influencia sobre el eufuismo de Lyly y anterior a él. Underhill, en nota a pie de página (1899:309), declara que todavía en su tiempo quedaba por decidir cuánto le puede caber a Guevara en la creación del estilo eufuístico de Lyly y cuánto a la tradición literaria inglesa, habiendo achacado previamente las concomitancias de estilo entre Guevara (y Fray Luis de Granada) a la tradición común europea que se levanta sobre las ruinas del clasicismo y la imitación afectada de los clásicos latinos (Underhill, 1899:52). Más adelante, al tiempo que señala que no hay pruebas de ninguna conexión entre Guevara y Lyly o sus sucesores, reconoce que el español ejerció, si no una influencia directa, sí, al menos, una influencia estimulativa sobre el eufuismo (Underhill,

1899:367). Más o menos de la misma opinión es Fitzmaurice-Kelly (1906:78-80 y 83-84), que, sin embargo, reconoce que Lyly había leído a Guevara y ve una clara inspiración de éste en *A cooling carde for Philautus and all fond lovers* en la primera parte de *Euphues*, proporcionando, además, una lista del estado de la investigación sobre el eufuismo en su tiempo (pág. 84, nota 2).¹⁴⁶ Sin embargo, es mucho más categórico al negar la influencia de Guevara sobre el eufuismo en *The Relations between Spanish and English Literatures*, atribuyendo ésta, si existe, al traductor Lord Berners (Fitzmaurice-Kelly, 1910:11) o al estudio de los escritores renacentistas tardíos, sobre todo italianos (14-15). Hume (1905:60-61), como casi siempre sin documentar su apreciación, sostiene que el estilo extravagante y artificioso de Guevara dio como resultado la formación de una escuela que se manifiesta literariamente en el eufuismo de Lyly y en la tendencia general hacia la oscuridad y la intrincación de estilo. El mayor defensor de la conexión entre escritores españoles (Guevara y, en menor medida, Montemayor) es el Dr. Landmann (1881) y (1882), aunque, según nos informa Underhill (1899:208-209), se muestra mucho menos seguro en *A preface to Euphues*, una obra de 1887. De todas maneras no parece haberse escrito mucho sobre este asunto últimamente desde el campo especializado de la literatura comparada, y las opiniones al respecto hay que ir a buscarlas en los estudios literarios ingleses sobre eufuismo o en las introducciones a las diversas ediciones de la obra narrativa de Lyly. No queremos dejar sin mencionar la no desdeñable posibilidad de que el libro que Hamlet lee en II,ii al ser abordado por Polonio, fuera un pasaje de las *Epístolas familiares* de Guevara en torno al cual girarían los comentarios aparentemente inconexos del joven príncipe danés (Díaz-Solis, 1990).

¹⁴⁶Una cuestión problemática que plantea Fitzmaurice-Kelly (1906:79-80) es determinar si Lyly pudo leer a Guevara en la versión inglesa de Lord Berners o en traducción francesa. El crítico británico se inclina por la segunda por razones exógenas o de contexto, cosa que parece también desprenderse, por razones endógenas, del estudio comparativo de las versiones francesas e inglesas del *Libro Aureo* que hace José M. Ruiz Ruiz (1975:90 y 144).

El otro escritor de narrativa miscelánea que ha sido objeto de más estudios después de Guevara es Pedro Mexía. El canon de sus obras traducidas al inglés se compone de una de las historias de la *Silva*, aprovechada ya por William Painter en 1566 para *The Palace of Pleasure*;¹⁴⁷ parte de sus *Diálogos eruditos*, traducida en 1580 por Thomas Newton con el título de *Pleasant Dialogue concerning phisicke and phisitions*; y, sobre todo, de la *Silva de varia lección*, traducida del francés en 1571 por Thomas Forstecue con el título de *Forest or collection of historyes*, amén de la *Historia imperial y cesárea* traducida por William Traheron e impresa en 1604. La *Silva de varia lección*, además, continuó siendo traducida de una u otra manera hasta 1651, y, sobre todo, es importante en la historia de la literatura inglesa por ser una de las fuentes aducidas y comúnmente aceptadas de *Tamburlaine* de Marlowe, bien a través de la traducción de Fortescue (Underhill, 1899:259, 363 y 373; Fitzmaurice-Kelly, 1916b:154) o en la refundición que del autor español hace George Whetstone en su *English Mirror* de 1586 (Izard, 1943; Michelena, 1972).

Aparte de estos dos autores, la bibliografía que ha llegado a conocimiento nuestro sobre este aspecto trata sólo de Quevedo (en su dimensión de tratadista moral y autor satírico) y su presencia en Inglaterra con las traducciones de los *Sueños* y de *La hora de todos y la fortuna con seso*,¹⁴⁸ aunque en su mayor parte, estas obras, por producirse en la segunda mitad del siglo XVII y en los siglos XVIII y XIX, rebasan los límites temporales de nuestro estudio. El

¹⁴⁷No nos resistimos a dar el estupendo título en inglés de la historia siquiera sea a pie de página: "The marriage of a man and a woman, hee being the husband of XX wiues and shee the wife of XXII husbandes" (Historia 29 de la Primera Parte). Bullough (1957-1975:VI, 231 y 293) señala que la historia 28 sobre Timón el misántropo, en la que se basaría Shakespeare para su *Timon of Athens*, está basada, a su vez, en un relato de la *Silva*.

¹⁴⁸Los *Sueños* aparecen por primera vez publicados en Inglaterra en 1640, en traducción de Richard Croshaw, aunque, después de dos ediciones más (una de ellas por otro traductor), es la traducción de Roger L'Estrange (1667) la que, por su calidad, acaba imponiéndose como la canónica incluso durante el mismo siglo XIX, contabilizándose hasta once ediciones hasta 1715. En cuanto a *La hora de todos y la fortuna con seso*, Quevedo gozó de otro excelente traductor antes de acabar el siglo XVII (1697) en la persona del Capitán John Stevens, cuya traducción, al igual que en el caso de L'Estrange, se convierte en la canónica para estas dos obras. Véase Navarro Errasti (1980:158-163).

problema crítico más importante en relación a Quevedo es determinar la amplitud y el calado de su influencia, cuestión en la que las opiniones aparecen divididas: Hume (1905:179), de pasada, ve una clara influencia de Quevedo (sobre todo del *Buscón*) sobre Swift al tratar de su popularidad europea e inglesa; Fitzmaurice-Kelly (1910:26) es bastante restrictivo con respecto al alcance de la influencia quevedesca, aunque señala una interesante conexión con la literatura galesa y el autor español. Barker (1945:433) es de la opinión de que “Las catorce traducciones o reimpressiones... son bastante numerosas [sic] para hacernos creer que Quevedo dejó huella en la literatura inglesa. Tal influencia es, en verdad, general y difusa, salvo un contado número de casos”. Navarro-Errasti no modifica sustancialmente esta apreciación, pues, si bien reevalúa la presencia de Quevedo en Inglaterra, presentándola dentro del contexto europeo e insiste en que “la proyección británica de Quevedo es ciertamente considerable”, concluye que “si su huella no ha sido más decisiva en la literatura inglesa... se debe principalmente a la complejidad conceptista de su estilo” (Navarro Errasti, 1980:163).

7. La presencia de los escritores religiosos españoles en las letras inglesas, en sus vertientes doctrinales, devocionales, ascéticas y místicas, está bien documentada desde finales del siglo XIX. Underhill (1899:181-227) y Hume (1905:214-245) le dedican un capítulo cada uno y, normalmente, todos los autores que hablan de la influencia española en general no pasan por alto este dominio. Asimismo es habitual mencionar las tres zonas del entramado de este tipo de relaciones: los autores devocionales o místicos, los exiliados ingleses católicos, que sirvieron a menudo como intermediarios, y los exiliados españoles protestantes, que en general no ejercieron influencia apreciable en las letras inglesas. Con respecto a los primeros, llama la atención el hecho de que los grandes místicos y ascéticos de la literatura española, Fray Luis de León, San Juan de la Cruz y Santa Teresa, no fueron ni

traducidos ni leídos durante el siglo XVI o las primeras décadas del siglo XVII.¹⁴⁹ De todos ellos, sólo de Santa Teresa se puede hacer una pequeña excepción, pues hay una traducción anterior a 1650 (*The Flaming Heart; or the Life of the Glorious Teresa* de 1642), al que se refiere el poema “The Flaming Heart” (1653) de Richard Crashaw (ca. 1613-1649), uno de los grandes poetas religiosos ingleses sobre el que la autora mística española ejerció, como es bien sabido, una influencia profunda; aparte de esto no hay traducciones de Santa Teresa hasta 1777 (Pane, 1944:187). Underhill (1899:214) y Hume (1905:223) incluyen entre los autores canónicos de la mística española que no han tenido presencia en la literatura inglesa a Fray Juan de Ávila, aunque aquí habría que señalar la existencia de una traducción del *Audi Filia* en 1620 a cargo de Sir Tobie Matthew, un converso al catolicismo que residió en España y en Francia.¹⁵⁰

El autor más influyente, de entre los religiosos, es Fray Luis de Granada, que gozó de una gran popularidad (diez traducciones diferentes de su obra entre 1582 y 1602; dieciséis ediciones de ellas) y cuyo estilo altamente retórico, junto al de Guevara (y al de la *Diana*), se suele poner en relación con el establecimiento del eufuismo (Underhill, 1899: 52, 206-207 y 224-227). Entre las traducciones de sus obras al inglés destacan las *Meditaciones para las siete dias y siete noches de la semana*, el *Tratado de la oración y consideración* (publicadas por primera vez conjuntamente en París, 1582) y la primera parte del *Memorial de la vida cristiana* (Rouen, 1586).¹⁵¹ Esta obra fue publicada de nuevo en 1599 (Lovaina)

¹⁴⁹De todas formas Fitzmaurice-Kelly asegura, de manera algo enigmática, que, aunque ninguno de ellos parece haber sido traducido, los principales autores devocionales españoles (Francisco de Osuna, Bernardino de Laredo, Santa Teresa, Fray Luis de León, Juan de los Ángeles) estaban disponibles en forma impresa, excepción hecha de San Juan de la Cruz (Fitzmaurice-Kelly, 1910:15).

¹⁵⁰Véase M^a Jesús Pérez Martín, que se ha ocupado del contexto histórico (1973) y del estudio paralelo de la traducción (1974), (1975), (1976) y (1977) de esta obra. Hay que hacer constar, sin embargo, que la obra no se publicó en suelo inglés, sino en Saint Omer (Francia), uno de los centros de católicos ingleses exiliados, y que estaba dirigida a una religiosa, Lucy Knatchbull, y a su comunidad benedictina residente en Gante (Pérez Martín, 1973:39).

¹⁵¹Estas tres obras fueron traducidas por Richard Hopkins, un exiliado católico inglés en Lovaina que había residido en España y tenía conocimientos del idioma, lo que le permitió traducir directamente del español. Su traducción de las *Meditaciones*, apareció, según Underhill (1899:210) en Londres en

con el título de *Spiritual Doctrine*, en traducción de Richard Gibbons, jesuita asentado en Lovaina que había ocupado puestos importantes en instituciones académicas en Roma, Francia, España y Portugal, y que trabajó directamente de la lengua original. Lo más sorprendente, sin embargo, es que, posiblemente a través de las traducciones de los católicos exiliados en Francia, Fray Luis de Granada atrajo la atención de los protestantes ingleses y pronto fue traducido por autores anglicanos y calvinistas. Así, Francis Meres, pese a su casi seguro desconocimiento de la lengua y literatura españolas de la época, aparece como el autor de las traducciones de la primera (1598) y segunda (1614) partes de la *Guía de pecadores* (*The Sinners Guyde*) y de una versión del *Libro de la oración y la consideración* bajo el título de *Granada's Devotion* (1598); y John Golbourne, el traductor del *Tratado contra el Papa y la misa* de Cipriano de Valera, tradujo también una exposición del *Padrenuestro* tomada del *Compendio y explicación de la doctrina cristiana*, con el título de *A most fragrant Flower; or Devoute Exposition of the Lordes Prayer* (Londres, 1598). Naturalmente, los católicos del interior también ponen su grano de arena y así vemos como Thomas Lodge, el "university wit" convertido al catolicismo, contribuye al aprecio de la obra del ascético español con su traducción del *Memorial de la vida cristiana* con el nombre de *Flowers of Lodowick of Granado gathered out of his spirituall workes* (1601). Aún no está determinada la influencia efectiva de Fray Luis de Granada en los diversos autores ingleses, entre los que se han citado a John Donne, Thomas Lodge, Roberth Southwell, R. Persons, Edmund Spenser, William Drummond of Hawthornden, Henry Vaughan y hasta William Shakespeare (Fernández Suárez, 1974b:112), aunque varios de los trabajos que citamos en la sección bibliográfica han contribuido parcialmente a iniciar un debate que se halla muy lejos todavía de estar cerrado.¹⁵²

Después de Fray Luis de Granada Diego de Estella fue el autor religioso que más difusión alcanzó en Inglaterra durante el siglo XVI. Su *De la Vanidad del mundo* fue traducido dos veces al inglés; la primera por un tal G.C.¹⁵³ bajo el título de *Contempt of the world and the vanities thereof* (1584) y la segunda por Thomas Rogers, protestante inglés, como *Method Unto Mortification, Called Heretofore the Comptent of the World and the Vanitie Thereof* (1586). Su presencia ha sido además detectada en Robert Southwell (Mascaró, 1920). Aparte de Estella sólo los nombres de Luis de la Puente (en relación con Traherne) y San Ignacio de Loyola (principalmente para aspectos de contenido) han recibido, que sepamos, alguna atención crítica diferenciada.¹⁵⁴ Debemos mencionar, todavía, la existencia de traducciones de obras de Gaspar de Loarte,¹⁵⁵ de Luis Vives, parte de cuyas oraciones en latín llegaron a incorporarse al *Elizabeth's prayer book*, un libro de rezos anglicano, (Underhill, 1899: 148-149) y del *Libro llamado Monte Calvario* de Antonio de Guevara, antes mencionado, traducido en pleno auge de Fray Luis de Granada durante el último tercio del siglo XVI.

Fitzmaurice-Kelly señala que hasta 1629 no hay ningún traductor competente de los místicos, siendo esa la fecha en la que James Mabbe traduce los *Discursos para todos los evangelios de la cuaresma* (1614), de Cristobal de

sobre Parsons, Southwell, Lodge, Meres, Vaughan y Sir Thomas Browne, José Ramón Fernández Suárez (1974a) (1974b), cuyas conclusiones con respecto a la influencia de Fray Luis de Granada en Donne, aunque imposibles de ignorar, no son, a nuestro juicio, concluyentes. Sin embargo, la deuda de Donne con los místicos españoles parece firmemente establecida (Terrill, 1931).

¹⁵³Bajo estas iniciales se esconde, según Underhill, casi seguramente la identidad de un católico inglés exiliado en Francia o los Países Bajos; el libro aparece sin indicación de lugar de edición (Underhill, 1899:212).

¹⁵⁴Véanse Sauls (1971) para De la Puente, y Sullivan (1988) y Wilson (1958, o la reproducción del mismo en 1980:244-245). Wilson se refiera a dos libros (Martz, L. L. 1954. *The poetry of Meditation*. London and New Haven, págs. 221-248; y la introducción de la editora Miss Helen Gardner en Donne, J. 1952. *The Divine Poems*. Helen Gardiner (ed.). Oxford, págs. xl-lv.), donde se postula la influencia de los ejercicios espirituales de Loyola no sólo sobre Donne, sino también sobre Herbert, Crashaw y Baxter.

¹⁵⁵*Misteries of the rosarie* por el católico exiliado John Fenne y *Exercise of a Christian Life*, ambos a partir de originales en latín (Underhill, 1899:344).

Fonseca; que se puede rastrear una cierta deuda con Francisco Suárez en parte del sistema eclesiástico expuesto por Richard Hooker en su *Laws of Ecclesiastical Policy* (1593),¹⁵⁶ y que en el prefacio escrito por George Herbert para la traducción de Nicholas Ferrar (1638) de las *Ciento diez consideraciones divinas* de Juan de Valdés se puede apreciar la familiaridad del inglés con el autor español (Fitzmaurice-Kelly, 1910:1617). De estos indicios, sin embargo, no hemos encontrado ninguna subsiguiente línea de investigación, como no la hemos encontrado tampoco, fuera de lo expuesto por Underhill (1899:181-200) o Hume (1905:235-242), sobre la presencia e influencia de los otros protestantes españoles exiliados en Inglaterra (Cipriano de Valera, Antonio del Corro) o en otros países de Europa (Juan Pérez de Pineda, Reginaldo González Montano) que, de una u otra manera, gozaron de traducciones al inglés en esta época.

8. Un apartado un tanto marginal que conviene repasar, aunque sea de forma breve y somera, es el de los Historiadores de Indias, normalmente más asociado a los libros de carácter práctico que a los puramente literarios.¹⁵⁷ Aun así, por el carácter narrativo del discurso histórico, que lo acerca frecuentemente al literario y lo hace susceptible de inclusión en las historias de la literatura, máxime cuando se trata de crónicas y relaciones,¹⁵⁸ por la presencia e influjo que estas crónicas y relaciones

¹⁵⁶En cualquier caso, como el mismo Fitzmaurice-Kelly advierte, la relación se produce con un autor que escribe en latín.

¹⁵⁷Los libros de carácter práctico o utilitario, que tuvieron una gran difusión en los mercados ingleses, incluyen, además de los historiadores de Indias, los libros y tratados de navegación, las relaciones y panfletos de hechos militares (navales y terrestres), los tratados de disciplina militar, la propaganda política anti-española y los libros de gobierno de estado. En esta tesis nos limitamos a los libros estrictamente históricos, dejando a un lado, los que tratan de los productos del Nuevo Mundo (*Historia Medicinal de las cosas que se traen de nuestras Indias Occidentales*), los tratados de navegación, etc. Un primer acercamiento a esos dominios se puede encontrar en el excelente tratamiento que hace Underhill para el siglo XVI (Underhill, 1899:22-36 y Capítulo V, págs. 150-180), Hume (1905: Capítulo VII, págs. 184-213) y Ungerer (1965:43-67).

¹⁵⁸De la pertinencia de esta consideración, dan fe el hecho de que, muy a menudo, los libros de carácter pseudo-histórico o histórico como los *Travels of Sir John Mandeville* (siglo XIV), el *Naufragio de Alvar Cabeza de Vaca* o el mismo *The Principal Navigations of the English Nation* y tantos y tantos otros se lean como literatura y se incluyan en las antologías al uso. Por los demás, la postmodernidad, tanto desde el campo de la Historiografía, como desde el de la Literatura, ha dejado claro la superposición de ambos discursos.

del descubrimiento y la colonización de América han tenido en la literatura inglesa; y por prestarse (al menos en un caso importante que sepamos) a la reescritura literaria, conviene tener presente este dominio como fuente de transtextualidad.

El descubrimiento y colonización de América suscitó, como no podía ser menos, el interés especulativo, pero también más frecuentemente utilitario, de la nación inglesa. Por una parte, satisfacía el ansia de novedades y de aventuras de los lectores en general, pero, por otra, se convirtió en un asunto de estado, pues el conocimiento que, a través de todos los escritos relacionados con el descubrimiento y la colonización de América, se obtenía de aquellas regiones y de las correspondientes rutas de acceso era vital para el objetivo impuesto con tenaz determinación durante el reinado de Isabel I de hacerse un sitio en el excluyente monopolio hispano-portugués de los descubrimientos y colonización de las Indias. Es así como los libros españoles que trataban esta materia eran muy apreciados y como la mayor obra inglesa, planeada y realizada pacientemente por Richard Hakluyt, *The Principal Navigations of the English Nation* (1589), que, junto a la traducción de las *Decades de orbe novo* (1511-1516) de Pedro Mártir de Anglería, resume exhaustivamente los conocimientos de interés para los ingleses, depende en gran medida de obras hispano-lusas.¹⁵⁹ Es las *Decadas* de Mártir, precisamente, la otra obra que tuvo amplia repercusión y la primera importante sobre las Indias publicada en Inglaterra (1555), disfrutando de sucesivas reediciones y ampliaciones. Su primer traductor, Richard Eden, no se contentó sólo con traducir a Mártir, sino que, además, lo puso al día con aportaciones de la *Historia General y natural de las Indias* (1535) de Diego de Oviedo y Valdés y de la *Historia General de las Indias*

¹⁵⁹Underhill dice que todo el movimiento de traducciones de crónicas españolas sobre el Nuevo Mundo está virtualmente resumido en *The Principal Navigations* y que la porción hispana incluida en esta obra es lo que realmente ha sobrevivido del cúmulo de traducciones de los autores portugueses y españoles, si exceptuamos las *Decades* de Eden (Underhill, 1899:179). En cuanto a la relación de obras que Hakluyt aprovechó para su obra magna (de autores como Antonio Galvão, Pedro Mártir, González de Mendoza, José de Acosta, Francisco Vázquez de Coronado, Francisco de Ulloa, Hernando de Alarcón, etc.), véanse las págs. 174-175 de Underhill.

(1553) de Francisco López de Gomara. El libro de López de Gomara sería trasladado al inglés más tarde en una versión de la segunda parte hecha por un mercader inglés que había residido en las Islas Canarias, Thomas Nicholas, con el título de *A Pleasant History of the Conquest of the West Indies* (1578). Nicholas se había ejercitado ya en la traducción del español al inglés con un pequeño tratado sobre las Indias Orientales llamado *Strange and Marvellous Newes lately come from the great Kingdom of China, in a Letter sent from Mexico to Spain*, y todavía tendría ocasión de traducir en 1581 los cuatro primeros libros de la *Conquista del Perú* de Agustín de Zárate. En esta lista de obras no podía faltar la obra de denuncia más famosa y digna de la historia de América; nos referimos a la *Brevísima relación de la destrucción de las Indias*, del Padre Bartolomé de Las Casas, que, con claro objetivo propagandístico contra España, fue traducida por un autor anónimo del que sólo conocemos sus iniciales (M.M.S.) e impresa en 1583 bajo el título de *The Spanish Colonie*. Además, parece digna de mencionar, por invertir el proceso habitual de introducción de obras españolas a través de traducciones del italiano, el caso de los *Viajes de Marco Polo*, obra italiana que fue introducida en Inglaterra a través de una versión española de Rodrigo de Santaella, traducida por otro mercader inglés que había tenido residencia en España, John Frampton, con el nombre de *The Travels of Marcus Paulus* (1579). China empezó a ser conocida por los ingleses a través de obras españolas y portuguesas como el ya mencionado tratado de Thomas Nicholas (que se supone extractado de un original español), la descripción del país oriental de Galeoto Pereira o la *Historia de las cosas más notables, ritos y costumbres del gran reino de la China* (1586) de Fray Juan González de Mendoza, esta última traducida por Robert Parke como *The Historie of the Great and Mighty Kingdome of China, and the Situation Thereof* (1588).

La pertinencia de los historiadores de Indias para el desarrollo y composición de temas literarios, parece limitada a un reducido número de casos. Algunos recientes estudios (Dial, 1993; Washington, 1992; Martínez Estrada, 1963) han

puesto en relación la propuesta utópica de Tomás Moro y la realidad del nuevo mundo, el pensamiento del Padre Las Casas o las primeras crónicas de América y su posible influjo en *La Utopía*; otros han explorado las relaciones entre Las Casas y la imagen del salvaje representada en la figura del Caliban shakespeariano (Sharp, 1981) y uno de ellos (Shimada, 1987) ha propuesto la obra de González de Mendoza *Historia de las cosas más notables, ritos y costumbres del gran reino de la China* como posible fuente de *The Man in the Moon* de Francis Godwin. Sin embargo, una obra que no fue traducida al inglés resulta ser, precisamente por ello, la que presenta un mayor interés transtextual y ha sido objeto de un agudo debate sobre el alcance del lo español en Fletcher e incluso sobre la datación y adscripción de una de sus dramas. Nos referimos a la *Conquista de las Islas Molucas* (1609) de Bartolomé Leonardo de Argensola, obra que ha sido propuesta como fuente de *The Island Princess* y que, a pesar de las reticencias de gran número de críticos ingleses que prefieren ver la fuente en una versión francesa de la obra de Argensola, cuenta con sólidas evidencias para ser admitida como tal, lo que, a su vez, supone una prueba incuestionable de que Fletcher leía el español. Un sumario de los principales argumentos en favor y en contra de la fuente directa española se pueden ver en Schevill (1907a:611, nota 3) y Loftis (1984:234).¹⁶⁰

9. Pero son las relaciones entre el drama español y el drama inglés el aspecto que más contribuciones críticas ha generado, como se aprecia fácilmente con una somera ojeada a la lista bibliográfica que incluimos *supra*.¹⁶¹ No obstante, los

¹⁶⁰Estos autores, a su vez, se remiten a los críticos en donde primeramente se inició la discusión: Koeppl (1895), Stiefel (1898) y (1899), Hatcher, (1905:42 y 48). Como en los dos estudios a propósito de Shirley y el relacionado con Guillén de Castro, Stiefel es el autor que proporciona las pruebas más concluyentes. También merece la pena consultar a Bentley (1941-68:III, 347-350).

¹⁶¹Hemos de volver a insistir en que esta lista no es exhaustiva, habiendo dejado fuera numerosos elementos bibliográficos de los que tenemos noticia por no hacerla demasiado prolija. Los estudios sobre las relaciones entre el drama español y el inglés son los que han suscitado, con mucho, el mayor interés de los especialistas, a pesar de no ser tan productiva (desde el punto de vista de la transtextualidad) como, por ejemplo, el de la novela española sobre el drama inglés. El atractivo que, sin embargo, viene ejerciendo sobre los estudiosos desde mediados del siglo XIX (y aun antes) se explica por la tentación natural de poner en relación o estudiar contrastivamente las dos grandes

resultados de más de siglo y medio de búsqueda de fuentes son bastante magros y la mayoría de las opiniones no muy halagüeñas. Dejando a un lado los pronunciamientos favorables o desfavorables de los siglos XVIII y XIX (Voltaire, Dibdin, Coleridge, Rapp, Schlegel, Schack, etc.),¹⁶² generalmente basados en opiniones más o menos gratuitas, en vagas intuiciones o en parecidos generales, los primeros estudios bien documentados que se producen a finales del siglo XIX como son los de Koeppel o Stiefel dan resultados seguros pero limitados. Bahlsen (1893), cuyo artículo califica Schevill de “valueless”, proclama en varios pasajes del mismo la enorme deuda del drama inglés para con el drama español (haciendo mención a Lope de Vega), pero sólo documenta su opinión con impresiones generales, una lista sin contrastar y algunos episodios del contexto histórico. Underhill (1899) ignora el teatro en su ejemplar estudio sobre las relaciones literarias hispano-británicas, debido a que los límites temporales que fijó para su investigación (la Inglaterra de los Tudor) no permiten el rastreo de ninguna obra dramática española que influyese sobre el drama inglés durante todo el siglo XVI¹⁶³ (sobre esta cuestión volveremos luego). Hume (1905), a pesar de llamar a su capítulo IX “The Spanish Theatre and the English Dramatists” sólo menciona la relación de obras españolas (casi exclusivamente de carácter narrativo) que han influido en el drama inglés en las páginas 276 y 277, y eso para empezar con Fletcher y lo más temprano con *Love's Pilgrimage* (1616?), reservando el grueso de su revisión para el capítulo siguiente, no por casualidad llamado “The Spanish Theatre and the English Stage after the

formas literarias idiosincráticas de dos países que, a pesar de sus notables diferencias, presentan similitudes entre sí (un teatro nacional, independizado en gran medida de la preceptiva clasicista, etc.) si los comparamos con la tradición y práctica dramática del resto de Europa. Sin embargo, hemos de reconocer que, a pesar de todo el aluvión de estudios originados, en lo que se refiere a la transtextualidad, los resultados no han pasado de ser discretos.

¹⁶²Para una primera aproximación a estas opiniones críticas remitimos a la revisión de Schevill (1907a:606-611). Loftis (1984:230-231) documenta los comentarios de Voltaire a propósito de las similitudes entre el drama español y el inglés.

¹⁶³Las escasas referencias de Underhill a la cuestión son para hacer hincapié no sólo en la ausencia de obras dramáticas españolas en el mercado literario inglés (Underhill, 1899: 39-40, 48, 339), sino en la influencia de las fuentes narrativas españolas sobre el drama de esa nacionalidad (373).

Restoration",¹⁶⁴ pues, efectivamente, desde antes de Hume, se ha venido considerando con fundamento a la Restauración como el periodo en que se materializa la influencia de la comedia española sobre el drama inglés, aunque ni aun aquí con resultados espectaculares.¹⁶⁵ Las conclusiones de Schevill en lo que respecta a su ya mencionada revisión del estado de la cuestión (1907a:606-611) para el drama son quizá las más radicalmente escépticas, y se proyectan también sobre la deuda inglesa para con la literatura española en general. Tampoco Fitzmaurice-Kelly (1910:23) se muestra muy partidario de conceder una gran importancia a la influencia del drama español sobre el inglés, aunque reconoce una intensificación de ésta en el reinado de Carlos I a propósito de Shirley.¹⁶⁶ Thomas (1922) y (1925:15), en lo que concierne a Shakespeare, se declara categórico al negar cualquier deuda de este autor con la comedia española (de "much ado about nothing" califica esta cuestión) y halla confirmación en Loftis (1984:233) sesenta y dos años más tarde. La posición de Bentley (1941-68:III, 305-433 *passim*), por lo que se refiere al periodo jacobino y carolino, es en general bastante distanciada cuando no reservada. Y Hogan, en su listado (1976) de dramas isabelinos y jacobinos a los que se les ha atribuido alguna relación con la literatura española,

¹⁶⁴La posición de Hume refleja a veces los vicios de la producción crítica del siglo XIX, a saber, la falta de fundamentación y la indeterminación. Así, en muchas ocasiones promete más de lo que nos da finalmente, como en el título del capítulo en cuestión; por otra parte a veces se muestra muy confiado sin llegar a fundamentar su opinión, como cuando dice: "Thus it is clear that in the palmiest days of the English drama, the plots were almost as frequently taken from Spanish as from Italian sources, and especially from the former in cases where drama was the origin [??] instead of a tale" (Hume, 1905:279), habiendo reconocido, sin embargo, anteriormente en la página 266: "It is impossible to point out more than a few of the instances [of the originals of Spanish plays] of such indebtedness, even of those we know".

¹⁶⁵Véanse Seward (1972b) y Hogan (1967), por no hablar de Schevill (1907a:606, 629 y 634), que da algunas interesantes razones de por qué sólo a partir de la cuarta década del siglo XVII "a sporadic influence begins, never growing, to be sure, to any very marked proportions" (pág. 634). Fitzmaurice-Kelly (1910:26) duda de la efectividad de esta influencia: "But, though the Restoration playwrights contrived a few effective acting plays by utilizing Spanish *comedias*, this method produced no dramatic masterpiece".

¹⁶⁶"The relation between the Spanish and the English plays has not been demonstrated in detail, and, even if it were, a considerable margin must be left for the possibilities of coincidence. For my own part, I confess to a growing scepticism respecting many of these supposed resemblances between plays written in Spain and plays written in England at this period". (Fitzmaurice-Kelly, 1910:23).

muestra que, incluso admitiendo indiscriminadamente todas las obra que han sido objeto de especulación comparativa de cualquier índole, los resultados son pobres y poco definidos.¹⁶⁷ Quizá Loftis (1984), desde una posición inequívocamente favorable a los estudios de los dramas español e inglés, ha dicho la última palabra sobre la cuestión al poner de relieve que el hecho significativo de que varios eruditos trabajando independientemente sólo hayan podido llegar al descubrimiento de la misma y única fuente española para una obra inglesa,¹⁶⁸ y el de que el último descubrimiento convincente de la ya de por sí escasa influencia del drama español sobre el inglés se hiciera en 1897 apuntan a que el fracaso en la detección de fuentes dramáticas españolas no se debe atribuir a falta de diligencia de los investigadores, sino, más plausiblemente, a la ausencia de aquellas (Loftis, 1984:248).¹⁶⁹ Los resultados, para los que a priori se sientan emocionalmente proclives a resaltar la importancia de la influencia española sobre la literatura inglesa, son desalentadores, pues Loftis, prácticamente, nos retrotrae a los pocos halagüeños augurios de Schevill, que concluía su artículo de 1907a con estas proféticas palabras:

¹⁶⁷El articulito de Hogan, aun siendo valioso por ser un intento de presentar de manera sinóptica y cronológicamente ordenada las obras españolas e inglesas que de una u otra manera han sido relacionadas entre sí, adolece de dos graves defectos desde el punto de vista metodológico: no se para a separar ni a comentar el tipo de relación que en cada caso vinculan tales obras (cita, alusión o influencia), y no proporciona las referencias bibliográficas que remitan a las fuentes documentales en donde se tratan o postulan las conexiones entre las obras. Por lo demás, Loftis (1984:232) lo comenta muy certeramente en nota a pie de página.

¹⁶⁸Se trata del caso de *La fuerza de la costumbre* de Guillén de Castro y *Love's Cure* de Beaumont, Fletcher y Massinger, cuya relación ha sido identificada separadamente por Stiefel (1897), Bond (1935) y Rosenbach (en su tesis inédita de antes de 1907).

¹⁶⁹Loftis propone como provechosa alternativa a la estéril labor de la búsqueda de fuentes, lo que ya hemos señalado *supra*: concentrarse en los estudios contrastivos, en las diferencias y similitudes significativas en lo relativo a convenciones, relación con la tradición, aspectos técnicos y retóricos del lenguaje (metro, rima, figuras retóricas, etc.), para llegar a un entendimiento más global y profundo de la literatura general (al menos en la Europa del siglo XVII). Aquí procedería, además, resaltar que, desde el punto de vista transtextual, la utilización de criterios clasificatorios más rigurosos y discriminadores (como los que proponemos en esta tesis, basados en los diferentes tipos de transtextualidad más el de sociotexto) contribuiría notablemente a introducir orden y jerarquización en los distintos elementos objeto de los estudios comparativos transtextuales, al permitir discriminar las relaciones entre obras según su grado de pertinencia transtextual, pues no presentan el mismo alcance en este sentido una relación de intertextualidad (alusión o cita) que una de hipertextualidad (influencia específica en la trama o en el principio generativo de la obra) o de architextualidad (influencia en el método, visión, práctica textual y discursiva, etc.). Hasta ahora creemos que no se ha hecho el suficiente hincapié en estudiar, conjunta pero discriminatoriamente, las diferentes categorías con el objeto de llegar a una evaluación global pero ponderada de las relaciones comparativas. Esta tesis es precisamente un intento de lograr ese objetivo en el campo más reducido

Therefore, in addition to the specific tests made at the outset, in which slight direct Spanish influence could be convincingly proven, the general character of the comedia and its contrasts with the English drama would make it more probable, at least, if not absolutely certain, that a search for any far-reaching Spanish influence upon the English stage —especially before the fourth decade of the 17th century— will not yield any important or profitable results. (Schevill, 1907a:634)

Efectivamente, si, prescindiendo de las influencias narrativas, nos centramos exclusivamente en las relaciones hipertextuales drama-drama, sólo podemos argüir ocho casos de obras de teatro inglesas que razonablemente hayan sido puestas en relación transtextual con obras de teatro españolas.¹⁷⁰ Se trata de *El mayordomo de la duquesa de Amalfi* (1599-1606) de Lope de Vega, emparejada tradicionalmente con *The Duchess of Malfi* de John Webster (1613); la versión dramática de *La ilustre fregona* (1619 y 1630) de autor desconocido y *The Fair Maid of the Inn* (1625/6) de John Fletcher (con Massinger y, posiblemente, Webster y Ford); *El gran duque de Moscovia* (1606?) y *El duque de Viseo* (1604-10), ambas de Lope de Vega, en conexión con *The Loyal Subject* (1618) de Fletcher; *La fuerza de la costumbre* (publicada en 1625) de Guillén de Castro, fuente de *Love's Cure* (1605?, 1625? o fecha posterior) de Beaumont, Fletcher y Massinger; *Doña Inés de Castro* del licenciado Mexía de la Cerda (impresa en 1612), que ha sido comparada con *The Broken Heart* (publicada en 1633) de John Ford; *Los baños de Argel* (publicada en 1615) de Cervantes, que muestra similitudes con *The Renegado* (1624) de Philip Massinger; y, finalmente, *Don Lope de Cardona* (1608-11) de Lope de Vega y *El*

de la obra dramática de James Shirley.

¹⁷⁰Otros casos, como los propuestos por Klein (1874:X, 347-348) y después por Villarejo (1975:831-848), relativos a la conexión hipertextual entre *Castelvines* y *Monteses* de Lope de Vega y *Romeo y Julieta* de Shakespeare o *Lo fingido verdadero* tanto con *The Prophetess* de Fletcher como con *The Roman Actor* de Massinger (Villarejo, 1949 y 1953), no nos parecen convincentes. Villarejo (1975-848-867) también se muestra decidido partidario de la relación entre *El mayordomo de la duquesa de Amalfi* y *the Duches of Malfi*. Por otra parte, *La Española de Florencia* (atribuida a Calderón, Lope o confundida con otros títulos de Lope o de Armendáriz) es una de las obras cuya relación hipertextual no hemos podido estudiar en detalle, pero sobre la que Pedro Duque (1991:132-136), al tiempo que menciona la pertinente bibliografía, expone indicios que apuntarían a su consideración como una de las versiones de *Gli'Ingannati* que pudieron haber influido en *Twelfth Night* de Shakespeare.

castigo del penséque (1613/1614) de Tirso de Molina, fuentes de las obras de Shirley *The Young Admiral* (1633) y *The Opportunity* (1634) respectivamente.¹⁷¹

El mayordomo de la duquesa de Amalfi está prácticamente excluida como fuente de *The Duchess of Malfi*, a pesar de que un incidente muy concreto¹⁷² que no está en el original italiano (la *novella* 26 de las *Novelle* de Bandello) en que se inspiran ambas obras, suscita la desconcertante eventualidad de que Webster se hubiera inspirado, además de en Bandello, en Lope de Vega. Por desgracia, la fecha de publicación de la obra española y la de composición de la obra inglesa no son consistentes,¹⁷³ por lo que se recurre a la mediación de viajeros ingleses en España que conocían bien el español (tales como Endymion Porter, Kenelm Digby o Richard Fanshaw) y que pudieron haber asistido a obras de teatro españolas, difundiendo oralmente a su vuelta a Inglaterra la trama completa o detalles de ella (Loftis, 1984:238), a la existencia de una fuente común (Loftis, 1982a:72), o de una suelta (Loftis, 1982a:67), todas ellas posibilidades que presentan siempre algún tipo de grave inconveniente. Alternativamente, podría tratarse de un desarrollo independiente común que nace naturalmente de la propia acción e instinto teatral de ambos dramaturgos. Por lo demás, el tratamiento, la visión del mundo, el desarrollo

¹⁷¹Para una eficaz revista de estas ocho obras y su diferente grado de aceptación como fuentes de las obras inglesas con las que se relacionan, véase Loftis (1984).

¹⁷²Se trata del descubrimiento efectista de los cuerpos sin vida del marido y de los hijos de la duquesa, preparado por su malvado hermano (Ferdinand en Webster, Julio en Lope), como parte de una estrategia de venganza que incluye también la crueldad mental. Sin embargo, hay diferencias importantes: en Webster (IV, i) se revela que los cadáveres son en realidad figuras de cera, en Lope (final del Acto III) los cadáveres son los verdaderos cuerpos del marido y los hijos de la duquesa; en Webster los cadáveres son contemplados por la duquesa y el público a través de una pantalla traslúcida, después de que se haya oscurecido el escenario y la duquesa haya tomado entre las suyas la mano seccionada de un cadáver que se le hace creer es la de su marido, en Lope aparecen las cabezas cortadas de los tres cadáveres en una mesa sobre tres platos. Además, en Webster el pasaje forma parte del incremento gradual de la tensión dramática que concluirá con la muerte de la duquesa y la de todos los personajes que han tomado parte en la venganza; en Lope es la acción climática y expeditiva con la que concluye rápidamente la tragedia. No obstante, Villarejo (1975:851-852) enumera cinco pasajes (incluido el de la exhibición de los cadáveres del mayordomo y sus hijos) semejantes entre las dos obras.

¹⁷³Según Morley y Bruerton *El mayordomo de la Duquesa de Amalfi* fue escrita entre 1599 y 1606; la primera aparición impresa de la obra es de 1618 en la *Parte Undécima* de las obras de Lope de Vega. Se acepta generalmente que *The Duchess of Malfi* fue representada en 1614 o quizá al final de 1613, por lo que se excluye generalmente la posibilidad de un contacto por escrito.

dramático y el tono general de la obras son distintos en ambas composiciones, a pesar de lo cual el parecido del episodio compartido por las dos obras seguirá desafiando la capacidad especulativa de los estudiosos de las relaciones entre las dos literaturas.

Más difícil de establecer es la relación entre *The Fair Maid of the Inn* y una versión dramática de la novela ejemplar de Cervantes *La ilustre fregona* que supuestamente pudo haberse representado en España en 1619, fecha que, verdaderamente, sí haría posible un caso de hipertextualidad de la obra española sobre la inglesa. Sin embargo, el hecho de que exista una fuente narrativa previa en la novela cervantina hace, al menos para McMurray (1987:248), que no se pueda dilucidar con claridad cuál de las dos versiones de la historia, la narrativa o la dramática, fue la que usaron los escritores ingleses. De todas maneras la estudiosa de la influencia cervantina en Beaumont y Fletcher no cree en esta concreta influencia drama-drama (pág. 366-367). El primero en llamar la atención sobre la obra de teatro española y su posible influencia en *The Fair Maid of the Inn* fue Sloman (1959), que apreciaba un parecido significativo en uno de las tramas secundarias. En un primer momento Loftis (1973:26) apoya la tesis de Sloman, pero más tarde (1984:236-237) la rechaza. Y tampoco McMurray (1987:279-281) está de acuerdo ni con Sloman ni con el primer apoyo de Loftis a este crítico. La verdad es que los hechos, sucintamente expuestos, no dan para mucho: la escenificación de la versión dramática española de la obra de Cervantes se menciona por primera vez en 1619 (Cotarelo y Mori en Vega Carpio, 1928:VI, xxii, n22); la segunda referencia de que disponemos es de Castillo Solórzano y se refiere a 1630; y de copia impresa no hay constancia anterior a 1641¹⁷⁴ (Sloman, 1959:341). Se hace difícil, a no ser que se admita la existencia de una “suelta perdida” (que es el argumento de Sloman), o la

¹⁷⁴Y puede existir la posibilidad, como tantas veces ocurre con las obras dramáticas representadas y las impresas, que las dos obras (la representada y la impresa) sean distintas.

difusión oral, que Fletcher y sus colaboradores tuvieran acceso a la obra española antes de su impresión, pues, en lo que respecta a la edición de 1640, ésta no podría haber influido sobre los autores ingleses por estar todos muertos o a punto de morir para esa fecha; y es absolutamente imposible que ninguno de ellos hubiera podido asistir a una representación de la obra española.

Otro caso de hipertextualidad con pruebas bastante cuestionadas es el de la relación entre *El Duque de Moscovia* y *El Duque de Viseo*, ambas de Lope de Vega, y *The Loyal Subject* de Fletcher. Para empezar, se reconoce que la fuente más importante de la obra inglesa es *The Royal King and the Loyal Subject* (1602) de Heywood, obra en la que se trata la figura de Eduardo I, mientras que en la obra de Fletcher el personaje principal es el Duque de Moscovia en lo cual coincide con la obra epónima de Lope de Vega. Quien modernamente ha establecido la relación de esta obra con la del dramaturgo español es Ervin C. Brody (1972) que ha tratado de demostrar, en primer lugar, el uso que Fletcher hizo de la llamada leyenda de Demetrio sobre la muerte en 1591 de Demetrio, el jovencísimo hijo y heredero del zar Ivan el Terrible, la subida al poder del favorito Boris Godunov y el episodio de la aparición de un supuestamente redivivo Demetrio en Polonia en 1603 que fue reconocido como zar en 1605 y asesinado en 1606. Este es el tema de la obra de Lope, pero difícilmente se puede decir lo mismo de *The Loyal Subject*, que a pesar de tratar del duque de Moscovia, se centra fundamentalmente en la prueba o test de fidelidad del súbdito leal (Archas) a manos del duque, mal aconsejado y manipulado por el perverso favorito Boroskie. Hay alguna similitud del motivo de disfraz de un chico en mujer para poder escapar a las maquinaciones de los respectivos soberanos en las dos obras, pero la relación es muy cuestionable según Loftis (1984:237-238).¹⁷⁵ En cuanto a las similitudes entre la obra inglesa y *El duque de Viseo*, fue Klein (1872-1875:X, 490) el primero en observarlas. Brody con su artículo ya

¹⁷⁵Véase también para la defensa de esta teoría Koeppel (1895:76-77) y Villarejo (1948) y (1975:831) que remite a su vez a su tesis magisterial (1949) y a la doctoral (1953).

referido (1972) sigue a Klein, que había sido refutado por A. W. Ward y R. Warwick Bond, según nos informa Loftis (1984:238), quien tampoco cree en la solidez de las semejanzas aportadas por Brody, al puntualizar que sólo cuando se consideran aisladamente parecen plausibles, además de que la gran mayoría de ellas aparecían ya en la fuente de Heywood.

Un caso muy distinto es, sin embargo, el de la relación entre *Love's Cure, or the Martial Maid* de Beaumont, Fletcher y Massinger y *La fuerza de la costumbre* de Guillén de Castro. Desde que Stiefel escribiera su convincente ensayo de 1897 en el que analizaba en paralelo las dos obras, no ha habido un cuestionamiento frontal de la fuente española. La única objeción sería se debe a un desajuste entre los datos de la fecha de publicación de la obra española y la de la composición de la inglesa, cosa de la que ya Stiefel tomaba nota al tiempo que proponía una posible solución (Stiefel, 1897:308-309). Esta discordancia, que no es materialmente insalvable, ha llevado más bien a cuestionar la autoría de Fletcher antes que la relación hipertextual entre las dos obras, incluso en el caso de Schevill (1907a:609-610).¹⁷⁶ Brevemente expuesta, la contradicción en las fechas se debe a que la obra española apareció publicada en 1625 (sólo se sabe que obtuvo la licencia para su publicación en Valencia en febrero) y Fletcher murió en agosto de ese mismo año. Se hace difícil creer que la obra impresa española llegara a manos de Fletcher con tiempo suficiente para ser rehecha por él, aunque los paralelismos son tan coherentes que la relación hipertextual es incuestionable. Bentley (1941-1968:III, 365-366), que empieza por poner de relieve todas las incertidumbres que rodean a la obra (autoría, delimitación de la contribución individual de cada uno de los probables autores y fecha de composición), termina diciendo que la discusiones acerca de la fuente son también contradictorias, citando a Stiefel (1897) y a Bond (1935:262-266) entre los autores

¹⁷⁶Shevill, no obstante, propone una subsiguiente investigación del desarrollo de los motivos de disfraz de hombres como mujeres y viceversa a partir de fuentes italianas en el contexto de la literatura europea (francesa) y, más concretamente, en su relación con la obra de Castro.

que defienden dicha fuente y a Macaulay (1932:VI, 140) entre los contrarios a ella. La cuestión se complica además porque se ha barajado tradicionalmente una fecha temprana (1605) para la datación de esta obra, aunque precisamente la relación con la obra española la pone en duda (Erickson, 1962:102-119), lo que ha hecho pensar a Erickson (1962:106 y 115) que, o bien *La fuerza de la costumbre* hubiera sido publicada anteriormente a 1625, o bien que *Love's Cure* se tratara de una reelaboración de Massinger sobre material de Beaumont y Fletcher de 1605 u otra fecha posterior. En cualquier caso, quien se tome la molestia de leer las obras españolas e inglesas podrá comprobar con sus propios ojos que las similitudes entre el principal argumento de *Love's Cure* y el de *La fuerza de la costumbre* son tan estrechas y sostenidas que no cabe sino aceptar la hipótesis de la imitación consciente por parte del autor inglés. Lo que diferencia más a las dos obras es, como comenta Loftis (1984:244), la trama secundaria que aparece en la obra de Fletcher, aunque ésta también ha sido rastreada en algunos de sus detalles hasta una fuente española: *El Gerardo* de Céspedes y Meneses (Bond, 1935:266-267). Loftis (1984:242-244) se muestra convencido de la relación hipertextual o de influencia entre *Love's Cure* y *La fuerza de la costumbre*, pero no considera probada la establecida con *El Gerardo*.

El caso de *Doña Inés de Castro* del licenciado Mexía de la Cerda y *The Broken Heart* de John Ford no parece tan seguro. La relación ha sido descrita por Robert Davril (1954:176-178) y se circunscribe al motivo de la famosa leyenda portuguesa. En ambas obras, como explica Loftis (1984:239), un personaje real accede al trono y simbólicamente celebra nupcias con el cadáver del amado, que había sido muerto antes de que el primero llegara al poder. Aparte de que la obra inglesa tiene lugar en la Grecia clásica, con personajes y localización espartanos, hay una diferencia esencial, y es que, mientras en la obra española la persona real es un hombre y la persona amada es una mujer, en el caso inglés, la situación se invierte, siendo una mujer la que accede al trono en su condición de reina y el cadáver del

amante pertenece a un hombre. Por tanto, cabe siempre la posibilidad de que quizá Ford viera una copia impresa o que hubiera oído hablar de ella; pero también es posible que hubiera oído la leyenda portuguesa, que, por otra parte, debería de ser bien conocida en toda Europa.¹⁷⁷

Un caso muy distinto, según la opinión de Loftis (1984:239 y 244-247), es el de *Los baños de Argel* de Cervantes (obra publicada en 1615 y nunca representada) y *The Renegado, or The Gentleman of Venice* de Massinger (autorizada el 17 de abril de 1624). Del breve estudio en paralelo de los argumentos de ambas obras Loftis concluye la existencia de una clara relación hipertextual,¹⁷⁸ a pesar de las evidencias contextuales en su contra, a saber, que no fue traducida al inglés (y por tanto exigiría que el dramaturgo inglés conociera el español o a alguien que se la tradujera) y que se estrenó en fecha en que las relaciones hispano-inglesas no eran nada auspiciadoras, pues, Carlos I, desairado por su fracaso matrimonial del año anterior, preparaba una guerra contra España.¹⁷⁹ Bien es cierto, sin embargo, que Massinger cambia la nacionalidad de los protagonistas cristianos haciéndolos

¹⁷⁷No podemos olvidar que esta leyenda del siglo XIV había disfrutado de una enorme difusión en Portugal y en España. Camoens la trata en uno de los pasajes más populares de sus *Os Lusíadas* (Canto III, octavas 118-136); el portugués Antonio Ferreiras escribe una tragedia clasicista llamada *Castro*, que serviría de fuente al dominico español Jerónimo Bermúdez para sus *Nise lastimosa* y *Nise Laureada*, dos primeros intentos de tragedia clasicista que la irrupción del arte nuevo de Lope de Vega condenaría al olvido. Lope de Vega mismo menciona una comedia suya que no ha llegado hasta nosotros (*Doña Inés de Castro*) en la segunda edición del *El peregrino en su patria*; y Vélez de Guevara, como sabemos, escribió el drama más conocido hoy día sobre este asunto, *Reinar después de morir*. Vélez de Guevara fue portero de cámara del príncipe de Gales en su visita a Madrid de 1623 y, aunque la fecha de la composición de la obra (publicada en 1652) no está determinada, se hace casi inevitable pensar en una transmisión real, a pesar de la falta de pruebas. Véase la Introducción de Francisco Induráin a Vélez de Guevara. 1977. *Reinar después de morir*. Zaragoza, Madrid, etc.: Editorial Ebro, págs. 17-23.

¹⁷⁸“Although the parallels between *Los baños de Argel* and *The Renegado* are sufficiently particularized for us to be confident that Massinger made use of it, he cannot be said to have written an adaptation of it” (pág. 245)”, dice Loftis, y concluye: “This is a striking instance of English drama enriched by the comedia” (pág. 247). No obstante, el crítico había puntualizado previamente: “Yet if *Los baños de Argel* may be regarded as Massinger’s “source” play, he probably took suggestions from Cervantes’ other writings on the subject [de su experiencia como cautivo en Argel relatada en el *Quijote*]” (pág. 245).

¹⁷⁹No obstante, hay que decir que Loftis hace hincapié en algo que nos parece una característica no siempre tenida en cuenta en relación con los católicos ingleses (si es que Massinger lo era, como se desprende del buen tratamiento que da al Catolicismo en esta y en otras obras), y es que un profundo sentimiento católico no estaba reñido, entre gran número de ingleses, con una abierta antipatía hacia España (pág. 246).

venecianos y la del lugar donde se desarrollan la acción, que es Túnez en vez de Argel. La relación había sido señalada y defendida, como el mismo Loftis recoge, por Emil Koeppel (1897), por Heckmann (1905), que añade varias similitudes no mencionadas por Koeppel, y por Warner G. Rice (1932). Este último, sin cuestionar directamente la influencia española, dirige su atención hacia fuentes inglesas en libros de viajes y de historia para la ambientación, ciertos elementos culturales e incluso, poco convincentemente, para ciertas partes del argumento. Edwards y Gibson en su edición de Massinger (1976: II, 2-4) también tratan el asunto en la discusión de las fuentes.¹⁸⁰ Schevill (1907a:611, n 5), sin embargo, se muestra escéptico en éste como en tantos otros casos e invalida la opción por *Los baños de Argel* de Koeppel, invocando la conexión italiana. En nuestra modesta opinión, después de haber cotejado las dos obras, los parecidos, y más si se tiene en cuenta la *Historia del Cautivo* en *El Quijote* (Capítulos 39-41 de la Primera Parte), aparentemente justifican la posible existencia de un caso de hipertextualidad a nivel de argumento y de algunos motivos.

En cuanto a las dos últimas parejas de obras (*The Young Admiral—Don Lope de Cardona* y *El castigo del penséque—The Opportunity*) bastará decir, a la espera del tratamiento más exhaustivo que realizaremos más adelante, dentro de nuestro estudio transtextual de la obra de Shirley, que desde que Stiefel publicara sus respectivos artículos (1890) y (1907), nadie que sepamos, ni siquiera Schevill, ha cuestionado la relación de dependencia hipertextual tan detalladamente establecida por el investigador alemán y que nosotros confirmamos sin ningún género de dudas.

En realidad, estas dos parejas de obras teatrales, junto a *La fuerza de la costumbre—Love's Cure* y *Los baños de Argel—The Renegado*, constituyen los cuatro puntales de la influencia o relación hipertextual drama-drama entre las

¹⁸⁰Otros autores que asumen generalmente los postulados de Koeppel y Heckmann son Ward (1899:III, 17), Schelling (1908:II, 231) y el propio Koeppel de nuevo en *The Cambridge History of English Literature* (1910:VI, 154).

literaturas española e inglesa. Es de notar que, en tres de ellas,¹⁸¹ el nombre de Stiefel aparezca de por medio, lo que da idea del gran mérito del investigador alemán. También es interesante destacar que dos de estas obras, establecidas precisamente por Stiefel, pertenezcan al canon shirleiano, de ahí la extraordinaria importancia de nuestro autor, sin olvidar a Beaumont-Fletcher y Massinger, como objeto de estudio obligado a la hora de establecer las relaciones entre las literaturas dramáticas España-Inglaterra en la primera mitad del siglo XVII. Verdaderamente, aunque Shirley es un dramaturgo menor de la larga serie de los genéricamente llamados isabelinos, precisamente por ello, su caso es el de un buen artesano, conocedor del oficio y capaz de escribir en varios registros (tragedia de venganza, tragicomedia romántica, *comedy of humours* y *comedy of manners*) que incluyen también la imitación de autores extranjeros, ofreciéndose, por tanto, como un campo privilegiado en el que la asimilación de la tradición y las nuevas modas, lo nacional y lo foráneo, encuentran enormes posibilidades de realización.

Esperamos que la anterior revisión del estado de la cuestión constituya una base suficiente para ofrecer un panorama cabal de la extensión y la profundidad de los estudios comparativos sobre las relaciones hispano-británicas en los siglos XVI y primera mitad del XVII. Si esto es así, se puede apreciar que el trabajo realizado, desde las postrimerías del siglo XIX hasta las de este siglo XX ha sido, sino tan fructífero como el de otras literaturas, sí, al menos, aceptablemente provechoso. Si además aceptamos la división en áreas temáticas de estudio propuestas anteriormente, se puede constatar que existen desequilibrios notables debidos no solamente a la exigüidad de algunas relaciones hipertextuales (caso de la poesía o de los historiadores de Indias), sino también a las distorsiones introducidas por la

¹⁸¹Como hemos dicho anteriormente, la relación entre *La fuerza de la costumbre* y *Love's Cure* fue establecida incontrovertiblemente por Stiefel (1897).

poderosa atracción que la personalidad literaria de algunas figuras canónicas (Shakespeare, Donne, Lope de Vega, Calderón) han ejercido sobre el comparatista. Por otra parte, los estudios de tipo contrastivo cuentan con una amplia representación en el campo de las comparaciones drama-drama, pero no se han extendido con tanta profusión a otros campos (la poesía, la narrativa picaresca, corta, etc.), en donde rendirían un inestimable servicio al permitir dilucidar las convenciones y técnicas más inherentes al sistema literario inglés por comparación con el español, con vistas a una definición de la práctica literaria occidental y a un deslinde y desmonte del terreno que facilitara la posterior búsqueda de aquellas relaciones transtextuales que, a diferencia de la alusión, la cita o ciertos tipos de transtextualidad (o influencia, si se prefiere), se manifiestan de una manera más difusa.¹⁸² Esta labor ni siquiera se ha llevado a cabo con profundidad y sistematización en lo que respecta a las relaciones dramáticas, campo que, por otra parte, está revestido de un poderoso atractivo para este tipo de estudios, justificado por la relevancia y centralidad únicas que alcanzaron los dramas nacionales de España y de Inglaterra durante las postrimerías del siglo XVI y todo el siglo XVII. Además de ésta hay otras áreas prometedoras (relaciones sociohistóricas, la picaresca y libros de caballería, novela corta) que desde la orilla española, podrían deparar alguna que otra sorpresa a nivel hipertextual, aunque, en muchos casos, supondría una concentración en autores menores u obras marginales del canon español para la que habitualmente los conocimientos generales de literatura española no bastan, aunque sí constituyen un punto de partida ventajoso. En cualquier caso, el hecho de que el rastreo intensísimo de que han sido objeto las letras españolas e inglesa no haya revelado más que una moderada cantidad de casos de hipertextualidad y el que la mayor parte de los descubrimientos de este tipo se

¹⁸²Estamos pensando en relaciones de tipo hipertextual o architextual, que se presentan de una manera general e imprecisa y que sólo desde el establecimiento de las similitudes y diferencias genéricas, centrales y marginales, de una cierta práctica literaria podrían ser (y no siempre) distintamente identificadas.

hicieran a finales del siglo XIX o principios del XX, no augura que el panorama de la llamada influencia española pueda modificarse sustancialmente con nuevos descubrimientos. Esto, como señala ya Loftis (1984:248) en su revisión del estado de la cuestión, es especialmente relevante a las relaciones drama-drama. Aun así, insistimos en que una búsqueda insistente y sistemática en el inabarcable acervo literario del Siglo de Oro español, podría todavía revelar alguna sorprendente relación hipertextual. Por lo demás, queda, como acabamos de señalar, la provechosa labor de estudio dentro del campo amplísimo e inexplorado de las relaciones de contraste, siempre que éstas estén regidas por un principio que apunte a la trascendencia de los resultados en la dirección de la literatura general antes que al puro contraste gratuito o sobre categorías tan generales que quede vaciado de contenido.

Si tuviéramos, por último, que dar una conclusión estimativa sobre la presencia de la literatura española en la literatura inglesa, invocaríamos en general la estimación de Underhill y de Randall citadas en la nota 101. De ahí y de nuestra propia convicción se desprende que, si bien la presencia de libros españoles en general es importante e incluso en ciertos momentos superior a la de los libros italianos, cuando tomamos en consideración solamente los libros relacionados con las áreas más centrales a la literatura, dicha presencia queda por debajo de la literatura italiana y muy posiblemente al mismo nivel que la francesa; todo ello teniendo en cuenta que, sin embargo, la labor mediadora de la lengua y la cultura de estas dos naciones, sobre todo de Francia, introduce un factor adicional que aumenta notablemente su peso específico en las letras inglesas.¹⁸³ A esta consideración hay además que añadir que las aportaciones literarias francesas e italianas son de más calado en general que las españolas, que solamente en el género picaresco y el de la

¹⁸³ Además hay que tener en cuenta que Francia ("that sweet enemy, France" del soneto 41 de *Astrophil and Stella*), por razones estratégicas y de temperamento, era más afín al modelo cultural y literario inglés que España.

novela corta, iba a ejercer una influencia perdurable, influencia que, además, sólo se concretará de manera efectiva al cabo de un siglo y medio después de manifestarse en Inglaterra. Todo esto no quiere decir, sin embargo, que la influencia literaria española sobre la literatura inglesa no sea lo suficientemente amplia y profunda como para no merecer un estudio por sí mismo; al tiempo que el hecho de que, cuando menos, la literatura española sea la tercera a ser tenida en cuenta entre las influencias extranjeras de este periodo es lo suficientemente significativo como para animar a los comparatistas españoles a profundizar en este campo de estudio.

Por otra parte, en lo que concierne a Shirley, esta influencia constituye un primer marco de referencia para mostrar que nuestro autor no se desenvuelve en un vacío con respecto a las relaciones hispano-británicas, sino que está inmerso en una cierta tradición previa de contactos con temas, argumentos y géneros de la literatura española (y no necesariamente los que han perdurado a la larga) que en el campo del teatro se había venido concretando en autores como Kyd (*The Spanish Tragedy*) Middleton y Rowley, (*The Spanish Gipsy*, *The Changeling*), Massinger (*The Fatal Dowry*, *The Renegado*), y, sobre todo, Beaumont y Fletcher. El periodo creativo más pleno de Shirley coincide, además, con uno de los dos de los momentos cumbres de la influencia española señalados por Randall (1963:219-230), el de 1630, siendo además, en esta última década en la que aparecen las dos obras que, sin ningún género de dudas, han quedado cumplidamente probadas como ejemplos de imitación de modelos españoles específicos.

Precisamente, de todas las secciones esbozadas anteriormente, una de las menos aclaradas, como ya hemos indicado, pero también una de las más prometedoras, es la de los contactos del drama español y el inglés. Como se desprende de nuestro somero repaso al área de las relaciones drama-drama, no se encuentran en general testimonios de la influencia dramática española sobre el teatro (Stiefel, 1890:13-14). Todos los puntos de contacto se limitan por lo general a la

influencia de la narrativa (*Novelas Ejemplares*, *El Quijote*, *La Diana*) o la presencia española en el teatro inglés (Bahlsen, 1893; Hume, 1905:138-145, 153-155, 266-277, 281-297; Fitzmaurice-Kelly, 1910:21-23 y 25-26; Ungerer, 1956:102-129; Pujals, 1965:99-101 y 108-112). Las obras de teatro españolas normalmente presentadas como fuentes de otras obras dramáticas inglesas antes de la Restauración son discutibles y, aunque hay eruditos que ya desde finales del siglo pasado se inclinan por aceptar estas fuentes, abundan los autores de sentir contrario que, sobre todo, exigen pruebas más consistentes que la intuición o los parecidos generales.¹⁸⁴ La opinión mayoritaria es que las obras dramáticas españolas no empiezan a penetrar y a influir en el teatro inglés hasta la época de la Restauración. Stiefel fue precisamente el primero que rebaja ese límite hasta la tercera y cuarta décadas del siglo XVII, al demostrar con sus tres artículos (1897) (1890) y (1907) la relación entre fuentes dramáticas españolas y obras de Beaumont y Fletcher y James Shirley respectivamente, demostraciones que han sido siempre aceptadas por los estudiosos posteriores. Pero el erudito alemán no se contenta con probar concluyentemente la influencia del drama español solamente para los autores indicados y para esta década, sino que deja abierta la posibilidad de que, también

¹⁸⁴Según testimonio de Stiefel (1890:13), críticos como R. Rapp (1862) y Coleridge (1849) sienten en mayor o menor medida la presencia de elementos del drama español en Shakespeare, el primero; y en Beaumont y Fletcher, el segundo; mientras que otros autores como, por ejemplo, Ticknor (1849) o Schack son más o menos escépticos. Medio siglo más tarde, Hume es más confiado y llega a decir, sin fundamentar su opinión, como ya hemos señalado en la nota 164: "Thus it is clear that in the palmiest days of the English drama, the plots were almost as frequently taken from Spanish as from Italian sources, and especially from the former in cases where drama was the origin [??] instead of a tale" (Hume, 1905:279). De todas maneras, ya había reconocido en la página 266: "It is impossible to point out more than a few of the instances [of the originals of Spanish plays] of such indebtedness, even of those we know". Fitzmaurize-Kelly, más cauto, escribe al tratar de Shakespeare: "During the active period of Shakespeare's life, few Spanish plays were available in print; those few were of slight importance, and there is not even a reasonable presumption that any of them were known in England" (Fitzmaurize-Kelly, 1910:21), y después de relativizar (creemos que aventuradamente) la posible influencia española en Beaumont y Fletcher defendida por Schelling (1908) (y de paso *La fuerza de la costumbre* Guillén de Castro como fuente de *Love's Cure*; *Los baños de Argel* y *El viejo celoso* de Cervantes sobre las obras de Massinger *The Renegado* y *The Fatal Dowry*, respectivamente) comenta: "The relation between the Spanish and the English plays has not been demonstrated in detail, and, even if it were, a considerable margin must be left for the possibilities of coincidence. For my own part, I confess to a growing scepticism respecting many of these supposed resemblances between plays written in Spain and plays written in England at this period" (Fitzmaurize-Kelly, 1910:23).

para toda una pléyade de dramaturgos más o menos coetáneos y para la segunda década del siglo XVII, haya podido existir influencia dramática española. Y así nos dice por un lado refiriéndose al límite temporal (Stiefel, 1890:194):

Die Frage, ob schon im 2. Dezennium des 17. Jahrhunderts span. Komödien in England nachgeahmt wurden, muss ich vorerst offen lassen. Mir ist es noch nicht geglückt, die Entlehnung auch nur einer "Comedia famosa" in dieser Zeit festzustellen.

Y más adelante menciona a los posibles dramaturgos ingleses influidos por el teatro español, sin dar prueba alguna de tal influencia, contrariamente a lo que hace en el caso de Shirley (Stiefel, 1890:195):

So haben einige von den letzten Werken des 1625 verstorbenen John Fletcher nicht nur, wie schon frühere, spanisches Colorit, sondern sind, wie mir zu finden gelungen ist, bestimmten spanischen Dramen nachgebildet. Den gleichen Weg betreten, wenigstens mit einzelnen Dramen, Thomas Heywood, Middleton, Dekker, Massinger, W. Habington u.a.

Más específicamente, se echan en falta estudios architextuales sobre la influencia del drama español (y muy particularmente de la comedia de capa y espada y otros tipos) en la tragicomedia de carácter romántico iniciada por Beaumont y Fletcher. Varios son los investigadores de la obra de Shirley que han venido reclamado la dilucidación de esta cuestión sin que nadie hasta el momento presente se haya hecho eco de sus demandas. Así, la hermana Marian Flavin dice en la introducción a su edición crítica de *The Wedding*, discutiendo la atribución hecha por Stiefel de esta obra a fuentes españolas:

We can only hope that further comparative study of the Spanish comedias de capa y espada and the English tragicomedies will unearth the specific plots to which Ristine, Schelling, and Stiefel allude and which Shirley might have had in hand during the 1620's as he worked on The Wedding". (Shirley-Flavin, 1980:22-23. Los subrayado aparecen en el original).

Ristine, por su parte, había hecho una breve caracterización del drama de Lope de Vega, pero sin mostrarse del todo concluyente a la hora de fundamentar las coincidencias architextuales entre el teatro del autor español y el de los

autores ingleses a propósito de los casos concretos de *The Honest Man's Fortune*, *Custom of the Country*, and *Fair Maid of the Inn*, pues si bien reconoce que éstas obras rayan "most nearly the spirit and form of the contemporary Spanish Cloak and Sword drama", concluye a continuación:

Whether or not Fletcher was directly influenced by Lope and his school, he, like many of his contemporaries, was using Spanish plots; and certainly many of the traits of the Peninsular drama are preserved in his work. (Ristine, 1910:120-1, citado por Flavin en Shirley-Flavin, 1980:22-23)

Con lo cual no aporta gran cosa a lo indicado antes o después de él por Bahlsen (1893), Stiefel (1890 y 1907), Pujals (1965), etc., es decir, no aborda un estudio comparativo pormenorizado y sistemático de definición de esos rasgos y su presencia y aclimatación en la obra de Beaumont y Fletcher, que, por otra parte tan importantes son en la conformación del estilo y la práctica literaria shirleiana.¹⁸⁵

Riemer comenta lo siguiente en referencia a las conexiones del drama de Shirley con el español:

The influence of Spanish drama on Shirley's plays is, therefore, likely to be important and even extensive, but is probably restricted to the matter of plots and characters. The question cannot be settled definitely until more information becomes available concerning the exact extent of his borrowings from Spanish drama. (Riemer, 1963:230)

Y George Bas parece también sugerir la necesidad de un estudio más amplio que el específicamente referido al caso de Shirley al discutir la atribución de fuentes españolas que hace Stiefel:

Si Stiefel n'a apporté la preuve de ses affirmations que dans deux cas, il a cité les titres de six compositions de Shirley qui seraient d'origine espagnole, allant jusqu'à déclarer qu'"environ la moitié de ses pièces" avaient des modèles de même nature. On regrette que cet érudit n'ait pas étayé plus solidement des propositions aussi intéressantes, car la question dépasse la seule genèse des oeuvres de Shirley et touche à l'importance des rapports entre les théâtres anglais et hispanique avant la Guerre Civile. (Bas, 1973:114)

¹⁸⁵De la influencia de estos dos autores en Shirley dan cuenta numerosos estudios críticos, de entre los que podemos destacar Baker (1941) y Neilson (1910).

Sin embargo, no hace la más mínima mención a las posibles conexiones de género entre el teatro inglés y el español, ni siquiera cuando, inmediatamente, pasa a tratar la tragicomedia fletcheriana sin detenerse en su relación con la comedia española.

Incluso Nason, aludiendo a Nissen, no pudo dejar de expresar sus deseos de un estudio más profundo de este asunto:

Again one would gladly dwell upon the topic announced, a dozen years ago, by Nissen: the relation of Shirley to his sources. Especially would one dwell upon his use of material from the Spanish, a field opened by Stiefel... (Nason, 1915:383)

Ya hemos tenido ocasión de ver (nota 166) como Fitzmaurice-Kelly, uno de los más conspicuos hispanistas que han tratado la influencia española sobre la literatura inglesa, se expresaba con bastante reserva en lo que respecta a las relaciones entre los dos dramas nacionales. Sin embargo, la cita que habíamos seleccionado, terminaba por mostrar su reconocimiento de la acentuación de esta influencia durante el reinado de Carlos I, continuando así:

However, at a later time —during the reign of Charles I— one or two English dramatists do seem to show an increasing acquaintance with the Spanish stage. Shirley, the last important dramatist of the Elizabethan school, is credibly reported to have utilized Tirso de Molina's *El castigo del penséque* in *The Opportunity* and Lope de Vega's *Don Lope de Cardona* in *The Young Admiral*: this statement is supported by high authority, but a minute demonstration of the extent of Shirley's borrowing would be still more satisfactory. (Fitzmaurice-Kelly, 1910:23)

Parece claro que una de las cuestiones no resueltas de los estudios comparativos de esta época es la de determinar la exacta naturaleza y el alcance de la influencia architextual entre las literaturas española e inglesa de los siglos XVI y XVII. En esta tesis no pretendemos, por supuesto, abordar el problema en toda su complejidad, lo que exigiría la apertura de nuevas líneas de investigación de la obra de autores como Beaumont y Fletcher, Massinger y los dramaturgos citados por Stiefel. Somos conscientes, sin embargo, de las implicaciones que se

derivan para nuestro autor y, en la medida en que nos afecta, hemos tratado de ofrecer una respuesta adecuada.



3. JAMES SHIRLEY Y ESPAÑA



3. JAMES SHIRLEY Y ESPAÑA

3.1 APUNTE BIOGRÁFICO DE JAMES SHIRLEY (1596-1666)

De James Shirley, “the last of a great race” (Lamb, 1808: 459) o “the last among the great writers of our old drama”, según Ward (1914:548), se conocen muchos más datos biográficos y fuentes documentales que de la mayor parte de sus colegas dramaturgos del período de un poco más de medio siglo que se ha dado en llamar, en un sentido laxo, isabelino.¹⁸⁶ Ello se debe en gran medida a que tuvo la fortuna de contar con un temprano biógrafo, Anthony à Wood, que, veinticuatro años después de su muerte, escribió una especie de inventario de oxonianos famosos con el título de *Athenae Oxonienses*, incluyendo en él a nuestro autor. La gran ventaja de contar con esta primera base informativa es que ha permitido dirigir los esfuerzos de los investigadores hacia los lugares en donde debían de encontrarse las fuentes documentales que corroboraran o corrigieran sus aseveraciones, y, efectivamente, las investigaciones posteriores, llevadas a cabo sobre todo en este siglo, han confirmado en la mayoría de los casos la veracidad de la mayor parte de las afirmaciones de Wood. Así, comentando su nacimiento dice Wood (1817:III, 737):

James Shirley, the most noted drammatick Poet of his time, did make his first entry on the stage of this transitory world, in or near, the Parish of S. Mary Woolchurch within the city of London.

¹⁸⁶Los principales estudios a este respecto se pueden encontrar en parte o en la totalidad de los siguientes libros: Wood (1817), Dyce (1833), Fleay (1885), Ward (1897), Nissen (1901), Nason (1915), Bentley (1941-68:V, 1064-1072), Armstrong (1941), Stevenson (1950), Riemer (1963), Bas (1973) y Burner (1988). Aparte de estos (y de un par de tesis doctorales inéditas más) existen una veintena de artículos importantes que han ido poniendo al día la biografía de nuestro autor con la aportación de nuevos descubrimientos sobre su vida. De entre ellos destacaremos sólo Baugh (1922) y (1931), Stevenson (1944), Taylor (1960), Morillo (1960) y (1961), Salmon (1961), Bas (1962), (1976) y (1977), Lawless (1977), Wolf (1982). La consulta de las excelentes puestas al día (tanto biográfica como bibliográfica) que para sus respectivas épocas hacen Nason (1915) y Bas (1973) son indispensables y suficientes para obtener una visión de conjunto de gran parte del estado de la cuestión de los estudios shirleianos.

Y, verdaderamente, en los registros correspondientes a la parroquia de la ya desaparecida iglesia de Saint Mary Woolchurch, de Londres, se ha encontrado la entrada con la fecha de su bautizo: 7 de septiembre de 1596 (Nason, 1915:16-17). Esta fecha no es coherente, sin embargo, con la del nacimiento (13 de septiembre) indicada por las actas de los exámenes de nivel (*school probations*) a las que se sometió posteriormente el adolescente Shirley en la afamada Escuela de los Sastres Comerciantes (*Merchant Taylors School*) (Nason, 1915:16-20-21). Que documentalmente se produzca la paradoja de que nuestro dramaturgo fuera bautizado antes de nacer, sólo es explicable por error en uno de los registros o, más improbablemente, por la circunstancia de que se utilizaran calendarios diferentes (Bas, 1973:22). En cualquier caso, no es una discrepancia tan profunda que afecte a la precisión, a efectos literarios, de la biografía de Shirley o a su identidad familiar. Con respecto a esta última es seguro que, a pesar de las declaraciones de Wood (1817:737) y de ciertos indicios que, según el prurito ennoblecedor de la época, apuntan a su parentesco con la pequeña aristocracia de dos familias contemporáneas (los Shirley de Warwickshire o los Shirley de Sussex),¹⁸⁷ su ascendencia (documentada en los registros parroquiales de la mencionada iglesia desde su abuelo) es la de la pequeña burguesía londinense.

En cuanto a su educación y formación temprana, Wood (1817:737) señala que Shirley “was educated in Grammar learning in Merchant Taylors School”, es decir, traducido al español, en la mencionada Escuela de los Sastres Comerciantes. Esta información también ha sido corroborada, gracias fundamentalmente a los once registros de las pruebas de nivel o *school probations* que se han conservado y que facilitan datos muy puntuales, si bien con alguna imprecisión y omisión. Se sabe por estos registros que Shirley ingresó

¹⁸⁷En el retrato de la Biblioteca Bodleiana (Bodleian Library) de Oxford aparece el escudo de armas de los Shirley de Warwickshire, mientras que en un grabado de un busto suyo de R. Gaywood fechado en 1658 aparecen los escudos de armas de los Shirley de Sussex.

en la Escuela a los doce años, que fue adscrito al cuarto curso (*fourth form*) y que sus resultados escolares en los cuatro años de educación secundaria cursados son algo irregulares, yendo de un cierto progreso en los primeros años y de haber obtenido buenos resultados entre 1609 y 1611, a obtenerlos bastantes mediocres en el último año.¹⁸⁸

La información que nos proporciona Wood con respecto al período posterior se refiere al paso fugaz de nuestro dramaturgo por la universidad de Oxford con la famosa anécdota del Dr. William Laud, a la sazón presidente de esa institución, y que habría de ser con el tiempo el famoso Arzobispo Laud:

Shirley... was educated in Grammar learning in Merchants Taylors School, and transplanted thence to S. Johns Coll., but in what condition he lived there, whether in that of a Servitour, Batler, or Commoner, I cannot yet find. At the same time Dr. Will Laud presiding that house, he had a very great affection for him, especially fo the pregnant parts that were visible in him, but then having a broad or large mole upon his left cheek, which some esteemed a deformity, that worthy Doctor, would often tell him that he was an unfit Person to take the sacred function upon him, and should never have his consent to do so. Afterwards leaving this University without a degree, he went to Cambridge, where I presume he took those in Arts: so that soon after entring into holy Orders, he became a minister of God's words in, or near to, S. Albans in Hertfordshire. (Wood, 1817:III, 737)

Los numerosos intentos de encontrar evidencias documentales en *St. John's* o, más generalmente, en Oxford no han dado resultado positivo, por lo que cabe suponer que o nuestro hombre no puso nunca sus pies en esa universidad,¹⁸⁹ o sólo residió allí por un breve espacio de tiempo. En cualquier

¹⁸⁸En los registros de los "probations and trialls of the whole school" del 11 de diciembre de 1608 Shirley aparece en la posición undécima en cuarto curso; en marzo estaba en el noveno lugar, y en septiembre en el séptimo. Después de promocionar al quinto curso, es relegado temporalmente al quinto puesto para luego aparecer en el primero en las tablas de septiembre y diciembre de 1610 y de marzo de 1611. Ya en el sexto curso, aparece en la décima posición en septiembre y en diciembre de ese mismo año, y en la octava en marzo de 1612. Desafortunadamente se ha perdido la página para los exámenes de septiembre y diciembre de 1612 y su nombre ya no figura en marzo de 1613, lo que probablemente significa que había abandonado la escuela en junio del año anterior. Véanse Nason (1915:20-21) y Dyce (1833: I,iv).

¹⁸⁹Y esto a despecho de que Oxford era la salida natural para los becarios de la Escuela de Sastres Mercaderes. A este respecto Bas (1973:25) sostiene la hipótesis de que fueron precisamente, los malos resultados escolares de Shirley el último año de estudios secundarios los que frustraron su acceso a esa universidad como becario. Indicios no concluyentes a tener en cuenta en favor del

caso, esta etapa un tanto oscura de su vida que va desde el abandono de *Merchant Taylors' School* en junio de 1612 hasta su ingreso en Cambridge después de la Semana Santa de 1615 ha quedado aclarado en parte gracias a un documento descubierto por Feil (1957) que muestra que Shirley trabajó como aprendiz o criado de un memorialista de nombre Frith durante un lapso de “dos años o poco más o menos” de este período, sin que se pueda precisar cuándo exactamente. La hipótesis de la inexistencia o brevedad de la residencia de Shirley en Oxford queda así reforzada por este hallazgo que, si bien no excluye del todo la posibilidad de una estancia oxoniense, hace suponer que ésta, por fuerza, debió ser muy corta, como resulta de restarle los dos años de servicio al período entre junio de 1612 y la Semana Santa de 1615.

De lo que no hay duda es de su estancia en Cambridge, cosa que, como acabamos de ver *supra*, ya aparece documentada en Wood y que las investigaciones posteriores (Nason, 1915:25-30; Baugh, 1922:234) han confirmado, evidenciando que se matriculó en el trimestre de Semana Santa del año 1615 y que era pensionista (*pensioner*) de *Saint Catherine Hall* (más tarde *Saint Catherine College*), lo que quiere decir que carecía de beca y debía pagar, por tanto, estudios y alojamiento. De su estancia en esa institución se conserva el testimonio de un compañero suyo, el escritor Thomas Bancroft, que en *Two Books of Epigrammes and Epitaphs* (1639) incluye un corto poema dedicado a “Jame Shirley” en el que trata del despertar compartido de la vocación poética en *Catherine Hall*.¹⁹⁰ En cualquier caso, al cabo de dos años Shirley, posiblemente

testimonio de Wood son que éste había nacido y vivió casi toda su vida en Oxford, por lo que debía ser buen conocedor de los comentarios y tradiciones de la institución universitaria, y que en la Biblioteca Bodleiana se conserva, desde tiempo inmemorial, el retrato de Shirley que ya hemos mencionado anteriormente en la nota 187 (Nason, 1915:23-24).

¹⁹⁰“James, thou and I did spend some precious yeeres,/ At Katherine-Hall; since when, we sometimes feele/ In our poetick braines, (as plain appears)/ A Whirling tricke, then caught from Katherine’s wheel” (citado en Nason, 1915:29). Parece que este surgimiento de la vocación literaria no dejó de tener consecuencias inmediatas, pues fue también durante su estancia en esta institución cuando Shirley publicó su primera obra, un largo poema pastoril bajo el título de *Ecco and Narcissus the 2 Unfortunate Lovers*, del que, aunque anotada en el Registro de los Libreros (*Stationers’ Register*) con fecha de enero de 1617/8, no ha quedado ningún ejemplar para la posteridad. Sin embargo,

debido a la muerte de su padre en 1617, abandona Cambridge con el título de Bachiller. Es posible que posteriormente pudiera haber obtenido el grado de Licenciado (*Master of Arts*), pues, aunque no consta documentalmente que alcanzara esa titulación y hay diversos testimonios escritos que lo mencionan sólo como "B.A.", un documento de 1623 lo cita como "in Artibus Magister". Es opinión de Bas (1973:27) que este grado le fue concedido contra el simple pago de los derechos del título tres años después de abandonar Cambridge.

Wood también ha sido confirmado, aunque con alguna matización, en lo que se refiere a la residencia de Shirley en St. Albans. Diversos documentos prueban que de 1618 a 1624 ejerció de pastor anglicano en Wheathampstead y de maestro de escuela del vecino Saint Albans, ambos pueblos en el condado de Hertfordshire (Bas, 1962 y 1973:28). En la última localidad nuestro futuro dramaturgo se había casado, no mucho antes de alcanzar los dos puestos mencionados, con Elizabeth Gilmet, la hija de un concejal y alcalde local (Baugh, 1931). Allí también le nacieron sus dos primeros hijos: una primera niña, de nombre Marie, en 1619, y otra que murió prematuramente el mismo año de su nacimiento, en 1622. Su casamiento le ayudó no sin dificultad a conseguir el puesto de maestro de escuela como lo atestiguan diversas investigaciones llevadas a cabo a lo largo de este siglo (Baugh, 1922 y 1931; Bas, 1962 y 1973:28) que indican que el período como docente de Shirley va desde enero de 1621 a una época variable entre 1623 y 1625, y que antes, durante y después de ello ejerció su ministerio eclesiástico como condición necesaria y complemento de su labor didáctica. Su producción literaria en esta época queda reducida a dos composiciones poéticas fuertemente convencionales con ocasión de la muerte de

probablemente no se ha perdido del todo, ya que se supone que esta composición debió de ser aprovechada como un primer borrador del *Narcissus, or the Self-Lover* que apareció publicado con la edición de los poemas completos en 1646.

la reina Ana que aparecieron en una recopilación de poemas latinos con el título de *Lachrymae Cantabrigienses* (1619).

Durante este período, sin embargo, lo más relevante para la dimensión biográfica de nuestro estudio es plantear la cuestión de la supuesta conversión de James Shirley al catolicismo. La tradición establecida por Wood (1817:III, 737) quiere que, al poco tiempo de tomar los hábitos como sacerdote anglicano, nuestro hombre experimentara esta conversión:

...soon after entering into holy Orders, he became a minister of God's words in, or near to, S. Albans in Hertfordshire. But being then unsettled in his mind, he changed his Religion for that of Rome, left his Living, and taught a Grammar School in the said Town of S. Albans; which employment also he finding uneasie to him, he retired to the Metropolis, lived in Greys inn, and set up for a playmaker. (Wood, 1817:III, 737)

Sin embargo, los estudios citados de Baugh (1922) y de Bas (1962:267, 1973:30-31 y 1976:304-306), que en tantas otras cosas confirman a Wood, han aportado un documento que sugiere que su conversión ni se produjo antes de hacerse maestro, ni debió ser tan rápida, pues todavía al final de su período como docente en 1624 estaba ligado a la iglesia anglicana.¹⁹¹ El cambio de doctrina, pues, no parece fácil de determinar cronológicamente. Wolf (1982:134) llega a proponer o que la conversión no existió o que tuvo lugar después de 1631. Sobre esta cuestión no hay acuerdo, y es difícil que lo pueda haber, dadas las dificultades obvias de encontrar pruebas documentales que aclaren la filiación de un hombre público a una religión proscrita. Para nuestro propósito basta, sin embargo, suponer que la tradición documental establecida por Wood, y algunas

¹⁹¹Se hace preciso anotar aquí que una de las varias historias regionales sobre Hertfordshire de principios de siglo (Page, William, F.S.A. (ed.). 1908. *The Victorian History of the County of Hertfordshire*. London: Archibald Constable and Company Limited), en la sección dedicada a las escuelas (redactada por A.F. Leach, vol. II, pág. 63), menciona, sin que se indique la fuente (probablemente local), que "On 1 July, 1624, Shirley left St. Albans, having become a Romanist" (citado por Nason, 1915:32-33 y Bentley, 1941-68:V, 1067-1068). Este testimonio viene a contradecir a Wood y a reforzar los descubrimientos posteriores de Baugh y de Bas.

evidencias circunstanciales y textuales, hacen muy probable la profesión católica de Shirley.¹⁹²

Otro jalón cronológico en su carrera aceptablemente fundamentado es el de su vuelta a Londres hacia finales de 1624 o principios de 1625. Wood, como hemos visto en la cita *supra*, ya nos informaba de ello. Los documentos que, posteriormente, prueban esta presencia son dos: por una parte el estreno de la primera obra conocida y recogida en el canon shirleiano, *Love's Tricks, with Complements*, autorizada el 10 de enero de 1624/5 y con la cual da principio a su carrera dramática; y, por otra, el registro del bautismo de su tercer hijo, Mathias, en la Iglesia de St. Giles Cripplegate, el 26 de febrero siguiente.¹⁹³ Dónde vivió Shirley en esta primera etapa de su vida como autor teatral es una cuestión que se ha puesto en duda ocasionalmente, a pesar de que Wood nos dice claramente que se estableció en Gray's Inn.¹⁹⁴

¹⁹²Entre los elementos bibliográficos donde, sin negarla, se relativiza la certeza del catolicismo de Shirley, están Nason (1915:32), Armstrong (1941:xvi), Wolf (1982) y Huebert en la Introducción a su edición de *The Lady or Pleasure* (Shirley-Huebert, 1986:4). Radtke (1929), basándose en evidencias internas en su tesis, es abiertamente partidario del catolicismo de Shirley, así como Ward (1914:550-551), Morillo (1960), Taylor (1960), Bentley (1941-68:V, 1067-8) y Lawless (1977) muestran indicios que apuntan en el mismo sentido. Bas (1973:497-507), después de proceder a una revisión de las evidencias a favor y en contra, parece decantarse por una presunción prudencial y matizada del catolicismo del dramaturgo inglés. Digamos, de paso, que las evidencias más sólidas que respaldan la fe católica de Shirley, fuera de su propia obra, son la invocada protección y favor de la reina Henrietta María y su relación con algunos señalados miembros de la comunidad recusante o notoriamente católica de Inglaterra.

¹⁹³En lo relativo a la obra de teatro hay que señalar, además, que, con ella, Shirley inicia un hábito que ha dado no pocos quebraderos de cabeza a la hora de establecer la correspondencia con sus obras impresas. Nos referimos a su costumbre (o a la de sus impresores) de alterar los títulos al publicarlas, pues, en efecto, esta obra aparecería publicada en 1630/1 con el nombre de *The School of Compliments* y, como hemos tenido ocasión de mostrar en la definición del corpus shirleiano, esta práctica es habitual para un número apreciable de casos de su producción teatral.

¹⁹⁴Armstrong supone que efectivamente así lo hizo y que allí tuvo residencia en régimen de realquiler para él y su familia (Armstrong, 1941:xiv), pero Wolf (1982) hace notar que la iglesia de St. Giles Cripplegate, que está a unas dos millas de Gray's Inn, no es la iglesia parroquial de esta residencia, sino St. Andrew Holborn, y esta última sólo registra datos relacionados con nuestro autor para el nacimiento de su cuarto hijo, Thomas, en el año 1628, indicándose claramente que nuestro autor y su esposa Elizabeth vivían no en Gray's Inn, sino en Rose Alley en High Holborne, una zona que no estaba incluida en Gray's Inn, pero que era aledaña a ella. Su conclusión es que Shirley y su familia se establecieron en principio en la parroquia de St. Giles Cripplegate a su llegada a Londres y que hacia el otoño de 1628 ya se habían mudado a Rose Alley. A este respecto Burner (1988:46) parece encontrar otra explicación conciliadora cuando dice "Originally Shirley may have rented a tenement in one of the nearby buildings in Holborn owned by the Inn".

De 1624/5 hasta 1642 encontramos a nuestro escritor continua y asiduamente dedicado a su profesión de dramaturgo. Nason (1915), atendiendo fundamentalmente a los propósitos de su tesis,¹⁹⁵ pero también, suponemos, a rasgos característicos de la carrera teatral de nuestro autor, ha distinguido tres etapas en el desarrollo de su profesión dramática: 1624/5-1632, de 1632-1636 y de 1637/8-1642, año este último en que se produce el cierre de los teatros a consecuencia de la Guerra Civil. Bas (1973:31-62), por su parte, divide el período creador de Shirley en cuatro etapas: *Le dramaturge Débutant* (1625-29), *La Grande Période Dramatique* (1630-1636), *L'Exil à Dublin* (1636-40) y *L'Agonie du Théâtre* (1640-42).¹⁹⁶ La segmentación de Bas nos parece más conveniente que la de Nason para una exposición biográfica de carácter divulgativo como la presente. Según esto, los comienzos de nuestro dramaturgo no debieron ser fáciles y, aunque al principio consiguiera estrenar sus obras, es seguro que tuvo que simultanear su actividad como escritor de teatro con la docencia para poder mantenerse, por lo menos hasta 1629, año en que, por medio de un contrato, podría haber pasado a ser dramaturgo en nómina de los *Queen Henrietta Maria's Men* (Bas, 1973:32-33), compañía para la que iba a trabajar de manera casi exclusiva¹⁹⁷ hasta su disolución en 1636. La gran regularidad con que (salvo epidemia de peste) nuestro autor iba a escribir sus obras para la compañía ha hecho suponer a más de un investigador que existió un

¹⁹⁵ Esto es, demostrar que Shirley, que empieza como un autor realista en una primera etapa, se vuelve crecientemente idealista o romántico en una segunda etapa, para acabar casi completamente en esa vena en su tercera y última etapa.

¹⁹⁶ Conviene hacer notar que a estas etapas, que coinciden con el período de actividad dramática asidua de Shirley, Nason y Bas añaden diversas clasificaciones para la época posterior al cierre de los teatros en 1642: Nason establece un solo período postdramático que va desde 1642 a 1666, y Bas, tres: *Dans les Rangs de Cavaliers* (1642-1644), *Les Annes Sombres* (1644-1660) y *Dernières Années* (1660-1666).

¹⁹⁷ De todas las obras de este período sólo una, *Changes, or Love in a Maze*, fue representada por otra compañía (*The Company of his Majesty's Revels*). La compañía de *Queen Henrietta Maria's Men* era también conocida como *Her Majesty's Servants* y tenía su sede teatral en *The Phoenix* o, según era vulgarmente llamado, *The Cockpit* en Drury Lane; estaba regentada por Christopher Beeston. Hay que decir, por otra parte, que las tres principales compañías de la época eran ésta, *The King's Men* or *His Majesty's Servants*, que actuaban regularmente en *The Blackfriar*, y la ya indicada *The Company of his Majesty's Revels* en *The Private House in Salisbury Court*.

contrato por el que nuestro dramaturgo venía obligado a producir dos piezas al año, amén de revisar las viejas de otros autores para su reposición (Bentley, 1941-68:V, 1068; Bas, 1973:33 y 37). En 1629 publica Shirley sus primeras obras (*The Wedding* y *The Faithful Servant*) y parece ser ya un autor reconocido y envidiado, como se desprende de su rivalidad con Davenant (el dramaturgo titular de *The King's Men*) y su participación en lo que se ha dado en llamar la Guerra de los Teatros (Bas, 1963). Es también en esta primera época cuando establece sus primeros contactos con el círculo de intelectuales y personajes influyentes (muchos de ellos católicos)¹⁹⁸ agrupados en torno a la Escuela de Abogados de *Gray's Inn*, institución con la que llega a tener tan estrechas relaciones que, en el periodo siguiente, lo iba a hacer uno de los suyos, probablemente, como cree Bas, a título honorífico y no, como se ha llegado a pensar, como estudiante o profesional de la abogacía.¹⁹⁹

Poco a poco la reputación de Shirley va creciendo y alcanza su cénit con el encargo que le hacen las cuatro Escuelas de Abogados (*Inns of Court*) de Londres de componer la máscara *The Triumph of Peace* para ser representada ante los monarcas en su residencia de Whitehall y diez días más tarde y a petición de la reina en *Merchant Taylors' Hall* en febrero de 1633/4. Nuestro escritor parecía el hombre apropiado para tal empresa, no sólo porque Ben Jonson, el poeta laureado de la época, estaba en malos términos con Inigo Jones, el escenógrafo, sino porque su defensa un año antes en *The Bird in a Cage* contra el ataque puritano supuestamente dirigido a la reina por parte de John

¹⁹⁸Entre los conocidos católicos de este círculo destacan Philip Massinger, William Habington, Endymion Porter, Sir Kenelm Digby y Robert Stapleton (Burner, 1988:50-54).

¹⁹⁹Esta distinción le es otorgada a Shirley en la etapa de mayor éxito de su carrera, como premio por haber cumplido la delicada misión de escribir el libreto de *The Triumph of Peace*, máscara con que las cuatro escuelas de Derecho o *Inns of Court* (Gray's Inn, Lincoln Inn, The Middle Temple y The Inner Temple) se proponían complacer y desagaviar a los reyes por el asunto Prynne. Shirley exhibirá este reconocimiento con orgullo en la portada de la versión impresa ("... A Masque... Invented and Written, By James Shirley, of Grayes Inne, Gent."), que dedica a "the four Equal and Honourable Societies, the Inns of Court".

Prynne parecía convertirlo en el autor más adecuado para este acto de desagravio.²⁰⁰ Precisamente su relación personal y profesional con la monarquía ha suscitado la misma o incluso más discusión que su pertenencia a Gray's Inn. Wood (1817:III, 737) afirma en la continuación de la cita anterior:

... and set up for a play-maker, and gained not only a considerable livelihood, but also a very great respect and encouragement from persons of quality, especially from Henrietta Maria the Queen Consort, who made him her servant.

Esta última aseveración de que la reina lo hizo su servidor ha sido interpretada en el sentido de que Shirley llegó a formar parte del privilegiado círculo de los servidores, más o menos honoríficos, de la reina, con los privilegios que ello implicaba, y tal impresión queda reforzada por el hecho de que el registro de Gray's Inn por el que se le admite en esa escuela lleva la apostilla al referirse a Shirley de "one of the Valets of the Chamber of Queen Henrietta Maria" y de que la portada de *The Bird in a Cage* (obra que supuestamente se habría sentido obligado a escribir en su capacidad de ayuda de cámara) contiene la aclaración "The Author Iames Shirley, Servant to Her Majesty".²⁰¹ Sin embargo, Bas (1973:40-42) rebaja considerablemente el alcance de esas evidencias documentales al argüir que "Servant to Her majesty", en

²⁰⁰Para el lector curioso, haremos un breve resumen de este llamado caso Prynne. Este conocido puritano y, como tal, enemigo acérrimo del teatro, había escrito un tratado en contra de este arte llamado *Histriomastix*, en el que, entre otras lindezas, tildaba a las actrices de "notorius whores". Para desgracia suya, el tratado, que llevaba preparando desde hacía varios años, apareció publicado justamente tras haber tomado parte la reina Henrietta Maria en una máscara privada llamada *The Shepherd's Paradise*, de Walter Montague. La ocasión sirvió a los adversarios políticos y religiosos de Prynne para acusarle de haber ultrajado a la reina. De nada sirvió que el desafortunado tratadista arguyera en su favor que su libro llevaba en prensa cuatro años; tuvo que comparecer ante la Cámara Estrellada y fue encerrado a la espera de juicio en la Torre en 1633 y, un año después, condenado a la amputación de las orejas y a prisión de por vida. Ese mismo año Shirley acababa de estrenar *The Beauties*. Su defensa del arte escénico y de la persona de la reina contra el tratado de Prynne consistió en la publicación inmediata de su obra, a la que, aludiendo irónicamente al reciente encierro del puritano, retituló con el nombre de *The Bird in a Cage*, además de ofrecerle sarcásticamente la dedicatoria de la comedia. Como Prynne era miembro de Lincoln Inn, las escuelas de *The Inns of Court* conjuntamente decidieron ofrecer un acto de desagravio a las personas de los monarcas que consistió, justamente, en la producción de *The Triumph of Peace* al año siguiente.

²⁰¹Véase, para toda esta cuestión, Armstrong (1941:xiv), Bentley (1941-68:V, 1068-1069) y Morillo (1961). Según este último, la marcha a Irlanda se debería a la pérdida del favor real a causa de su frecuente recurso a la sátira de la vida cortesana, de la nueva moda de drama cortesano, que Shirley no aceptó, y del rápido ascenso al favor real del dramaturgo rival William Davenant.

primer lugar, no es lo mismo que “valet of the Chamber”, sino una distinción bastante generalizada (de hecho todos los actores y dramaturgos que pertenecían a una compañía bajo el amparo formal de los monarcas podían usar esa expresión); y que, en segundo lugar, el puesto real de “groom of the chamber” no podría haberse ofrecido a un hombre origen pequeño-burgués y además comediante, y, de hecho, estaba ocupado por un miembro de la nobleza, sin que, de ninguna manera haya sido posible encontrar el nombre de Shirley en los registros de la casa real relativos a los servidores de la reina. Además, si bien es cierto que las Escuelas de Abogados le concedieron el honor de encomendarle la redacción de *The Triumph of Peace*, no parece coherente con su condición de protegido de Henrietta Maria que, al año siguiente, el autor escogido para la máscara del rey, con la cual Carlos I solía agasajar a su esposa el día de su cumpleaños, no fuera Shirley, sino Thomas Carew, ni tampoco que, al contrario de lo que ocurre con Davenant, no encontremos ninguna dedicatoria, ni agradecimiento, ni cumplido hacia la reina en las obras de nuestro dramaturgo, por no hablar de que, a la muerte de Jonson en 1637, el poeta laureado escogido para sucederle, no fue Shirley, sino su rival Davenant. Todo esto parece apuntar al hecho de que, si bien la filiación monárquica y la fidelidad de Shirley hacia Carlos y Henrietta Maria están fuera de toda duda (y basta sólo leer sus obras), y es muy probable que gozara de un cierto favor, éste sería casi seguramente a través de personas interpuestas (Sir Henry Herbert, Endimion Porter, el conde de Newcastle) o, como dice Bas (1973:42), pasajero y moderado.²⁰² Por todas estas razones su éxito resonante de 1633 no se mantiene, y los dos años que siguen son bastante regulares, sin que se pueda decir que haya un descenso o incremento apreciable de su popularidad y aceptación como dramaturgo.

²⁰²No obstante, hay que aclarar que Shirley deja entrever claramente que el fracaso de su carrera palaciega fue debido a que no se plegaba lo suficiente a las adulaciones cortesanas, y, así, en la dedicatoria de la publicación de *The Maid's Revenge* en 1639, declaraba: “I never affected the ways of flattery: some say I have lost my preferment, by not practising that Court sin”.

Sin embargo, en 1636 se cierran los teatros a consecuencia de la peste y Beeston, el director de *The Queen's Men*, aprovecha esta circunstancia para disolver la compañía. Esta y posiblemente otras circunstancias harán que Shirley se decida a abandonar Londres para desplazarse a Dublín,²⁰³ quizá bajo el amparo de Thomas Wenworth, el futuro conde de Strafford, Gobernador General de Irlanda, y, con toda seguridad, directamente al servicio de John Ogilby, una especie de agregado, con el cual el primero quería animar la vida cultural de Dublín (Stevenson, 1942 y 1945; Bas, 1973:50).²⁰⁴ Sea como fuere, lo cierto es que el nombre de Shirley aparece indisolublemente unido al primer intento de crear un teatro estable en Dublín en Werburgh Street, para cuya compañía escribió *The Royal Master*, *St. Patrick for Ireland*, *Rosania* (publicada como *The Doubtful Heir*) y, muy posiblemente, *The Gentleman of Venice*, *The Politician* y *The Constant Maid*. Después de pasar cuatro años en Irlanda (con dos posibles escapadas a Londres) Shirley regresa a la capital inglesa en 1640. Allí sucede a Massinger, muerto recientemente, en la compañía de *The King's Men* en el teatro de Blackfriars y cambia también de editor. En el enrarecido clima político inmediatamente anterior al estallido de la Guerra Civil, Shirley consigue representar *Rosania*, *The Imposture*, *The Cardinal* y *The Sister*, pero el cierre de los teatros le impide estrenar su última obra escrita en 1642, *The Court Secret* que ya no será representada hasta 1664, durante la Restauración.

Los años de la guerra y de la *Commonwealth* están marcados por una relativa oscuridad de la que sólo nos sacan las palabras de Wood y algunos documentos descubierto posteriormente. Wood (1817:III, 737-738), concretamente, nos dice:

When the rebellion broke out, he [Shirley] thereupon forced to leave London, and so consequently his Wife and Children (who afterwards were put

²⁰³Curiosamente es ésta una de las circunstancias de la vida de Shirley que Wood no menciona en absoluto, pero que, sin embargo, está documentada fuera de toda duda.

²⁰⁴Durante el periodo de la *Commonwealth* Ogilby iba a emplear a nuestro hombre como escritor a sueldo o, como se suele denominar coloquialmente en inglés "hack".

to their shifts), he was invited by his most noble patron, William Earl (afterwards Marquess and Duke) of Newcastle, to take his fortune with him in the wars, for that count had engaged him so much by his generous liberality toward him, that he thought he could not do a worthier act, than to serve him, and so consequently his prince. After the king's cause declined, he retired obscurely to London, where among other of his noted friends, he found Tho. Stanley, Esq., who exhibited to him for the present. Afterwards, following his old trade of teaching School, which was mostly in the White Fryers, he not only gained a comfortable subsistence (for the acting of plays was then silent) but educated many ingenious youths, who afterwards proved most eminent in divers faculties.

Los documentos a los que nos referimos son tres y tienen que ver con la investigación que llevó a cabo el Comité de Transacción con los Delincuentes (*Committee for Compounding with Delinquents*) del Parlamento que juzgaba los casos de los realistas que habían tomado las armas contra esa institución en la Guerra Civil en enero y febrero de 1650/1 (Armstrong, 1941:xv). En ellos Shirley admitía su apoyo a la causa del monarca, declaraba que su fortuna personal era de seis libras (algo dudoso para Bas) y aceptaba la sanción que se le impusiera. Su caso fue despachado con multa de una sexta parte de sus propiedades (una libra) y el levantamiento de la amenaza de embargo que pesaba sobre sus bienes (Bas, 1973:60; y 1976:307-309).

Wood, como vemos, también nos dice algo que es interesante para el investigador de las relaciones hispano-británicas. Según él, durante este periodo, Shirley vivió, en parte, de la generosidad del poeta y erudito Thomas Stanley,²⁰⁵ que, como ya se ha mencionado, tenía estrechas relaciones con la cultura hispánica por su labor de traductor e imitador de poetas españoles, sobre todo Góngora. Además, nos indica algo que ha sido generalmente aceptado, que, teniendo que prescindir de su profesión de dramaturgo por el cierre de los teatros, Shirley retomó su antigua actividad de maestro y abrió escuela en Whitefriars. Efectivamente, sus publicaciones durante este tiempo incluyen dos

²⁰⁵Para esta cuestión véase también Bentley (1939).

gramáticas latinas: *Via ad Latinam Linguam Complanaata*, (1649) que debió de tener bastante éxito, pues alcanzó tres ediciones, y otra más simple, que se suele citar con el título de *Manductio* (1660); todo lo cual indica que Shirley había efectivamente reanudado su labor de enseñante. Incluso la composición de una de sus obras de esta época, *The Triumph of Beauty*, puede estar relacionada con su labor docente, ya que, en el prólogo a su edición (no sabemos cuándo se pudo estrenar) reza “as it was personated by some young Gentlemen, for whom it was intended, as a private Recreation”, lo que abre las puertas a la posibilidad de que estuviera destinada a la representación por sus propios alumnos, incluso a pesar de no saber con seguridad si Shirley tenía escuela antes de 1646. Las otras obras dramáticas que Shirley escribiría aún sí muestran claros indicios de haber sido compuestas con vista a su representación por alumnos. Si éste no es del todo el caso de *Cupid and Death*, un delicioso poema dramático representado el 26 de marzo de 1653 ante el embajador de Portugal,²⁰⁶ sí lo es claramente el de *Honoriam and Mammon* y *The Contention of Ajax and Ulyses for the Armour of Achilles*, obras que aparecieron publicadas juntas en 1658. La primera, según se declara explícitamente, es una obra de teatro leído escrita durante las vacaciones; la segunda, una especie de debate mitológico, contiene la indicación: “As it was represented by young Gentlemen of quality at a private entertainment of some Persons of Honour”. Además de la labor docente es probable que nuestro dramaturgo intentara obtener algunos ingresos extra por la publicación de sus obras, actividad que parece cobrar una cierta importancia durante esta época. Así, a la edición de las obras que acabamos de señalar, habría que añadir la de sus poemas (1646),²⁰⁷ *Six New Plays* (1653), que contiene *The Doubtful Heir*

²⁰⁶Por otra parte, no vemos ninguna razón que se oponga a que esta obra fuera representada también por los alumnos de Shirley, porque ¿dónde iba a encontrar nuestro autor actores profesionales?

²⁰⁷Esta publicación está compuesta en realidad de un volumen en octava dividido en tres partes con distinta paginación cada una, la primera de las cuales lleva el título de *Poems &c.*; la segunda, *Narcissus, or, The Self-Lover*; y la tercera *The Triumph of Beavtie*. Comprenden por tanto la edición de sus poemas sueltos, de su pastoral de juventud (1617/8), y de la máscara *The Triumph of Beauty* que acabamos de mencionar.

(representada con el título de *Rosania*), *The Imposture*, *The Brothers*, *The Cardinal*, *The Sisters* y *The Court Secret*; y dos obras más: *The Gentleman of Venice* y *The Politician* (1655), además de cinco reimpresiones de obras de teatro ya publicadas. Shirley recibe por añadidura el no pequeño honor de escribir la interpelación al lector (*Address to the Reader*) del primer folio de las obras de Beaumont-Fletcher (1647).

Es importante detenernos aquí y hacer mención de un episodio que aparece en Riemer (1963:32-35) y Burner (1988:194-195). Se trata de la detención el tres de febrero de 1657/8, por lo que podría ser para la época la guardia de fronteras, de un grupo de cinco personas procedentes de Flesinga (*Flushing*) en Holanda sospechosas de albergar la intención de fomentar la causa realista y católica en Inglaterra. Los nombres en abreviatura que aparecen en la lista son "Hen. Finch, Jas. Shirley, Albertus Twing, Jno. Wainwright y Geo. Kempf".²⁰⁸ Riemer ha identificado a dos de los acompañantes (Geo. Kempf y Hen. Finch) y Burner a uno más (Jno. Wainwright). Se tratan de Hen[eage?] Finch, pariente de Sir John Lord Finch, amigo éste a su vez del conde de Newcastle y de Endymion Porter, e implicado en las relaciones exteriores con España;²⁰⁹ George Kempf, conocido católico, sacerdote y jesuita; y John Wainwright, un recusante y realista significado. Si el James Shirley que aparece aquí es nuestro dramaturgo,²¹⁰ hay varios motivos para justificar su salida al extranjero. Según Burner, podría haber ido a visitar a su hijo Mathias, del que consta una autorización de 1655 para viajar a Holanda; también es posible que hubiera salido en compañía de alumnos o de algún antiguo patrón con la intención de visitar los centros católicos y a los

²⁰⁸La fuente que citan Riemer y Burner son *Calendar of State Paper, Domestic*, vol. 179, January-February 1657/8. Burner menciona también el manuscrito de *The Navy Papers—Interregnum*, PRO MS. SP 18/179, Jan.-Feb. 1658, pág. 4, 4^v para la lista con los nombres de los detenidos.

²⁰⁹Riemer hace notar que, además, esta rama de los Finch estaba emparentada por matrimonio con los Moyles, uno de cuyos miembros, Walter, había sido el destinatario de la dedicatoria de *The Politician*, publicada en 1655.

²¹⁰Shirley tenía a la sazón 62 años, lo que no lo hace muy apto para viajes al extranjero.

exiliados ingleses en el continente (entre ellos posiblemente el conde de Newcastle). Todo esto, además de ser un soporte documental de las posibles conexiones de Shirley con la causa católica y realista, es aducido por Riemer (1963:35) como una hipotética razón para explicar convincentemente (si admitimos la dedicación a actividades comerciales de nuestro autor) la prosperidad económica que refleja su testamento y que contrasta con la aparente pobreza que se desprende de su declaración ante el Comité de Transacción con los Delincuentes mencionada *supra*. ¿Si aceptamos esta línea de pensamiento, podría quizá, a la vista de sus conexiones con personajes implicados en la política exterior en España, especularse con la posibilidad de un viaje a nuestro país? En el estado actual de los conocimientos biográficos shirleianos, tanto la suposición de Riemer en lo concerniente a unas pretendidas actividades comerciales de Shirley en el extranjero, como, sobre todo, nuestra prolongación conjetural de una estancia en la península, sólo pueden ser tomadas como dudosas líneas de investigación.²¹¹ Que Shirley pudiera haber estado en los Países Bajos, e incluso en Francia, no lo estimamos tan imposible, sin embargo.

Durante la Restauración Shirley parece haber agotado ya su potencial creativo. Aunque algunas de sus obras se reponen y *The Traitor* es alabada en el diario de Pepys (las otras son tratadas con poco o ningún aprecio), las condiciones de los teatros y los gustos del público han cambiado demasiado para que el viejo dramaturgo carolino pueda seguir en el candelero. Además, en la *Induction a Honoria and Mammon* (1658)²¹² y a *The Court Secret* ya había

²¹¹Y, sin embargo, hay que señalar que en la cita que hace Riemer (1963:32) de los *Calendar of State Papers*, Sir Richard Stayner, la persona al mando de la "guardia de aduanas" incluye al principio de su informe: "Yesterday y^e Reserue arriued here... wth about 26 sails in Company with her, some came from y^e Canaries some from Malaga others from Bordeaux all vnder y^e Conuoy of Captain Plumleigh... The Hawke Ketch I haue sent vp & in her 6 men (y^t were seized vpon coming from fflushing being suspucious persons) as high as y^e Tower where Capt. Ashford is to remain with them till he receiue your lop [lordship]." La mención inicial a dos dominios españoles puede no querer implicar nada en absoluto, pero uno desearía poder examinar todo el documento y quizá otras fuentes primarias, por si cupiera la más mínima posibilidad de una relación shirleiana con España, aunque claramente se dice que las seis personas sospechosas venían de "fflushing".

²¹²Shirley declara que su obra "is now made public to satisfy the importunity of my friends: I will only

expresado implícitamente su adiós a la escritura dramática y su toma de conciencia de los cambios de gusto del público, respectivamente (Bas, 1973:62-63). De ahí que tras su muerte deje de ser apreciado y su estilo aparezca pronto como un objeto de burla en la canción satírica "The Session of the poets" o, incluso, en *Mac Flecknoe* de Dryden, donde, junto con Heywood, aparece mencionado como anticipo del poetastro titular de la sátira.²¹³

Finalmente, habiendo vivido lo suficiente para ver la restauración de la dinastía por la que luchó, Shirley y su segunda mujer murieron en Londres, como tantas otras víctimas, a causa del gran incendio que se declaró el 2 de septiembre de 1666 y de cuyas secuelas no pudieron recuperarse. Poseemos dos documentos que nos dan noticia relativas a su estado hacia la fecha de su muerte: uno es el testamento que había otorgado en julio de ese mismo año; el otro es la valiosísima nota biográfica de Wood. Por el primero nos enteramos de que Shirley se había casado por segunda vez con una mujer de nombre Frances (presumiblemente por fallecimiento de la primera esposa, sin que se sepa cuando pudo morir ésta) y que su situación económica era próspera; por el segundo, vemos confirmado su nuevo casamiento y nos enteramos de las circunstancias de la muerte del matrimonio Shirley. Pero dejemos, como ya han hecho otros estudiosos de Shirley, que sea Anthony à Wood (1817:III, 740) quien más apropiadamente concluya esta relación:

At length, after Mr Shirley had lived to the age of 72 years at least²¹⁴ in various conditions, and had seen much of the world, he with his second Wife, Frances, were driven by the dismal conflagration that hapned in London an. 1666, from their habitation near to Fleetstreet, into the Parish of St. Giles in the Fields in Middlesex; where, being in a manner overcome with affrightments, disconsolations, and other miseries occasion'd by that fire and their losses, they

add it is like to be the last, for in my resolve, nothing of this nature shall, after this, engage either my pen or invention".

²¹³"Heywood and Shirley were but types of thee, / Thou last great prophet of tautology" (vv. 29-30 en la *Norton Anthology of English Literature* (1973, 3ª edición). *McFlecknoe* fue compuesta aproximadamente hacia 1678 y publicada en 1682.

²¹⁴En este punto, como es bien patente, Wood se equivoca y debería haber escrito 70 años.

both died within the compass of a natural day: whereupon their bodies were buried in one grave in the yard belonging to the said Church of S. Giles's on the 29 of October in the sixteen hundred sixty and six.

3.2 RELACIONES PARATEXTUALES

En cualquier estudio sistemático, esta sección habría de tratar de dilucidar las relaciones de transtextualidad a nivel de paratexto. Es decir, estudiar las relaciones entre un texto dado y los textos previos o circundantes que han contribuido o contribuyen a su presentación y/o difusión, elaboración y fijación. Se puede concebir, por tanto, como una relación diacrónica de un texto dado consigo mismo (en los casos de versiones previas o revisiones) y/o con los textos periféricos con que se presenta asociado en sus distintas apariciones históricas (normalmente, en sus distintas ediciones). Constituye una relación típicamente inherente al desarrollo del texto mismo y a la manera en que históricamente se ha ido presentando. Es, por consiguiente, el campo de trabajo privilegiado de los estudios críticos o bibliográficos.

Por todo lo anterior podría pensarse que este tipo de relación transtextual no es de interés para el área de los estudios de relaciones entre distintas literaturas nacionales, y, sin embargo, presenta un aspecto importante que no hay que pasar por alto. Nos referimos, a la labor de traducción y de presentación de un texto procedente de una lengua y cultura determinada que podríamos llamar de partida en otra lengua y cultura que podríamos denominar término. ¿De qué textos fijados (ediciones) o conglomerados de textos se ha partido para hacer la traducción?, ¿qué partes se han traducido y cuáles se han omitido?, ¿ha habido traducción más o menos literal, recreación, versión, adaptación, etc.?, ¿se ha cambiado la forma o cauce de expresión (de verso a prosa, por ejemplo) o de género (de drama a relato)?, ¿se ha ejercido censura?, ¿qué títulos, intertítulos,

subtítulos, prólogos, dedicatorias, escolios, glosas, presentaciones (en contraportadas, solapas, etc.) se han mantenido procedente de las ediciones fuentes y cuáles han sido añadidos por el traductor, el editor o la empresa editorial?, ¿qué estudios introductorios, se han hecho o reproducido?, ¿qué notas del traductor o del editor acompañan al texto? Como vemos, un cierto aspecto de la traducción²¹⁵ y la manera en la que una obra determinada es presentada y asimilada en un contexto cultural y/o lingüístico distinto al suyo es un factor importante para entender la relación paratextual en su dimensión comparativa; siempre que entendamos que la relación paratextual entre un texto y su posible difusión en otros contextos culturales (o espacio-temporales) es básicamente la misma que su difusión en el mismo ámbito cultural (o, *grosso modo*, sólo temporal). Una consideración de este tipo ayudaría notablemente a clarificar ciertos problemas de la recepción de un clásico nacional hasta convertirse en clásico, por así decirlo, universal. Como ejemplos, podemos citar la presentación de *Los Cuentos de Canterbury* en español de Editorial Cátedra, vertida en prosa al español en 1978 (junto a otras ediciones en prosa) y su estatus paratextual con otras ediciones inglesas de la misma época (por ejemplo, la edición modernizada en verso de Nevil Coghill) o de épocas anteriores; o la recepción de Shakespeare en la Francia ilustrada que tanto contribuyó a la elevación del dramaturgo de Stratford-upon-Avon a clásico europeo.

A otro respecto más pertinente al objeto de nuestro estudio, cabría estudiar igualmente las posibles influencias de las prácticas paratextuales de un país sobre otro que pudieran reflejarse en el cambio de hábitos o la introducción y

²¹⁵ Si bien consideramos que reducir la traducción, siendo un proceso complejo del que ya hemos hablado anteriormente, a pura paratextualidad sería un abuso terminológico, entendemos que ciertos aspectos inherentes a la traducción y que son concomitantes al menos con estos otros relativos a la forma en que se presenta y fija el texto en su dimensión transnacional y translingüística si son legítimamente postulables.

aclimatación de convenciones paratextuales nuevas en el país o ámbito cultural término, en una especie de “hipertextualidad paratextual”.

En nuestro caso particular, no habiéndose producido traducciones de Shirley al español, ni traducciones o adaptaciones masivas de obras de teatro en este idioma al inglés que pudieran haber alterado la práctica paratextual inglesa (la costumbre de introducir títulos y subtítulos, versos comendatorios, prólogos al lector, listas de personajes, prólogos dramáticos,²¹⁶ epílogos, intertítulos, colofones, etc.), lo único que nos es dable constatar es la absoluta independencia, fuera de las convenciones atribuibles a un origen común, de esta práctica en cada uno de los países, señalando, solamente, la mayor riqueza paratextual (con mayor profusión de dedicatorias en su forma impresa y de prólogos a la obra y epílogos en su versión espectacular)²¹⁷ de la literatura dramática inglesa, por comparación con la española, que es mucho más escueta. Y así, si, por ejemplo, examinamos el canon shirleiano comparándolo con el de Tirso de Molina o el de Lope de Vega, constatamos que no hay prácticamente obra publicada del dramaturgo

²¹⁶Por prólogo dramático entendemos el prólogo que acompaña frecuentemente a la obra y que se recita al principio de ella, ya sea explicando o aludiendo al argumento, o solicitando la atención o benevolencia del público; ello por contraposición al prólogo al lector o (*address to the reader*) que se incluye a veces en la versión impresa del mismo.

²¹⁷Es difícil decidir si ciertos componentes de algunas obras, sobre todo en el caso de obras dramáticas, pertenecerían al dominio del texto mismo o al del paratexto. Todo lo que podemos decir es que, de nuevo, a veces nos movemos en el límite difuso en donde las categorías se interseccionan las unas a las otras. Así, mientras las autorizaciones del censor, que eran textos externos e independientes, o las dedicatorias, que son textos *ad hoc*, han sido frecuentemente incorporados con vista a la presentación impresa y se pueden considerar claramente paratextos (y qué decir del título, cuando Shirley sigue su inveterada costumbre de cambiarlo al hacer la edición, o de las líneas titulares que aparece junto a él en la portada), prólogos y epílogos parecen participar más claramente de un claro estatus textual, aunque su condición periférica y la posibilidad de su fácil omisión o sustitución sin que afecten a la integridad de la obra de ficción los acercan definitivamente al terreno del paratexto. Todo ello sin entrar en la consideración de la existencia de dos “textos” completamente diferenciados: el dramático y el espectacular, lo que abriría las puertas a la curiosa perspectiva de que algunos componentes que desde el punto de vista dramático serían textuales, desde el punto de vista espectacular serían paratextuales y quizá (caso de algunas acotaciones escénicas) viceversa. Desde esta posición se entiende que “paratextos” espectaculares o géneros menores propios de la comedia española como la loa, el entremés, la jácara, la mojiganga o el baile que solían preceder a la comedia, intercalsarse entre sus actos y clausurarla no se hayan conservado generalmente en la mayoría de las ediciones. La existencia de estos “paratextos” explica, junto a las prácticas editoriales, la escasez de prólogos y epílogos así como la precipitada conclusión de la mayoría de las obras dramáticas españolas del Siglo de Oro. Para una primera toma de contacto con los “paratextos” espectaculares o, “géneros menores” que acompañan a la comedia véase Díez Borque (1978, cap. III).

inglés que no contenga dedicatoria extensa e independiente de la página titular, o prólogos al lector; lo que contrasta con la práctica paratextual española de los dos autores mencionados, los cuales, debido a los hábitos editoriales y a la poca consideración y esmero con que se llevaba a cabo la edición de comedias,²¹⁸ no incluyen tan a menudo prólogos al lector, y las dedicatorias, cuando las hay, van muy frecuentemente embutidas prácticamente como un apéndice en las líneas titulares. Además, en las obras de teatro español faltan, casi por regla general, el prólogo dramático y el epílogo, mientras que las obras inglesas, sobre todo del periodo jacobino y carolino, suelen incluir estos dos tipos de componentes textuales,²¹⁹ lo que evidentemente responde a la mayor conciencia autorial y esmero con que, siguiendo el ejemplo de Jonson, sus contemporáneos y discípulos iban a enfrentarse a la edición de sus textos, siempre que no fueran víctimas de ediciones no autorizadas o piratas.

Sin embargo, hay un particular aspecto paratextual en el que nos ha parecido detectar una cierta influencia española. Se trata de un típico recurso de la comedia del Siglo de Oro, al que podríamos denominar intertítulo o autocita y que consiste en la repetición intencionada en el texto de las palabras que forman el título como manera de enfatizar o llamar la atención deícticamente (y casi

²¹⁸No debemos olvidar que la práctica paratextual no depende solamente del autor, sino que está profundamente enraizada en los hábitos editoriales del país, generalmente controlados por grupos sociales ligados a la literatura como institución de producción material y circulación (los impresores, editores, libreros, dedicatarios, etc.).

²¹⁹Esto, a nuestro entender, es una consecuencia del sesgo más clasicista que, desde el principio, toma el teatro inglés, frente a la tendencia más popular (o populista) española, contraste que se expresa también en la estructuración dramática en cinco frente a tres actos, tan típica de cada teatro nacional y en la inclusión de "paratextos" espectaculares como la loa, el entremés, la jácara, la mojiganga o el baile, que tienden a diluir la acción dramática intensa y que en gran medida hacen innecesarios los prólogos y epílogos. Además, en Inglaterra se produce muy pronto una alta valoración social del teatro como literatura. Ya Neilson (1910:188), en su capítulo dedicado a Ford y Shirley en *The Cambridge History of English Literature*, destaca el hecho de que una característica esencial de los dramaturgos carolinos, ejemplificada paradigmáticamente en Ford y Shirley, es el escribir con vistas no sólo a ser representados, sino a ser leídos, siguiendo con ello la tendencia de mayor conciencia de la dignidad autorial iniciada con la publicación del infolio de Jonson de 1616, lo que, indudablemente, desemboca en el mayor esmero que estos autores van a poner en los aspectos paratextuales a la hora de la publicación de sus obras.

publicitariamente, podríamos decir) hacia la existencia material de la obra misma como constructo o artefacto, al tiempo que se sirve funcionalmente al argumento o realidad ficcional “interior” creada por esa obra, pues esta repetición suele tener sentido y estar motivada en el plano argumental o temático. Desde el punto de vista de lo que en la moderna teoría deconstructivista se ha llamado el problema del paragon²²⁰ se trata de un ambivalente recurso de autoreferencialidad muy interesante que remite al espectador o al lector al mismo tiempo hacia el interior y al exterior de la obra, hacia lo que está clausurado por el marco o límite de la ficción y la instancia superior (la realidad de la comedia como acto público o como libro) en la que esta ficción se inserta. Es, en definitiva, un ejemplo de la práctica tan en boga hoy día de la metaficción, o, en términos teatrales, del metateatro.²²¹

Esta práctica es muy común en la literatura española del Siglo de Oro y aparece profusamente ilustrada en Lope de Vega, Tirso de Molina, Rojas Zorrilla, Ruiz de Alarcón, Vélez de Guevara, etc.²²² En el terreno de la literatura

²²⁰Véase Culler, J. 1983. *On Deconstruction. Theory and Criticism after Structuralism*. London: Routledge. Reprint 1989, págs. 193-199.

²²¹Por supuesto que, en teatro, esta práctica de romper los límites entre la realidad y la ficción está documentada desde tiempos medievales al menos (cf. *The Second Shepherds' Play*) y, en el dominio del teatro inglés, existe un caso que no tiene que envidiar, por su sofisticación, a las modernas plasmaciones de la misma: nos referimos a *The Knight of the Burning Pestle* de Beaumont, en donde a lo largo de toda la obra se da el juego de varios personajes, pretendidamente miembros del público, que imponen, según su propio y cuestionable gusto, su argumento, interrumpiendo el supuesto argumento original. En *El Cardenal* de Shirley también asistimos a un juego de este tipo, cuando Mr. Pollard, un actor cómico, es empujado, se supone que por el nervioso e impaciente autor; pierde el hilo del epílogo por la irrupción de un criado y llega a proponer al público, aunque después se retracte, que guarde sus aplausos para así mortificar al autor al que supone nervioso y expectante en el interior del recinto teatral. De todas formas, el efecto metateatral es menos prominente aquí, ya que los prólogos y los epílogos tienen típicamente la función de servir de zona de transición desde el mundo real al ficticio y viceversa.

²²²En realidad la práctica está tan extendida que, para hacer un estudio estadístico, habría que contabilizar más bien aquellas obras en las que no se da esta convención. Lope de Vega la emplea, entre otras, en *El castigo sin venganza*, *El mejor alcalde, el rey*, *El perro del hortelano*, *El villano en su rincón* (profusamente), *La viuda, casada y doncella*, *La ocasión perdida*, etc., etc.; Tirso, en *Marta la piadosa*, *Don Gil de las Calzas Verdes*, *El Vergonzoso en Palacio*, y en otras menos conocidas como *Siempre ayuda la verdad*, *La mujer por fuerza*, *Amar por razón de estado*, *Como han de ser los amigos*; Ruiz de Alarcón, en catorce obras, que sepamos, entre ellas: *La verdad sospechosa*, *Las paredes oyen* o *La prueba de las promesas*; por su parte Guillén de Castro lo hace, también, que hayamos observado, en trece obras, incluyendo algunas tan populares como *El Narciso en su opinión* o *Las Mocedades del Cid I*, u otras más relevantes para los estudios comparativos como *La fuerza de la costumbre* o *El vicio en los extremos*. La lista sería interminable, y no

inglesa, Forsythe (1914:93-94) ha señalado ya el uso extraordinariamente elevado que Shirley hace de este recurso por contraposición al mucho más limitado que hacen otros autores isabelinos. Forsythe contabiliza veinte obras en las que Shirley recurre a esta convención (sin contar cuatro más de entre las de dudosa atribución), señalando además lo que hemos podido corroborar en nuestras lecturas: que frecuentemente este título repetido (con o sin pequeñas variaciones) aparece escrito con mayúscula o destacado, con alguna otra convención tipográfica, del contexto. Esto contrasta con el número limitadísimo de los otros autores ingleses citados por Forsythe, que suele ser de uno, dos o tres casos (Shakespeare). Sólo Beaumont-Fletcher superan a Shirley con veintiuna ocurrencias, lo que es significativo en el caso de dos autores en los que la influencia dramática española ha sido probada al menos una vez. En cualquier caso, hay que indicar que otros dramaturgos ingleses en los que esta práctica se hace notable, según Forsythe, son Jonson, con catorce; Middleton, con diez; y Massinger, con siete.²²³ Por desgracia el crítico inglés no ha especificado las obras en las que se da ese fenómeno y no nos indica tampoco si estos autores marcaban tipográficamente sus intertítulos, pero, en los casos en los que hemos podido comprobar la existencia de alguno de ellos (en ediciones modernas),²²⁴ ni

queremos cansar al lector.

²²³Es significativo que Massinger, Middleton y, menos conclusivamente, Jonson, sean los autores típicamente relacionados con una posible influencia de la literatura española no dramática (salvo por Massinger que ha sido relacionado con *Los baños de Argel* de Cervantes) tras Beaumont-Fletcher.

²²⁴Suponemos que las tres obras shakesperianas a las que se refiere Forsythe son *Romeo and Juliet*, *The Taming of the Shrew* y *All's Well That Ends Well*, pues en ellas se repite el título al final (y en IV,i,197 en la segunda); sin embargo, la repetición no aparece destacada del resto del texto. Tenemos además el ejemplo de *The Broken Heart* en IV,ii,33-34 y en V,iii,94 (en Ford, J. 1970. *Three Plays*. Keith Sturgess, (ed.). Harmondsworth: Penguin). Este autor aparece citado por Forsythe con 5 ocurrencias. Sin embargo, nuestro caso es difícil de juzgar porque, en la primera ocurrencia, el intertexto es parte de las palabras de un oráculo que aparece todo en cursiva y el énfasis tipográfico puede afectar más al oráculo mismo que a las palabras del título; en el segundo caso, el intertítulo aparece en la frase "Can find no comfort for a broken heart", texto de una canción que sirve de trasfondo dramático para la muerte en escena de la protagonista. Aun así, como simples lectores, nos parece percibir la intencionalidad "intertitular" de Ford, autor que, no lo olvidemos, era contemporáneo estricto de Shirley en su producción dramática y al que se le ha atribuido, aunque con poco fundamento en nuestra opinión, una concomitancia con Mexía de la Cerda. En el verso final de *'Tis Pity She's a Whore* se repite también el título, pero los casos en que la repetición se limita a

el tipo de letra del cuerpo, ni los comentarios de los editores señalan que hubiera una intencionalidad y, por tanto, podría tratarse de mera coincidencia. En cualquier caso, cuando hemos leído una obra de Shirley o de un autor español con intertítulos, éstos nos han llamado la atención inmediatamente, mientras que lo mismo no nos ha ocurrido con Shakespeare o la mayoría de los otros autores citados.

Las obras canónicas en que, según Forsythe, Shirley utiliza los intertítulos son:

- *Love Tricks*: V,ii,iii, epílogo.
- *The Maid's Revenge*: V,iii.
- *The Traitor*: I,ii, etc.
- *The Politician, dramatis personae*: I,i, IV,v, V,ii.
- *The Cardinal*: prólogo, etc. (aparece profusamente, aunque, en la mayoría de los casos, no parece haber intención intertitular).
- *The Young Admiral: dramatis personae*.
- *The Duke's Mistress: dramatis personae*.
- *The Royal Master*: IV,ii; V,ii; epílogo.
- *The Doubtful Heir*: prólogo.
- *The Gentleman of Venice: dramatis personae*, I,i.
- *The Imposture*: III,iii.
- *The Court Secret*: V,i.
- *The Grateful Servant*: (V,ii,91),²²⁵ V,iii.
- *The Humorous Courtier: dramatis personae*.
- *The Bird in a Cage*: IV,ii, V,i.
- *The Opportunity*: IV,i, V,i.
- *The Coronation*: prólogo, (I,i), V,iii, epílogo.
- *The Wedding*: V,ii.

verso o versos finales, son menos significativos a nuestro entender, ya que su función es en muchas ocasiones, más que intertitular, la de servir de mero epílogo o marca de conclusión de la obra.

²²⁵Las referencias entre paréntesis son descubrimientos de este trabajo no mencionados por Forsythe.

— *The Gamester: dramatis personae*, (V,ii, versos finales).

— *The Example*: prólogo, III,i, (dos ocasiones); (IV,i), V,iii, epílogo.

A estas veinte obras añadimos de nuestra propia cosecha las referencias entre paréntesis *supra* y los dos casos siguientes:

— *The Ball*: IV,iii; V,i.

— *The Lady of Pleasure*: III,i.

Con ello el total de obras con ocurrencias de intertítulos se eleva a veintidós. Entre ellas están incluidas, como vemos, las seis que, según Stiefel (1890 y 1907), tienen origen español: *The Opportunity*, *The Young Admiral*, (ambas de probada relación hipertextual española sin ningún género de duda), *The Wedding*, *The Example*, *The Humorous Courtier* y *The Royal Master*. En cuanto a *The Opportunity*, un dato que pudiera sustentar por añadidura un posible préstamo de esta práctica paratextual es que la repetición de las palabras del título ocurre hacia el desenlace final (IV,i y V,i), lo que parece corresponderse en general con la posición que la repetición intertitular tiene en *El castigo del penséque* (III,xxii).²²⁶ Sin embargo, hemos de admitir que, más detalladamente, hay divergencias de posición, función dramática y de adscripción a los personajes o figuras.²²⁷ En el caso de *The Young Admiral* y *Don Lope de Cardona*, las repeticiones son poco significativas, ya que en la obra inglesa sólo aparece en la lista de figuras o *dramatis personae* y en la española sólo en el último verso de la obra, a modo de conclusión.

²²⁶Utilizamos, para todas las referencias a las obras de Tirso de Molina, la edición de Blanca de los Ríos, 1989 (cuarta edición), a partir de ahora identificadas con la llamada Molina (1989). *El castigo del penséque* se halla en el vol. I.

²²⁷El intertítulo español ocurre reiteradamente justo al final, y su repetición (que tiene lugar cinco veces, cuatro de ellas jugando sólo con el vocablo *penséque*) se produce como una especie de pulla burlesca y recriminatoria por parte del protagonista, su criado o la condesa después de haber perdido la "oportunidad" de un alto casamiento, mientras que en la obra de Shirley es una exclamación de contento en boca del supuesto padre del protagonista al tiempo que se prepara la confusión por la que el segundo va a perder definitivamente su "oportunidad".

No es descartable que esta práctica tenga sus precedentes en Inglaterra; aun así, el gran número de ocasiones en que en Shirley aparece este recurso (incluso si descontamos aquellas en que esto ocurre en la lista de *dramatis personae*) nos hacen inclinarnos por considerarlo influido por un contacto con obras de teatro españolas, el cual, como en muchos otros rasgos, pudo haber reforzado, ya que no originado en exclusiva, una tendencia preexistente en el drama inglés. En esto Shirley se mostraría coherente con una característica que ya podemos avanzar: su independencia en la imitación de lo español, fruto sin duda de su enraizamiento en una fuerte tradición vernácula que inevitablemente llevaba a modificar y adaptar los elementos importados a las determinaciones de un sistema dramático bien consolidado y del que Shirley indudablemente participa.

Quedaría todavía por tratar el caso curioso de coincidencia de algunos títulos shirleianos con otros de Lope de Vega, sin que el contenido de las obras respectivas tengan nada que ver en lo que concierne a sus acciones. ¿Estamos ante un caso de préstamo paratextual? Evidentemente es difícil dar una respuesta concluyente, pues, tratándose de segmentos lingüísticos en idiomas diferentes, habría que precisar hasta qué punto consideraríamos que dos títulos determinados son coincidentes. Por ejemplo, *El piadoso veneciano* de Lope de Vega ¿podría equipararse titularmente con *The Gentleman of Venice*? ¿o *La ocasión perdida* con *The Opportunity*, una obra que, además, sabemos que está relacionada en realidad con *El castigo del penséque* de Tirso? Todo ello, descartando claramente aquellos casos en que proverbios, refranes o referencias culturales comunes hagan más o menos inevitable una coincidencia casual (la obra de teatro *Adonis y Venus* de Lope de Vega y el poema largo *Venus and Adonis* de Shakespeare, por ejemplo). Aun así, de esta práctica tenemos precedente como, por ejemplo, *El maestro de danzar* tanto el de Lope como el

de Calderón y *The Gentleman Dancing Master* de Wycherley, que además mantienen también relación hipertextual. Creemos que, a pesar de todo, no son muy comunes las coincidencias paratextuales relativas a los títulos, y cuando, como en este caso, existe un contexto documentado de contactos transtextuales, la exacta o muy aproximada coincidencia de dos títulos puede ser significativa. Esto es lo que creemos detectar en tres títulos de Shirley: *The Doubtful Heir* que ha sido relacionada sin fundamento hipertextual alguno, a nuestro entender, con *El mayorazgo dudoso* (1598-1603; publicada en 1610),²²⁸ *The Faithful Servant* (1629; publicada con el título de *The Grateful Servant*) y *El leal criado* (1594; publicada en 1621); y *The Coronation* (1634/5) que parece sugerir el título de *La corona merecida* (publicada en 1620). Ninguna de las acciones de estas obras permite establecer relación transtextual de otro tipo con su pareja inglesa, lo cual se nos antoja lógico, si consideramos la hipótesis de que Shirley, que parece empeñado en borrar toda huella adicional española de su préstamos hipertextuales (es significativo que las obras que se han relacionado más generalmente con fuentes españolas carecen de ambiente o personajes peninsulares) podría haberse complacido en traducir algunos títulos españoles de obras que no están relacionadas hipertextualmente con nuestra literatura.²²⁹

²²⁸ Floriana T. Hogan (1976:47) menciona en su indiscriminada y poco explícita lista esta pareja de obras, sin que podamos saber, al no dar la referencia, quién, y con qué argumentos comparativos, ha establecido la relación hipertextual, que nosotros no vemos por ninguna parte, aunque, como es lógico, nos apresuráramos a examinar las dos obras casi al comienzo de este estudio comparativo, atraídos por la coincidencia de los títulos. Tampoco vemos la relación de *The Doubtful Heir* con *Los Porceles de Murcia*, que Hogan señala en la misma página.

²²⁹ Hay que apresurarse a añadir que las tres obras shirleianas mencionadas aquí mantienen otro tipo de relación con la literatura dramática y novelística española: la relación architextual (es decir una relación genérica en cuanto a temas, motivos, tonalidad emocional, visión del mundo y convenciones). Véase más adelante en el análisis de las relaciones architextuales.

3.3 RELACIONES METATEXTUALES

No abundan los estudios comparativos sobre la relación metatextual entre obras españolas y juicios críticos de autores o lectores ingleses. Esto es lógica consecuencia de la escasez de contactos entre las literaturas de las dos naciones durante los siglos XVI y XVII, así como del carácter marginal de la historia de la crítica dentro del sistema literario en esta época. La relación comparativa metatextual se puede concebir a distintos niveles, pero el único que nos podría interesar es el rastreo de opiniones críticas sobre obras literarias españolas por parte de Shirley o lectores, autores o críticos literarios ingleses contemporáneos. Otros tipos, como la posible cita de obras críticas españolas (Pinciano sobre Puttenham, por poner un caso imposible), o incluso los posibles efectos que las opiniones críticas españolas hubieran podido ejercer en la conformación de la crítica inglesa, son absolutamente impensables por razón del casi inexistente contacto entre los dos sistemas críticos y por el escaso desarrollo de los mismos como institución durante este periodo.

En la sección 2.3 del capítulo anterior hemos tenido ocasión de evidenciar el superficial conocimiento que preceptistas como Ascham, Abraham Fraunce o Puttenham tenían de la poesía española. Este último, en concreto, cita algunos autores (Vargas) y personajes españoles (reyes y emperadores), así como frases o aforismos tomados del castellano y ejemplos de la vida social y política de la península en su *Arte of English Poesie* (Ruiz Ruiz, 1980), pero las valoraciones críticas brillan por su ausencia. John Donne, a pesar de su declarada profesión de fe hacia los libros españoles en su carta al marqués de Buckingham a Madrid, se muestra, como señala Muñoz Rojas (1984:320), extremadamente parco en menciones a la literatura española y mucho más en valoraciones críticas de la misma. En el periodo carolino las alusiones de Henry Reynolds no hacen sino

apuntar a la endeblez del conocimiento de las letras españolas por la generalidad de los críticos ingleses. Otros comentarios de traductores o impresores de literatura son demasiado generales y superficiales para sugerir un conocimiento e interés profundo por la literatura española,²³⁰ aunque destacan algunos juicios críticos de traductores o conocedores como Leonard Digges, John Davies of Kidwell o James Mabbe sobre la habilidad técnica de los narradores españoles, el fin moral y el ingenio sobre todo en lo que respecta a las obras devocionales, a Mateo Alemán, a Cervantes y a Quevedo (Russell, 1953a y 1953b). Hay que hacer la salvedad, sin embargo, de que ciertos autores como Drummond of Hawthorden (y por extensión Ben Jonson, debido a su famosa visita de 1618 al primero), Thomas Stanley (1625-1678), Philip Ayres (1638-1712) o el mismo James Mabbe sí demostraban un conocimiento y un interés notable por la literatura peninsular. Thomas Stanley es un tanto significativo a nivel metatextual, porque, además de traducir a autores españoles en su volumen de 1651,²³¹ pone como ejemplo a Góngora y al Conde de Villamediana en sus "Excitations" o notas críticas y literarias, pero, desgraciadamente, es sólo para ilustrar a los clásicos latinos y griegos que ha traducido en la sección anterior y no para hacer comentarios críticos de los españoles (Thomas, 1920a:191 y 228-9). James Mabbe, por su parte, es uno de los pocos traductores del siglo XVII del cual conservamos comentarios críticos referidos al *Guzmán de Alfarache* o a *La Celestina*. Al decir de P. E. Russell (1953b:76) no es sólo un hábil traductor, sino también "the first serious critic of Spanish literature in England". Pero, en todo caso, las pocas opiniones críticas reseñadas se limitaban a la poesía o a la narrativa, sin que encontremos referencia alguna al teatro. Incluso cuando aparece de por medio el

²³⁰ Véase el caso de Edmund Gayton y sus *Festivus Notes upon Don Quixot* (1654) en Wilson (1950) o Knowles (1947).

²³¹ *Anacreon. Bion. Kisses, by Secundus. Cupid Crucified, by Ausonius. Venus Vigils, Incerto Authore. Printed in the year, 1651.* Véase Thomas (1920a:181).

nombre de Lope de Vega, éste se menciona en su capacidad de poeta y no de dramaturgo. Esto es lo que ocurre con una anotación a mano de Leonard Digges sobre la portada de un volumen de la tercera edición de sus *Rimas* a un discípulo de nombre Will Baker (Morgan, 1963). Por medio de esta anotación lo único que se evidencia, sin embargo, es que Lope de Vega es comparado a efectos de su relevancia en la poesía española con Shakespeare dentro de la literatura o poesía inglesa,²³² lo que supone más un intento de ilustrar a un lego que de poner al día a un conocedor de literatura española. Incluso durante la Restauración, cuando Dryden en “Parallel of Poetry and Painting” (1695) se refiere al dramaturgo español escribe el nombre erróneamente “Lopez de Vega” (Sánchez Escribano, 1962), lo cual puede ser un error demostrativo precisamente de una cierta familiaridad con el castellano, como apunta Sánchez Escribano, pero también el efecto de un conocimiento imperfecto y de oídas. En cualquier caso, y para hacer justicia a Dryden, es preciso reconocer que éste poseía algún conocimiento crítico sobre nuestro dramaturgo, ya que, como indica Sánchez Escribano (1962:102), el escritor inglés menciona a Lope de Vega como el instaurador censurable de leyes en contra del clasicismo.²³³ Dryden también vierte algún comentario en su “Of Dramatic Poesy, An Essay” (1668) sobre la similitud del teatro español y el inglés por oposición al francés, pero esto es casi todo lo que tiene que decir con respecto al teatro español desde una perspectiva crítica, lo

²³² La nota dice literalmente: “Will Baker: Knowinge that M^r Mab: was to sende you this Booke of sonets, w^{ch} with the Spaniards here is accounted of their lope de Vega as in Englande wee sholde of o^r: Will Shakespeare. I colde not but insert thus much to you, that if you like him not, you muste neuer neuer reade Spanish Poet. Leo: Digges” (Morgan, 1963:118). El libro fue presumiblemente mandado desde España por James Mabbe (de ahí la referencia a “M^r Mab:”), que era compañero de Digges en la embajada de Sir John Digby de 1611 en Madrid, aprovechando este último la oportunidad para hacerle llegar su particular comentario a Baker, que debía ser también su conocido, quizá su condiscípulo (Morgan, 1963:119). Por otra parte, Lope de Vega debía de ser conocido por los embajadores e hispanófilos que residieran habitual o temporalmente en España: James Howell, por ejemplo lo menciona en sus *Epistolae Ho-Eliauae* a propósito de los poemas celebratorios que circulaban por España relativos a la venida del príncipe de Gales: “There are many excellent Poems made here since the Prince’s arrival, (and as an example listen to this stanza by Lope de Vega): Carlos Edmundo soy/ Que siendo Amor mi guía./ Al cielo d’España voy/ Por ver mi Estrella María” (cit. por F. J. Sánchez Escribano, 1992:240).

²³³ Parece incluso haber una alusión implícita al *Arte nuevo de hacer comedias*, pues Dryden dice: “uot to make new rules of the drama, as Lopez de Vega has attempted unsuscessfully”. Citado en Sánchez Escribano (1962:101).

que demuestra que, aun en el momento del nacimiento de la crítica inglesa como institución moderna, hay poca familiaridad con el fenómeno teatral español desde una perspectiva metatextual.

Por todo lo anterior nos sorprende que Nason (1915:4) se refiera a Shirley “as a student of Lope de Vega”, sin que indique base documental alguna para fundamentar su comentario. Pensamos que probablemente por “student” entienda alumno y aluda a su aspecto de imitador probado del dramaturgo español en dos obras de teatro al menos, porque, por lo demás, no hemos encontrado ninguna evidencia (en poemas laudatorios, prólogos, epílogos o pasajes que traten cuestiones de preceptiva en su obra dramática) que nos confirme una posible dedicación, estudio o investigación consciente por parte de Shirley orientada hacia el dramaturgo español o a la literatura del Siglo de Oro. Fuerza es reconocer, por tanto, que, en lo que se refiere al apartado de la metatextualidad, nuestra conclusión es que en el caso de Shirley, como en el de la mayoría de sus contemporáneos, lectores, traductores o escritores, no hay indicio alguno referido a las obras o a los autores españoles con los que hay probada relación hipertextual, aunque incorporara implícitamente en su propia práctica dramática parte la concepción crítica que aquellos y sus obras implicaban.

3.4 RELACIONES INTERTEXTUALES

Tal y como concebimos este tipo de relaciones en nuestro estudio se trata de rastrear la posible inclusión, de manera literal o eidética,²³⁴ de segmentos textuales de la literatura española²³⁵ en el corpus dramático shirleiano. Si tenemos en

²³⁴ Gerald Genette usa el término “eidétiquement”. El *Diccionario de la Real Academia Española* define “eidético” como “Perteneiente o relativo al eidetismo”, es decir, en Psicología, a la “Tendencia normal en muchos niños, y exagerada en algunos estados nerviosos, a proyectar visualmente las imágenes de impresiones recientes”; otra acepción, del campo de la filosofía, es “Que se refiere a la esencia”.

²³⁵ Es muy importante destacar, para la coherencia metodológica de nuestro estudio, que separamos la presencia de segmentos textuales (es decir pertenecientes a la esfera literaria española) de la de los

cuenta las matizaciones que hace Genette (1982:8-9) sobre esta cuestión, las relaciones de este tipo se diferencian de las hipertextuales en que funcionan fundamentalmente (al menos en su inclusión en el texto en el que se citan) a nivel de microestructura semántico-estilísticas, esto es, al nivel de la frase, del fragmento o del texto breve, mientras que las segundas funcionarían al nivel de textos extensos o porciones texto considerables y/o reiteradas, y suponen, como hemos visto anteriormente, el condicionamiento previo que ejerce una porción o la totalidad global de un texto completo u obra (hipotexto) sobre otro (hipertexto), hasta tal punto que ese otro no podría haber llegado a ser lo que es, o perdería toda o parte de su significación (ya sea estructural o genérica),²³⁶ si hacemos abstracción del primero. Expresándolo en términos más tradicionales, el intertexto supone la inclusión puntual de segmentos bajo la forma de citas, alusiones o plagios en un texto más extenso, y, de hecho, son éstas las tres subcategoría que Genette (1982:8) establece como constitutivas de las relaciones intertextuales. Otras dos características fundamentales que parecen desprenderse del análisis de Genette son su literalidad, o bien su eidetismo, y su intencionalidad, pues la intertextualidad presupone siempre la reproducción literal o referencia integral susceptible de ser identificada, por un lado, y la intencionalidad última de que pueda ser reconocida en su integridad textual, por otro.²³⁷ A nuestro entender, no cabe hablar de

sociotextuales (es decir, pertenecientes a las alusiones a la cultura, acontecimientos históricos, tópicos e imágenes recibidas de España), para los cuales hemos reservado en exclusiva la categoría de sociotexto y que irán incluidas en el apartado de Relaciones Sociotextuales. Nos parece que es muy conveniente para los estudios comparativos distinguir claramente entre la presencia de la literatura de un país a través de los textos de la presencia textual de la cultura, la historia y la imagen ese mismo país, por cuanto el segundo tipo de presencia suponen un orden de una relevancia distinta a efectos comparativos.

²³⁶Utilizamos el término "genérica" en el sentido de relativo o perteneciente a los géneros literarios y no en el sentido corriente de "general".

²³⁷Hemos de hacer notar que, en el caso del plagio, la relación transtextual se puede dar, y de hecho se da frecuentemente, a nivel de macroestructuras, pues este tipo de apropiación fraudulenta puede ir desde la cita epigramática hasta el poema o la novela que un autor se atribuye a sí mismo sin ser de hecho suya. Si Genette mantiene esta especie dentro de la categoría de la intertextualidad y no dentro de la de hipertextualidad, creemos que se debe a que el plagio mantiene, sin embargo, a despecho de su realización cuantitativa, una similitud cualitativa con la intertextualidad que la diferencia netamente de la hipertextualidad: su carácter de préstamo literal o mecánico, en donde no se da, como en la hipertextualidad, un proceso de elaboración e invención personal que, a pesar de hacer depender

intertextualidad cuando la reproducción está tan diluida e integrada que es imposible hacerla corresponder exactamente con un segmento textual previo y, además, el autor está motivado no por la intencionalidad de que el lector sagaz reconozca el segmento y se remita a la fuente, sino por el deseo de refundirla consciente o inconscientemente en su propia elaboración textual en el proceso creativo de ésta. En este caso lo que tenemos son ejemplos de hipertextualidad. La intertextualidad, no obstante, es un importante elemento de derivación "vertical"²³⁸ de significado (o mejor de significación), como prueban los casos extremos de *Paradise Lost* o *Ulysses*, en los que gran parte del efecto e incluso del mensaje de la obra término depende de la capacidad del lector para captar citas o alusiones y remitirse al origen de las mismas, obteniendo un espacio de significación por el contraste entre la ubicación de los elementos intertextuales en el enunciado e incluso la enunciación origen y en el enunciado y la enunciación término.²³⁹ Ni que decir tiene, por consiguiente, que este recurso depende tanto del juicio y arte del autor para elegir sus citas o alusiones, como de los del lector para reconocerlas y captar la significación que se deriva del contraste con el enunciado al que remiten. Además, entra dentro de la potestad del autor el hacer más o menos explícito su guiño intertextual por medio de índices como las comillas o la explicitación de la fuente (normalmente mediante la inclusión del nombre del autor y del título de la obra) o dejar a la capacidad y sagacidad del lector la detección del mismo por medio de

la obra resultante de una anterior se constituye esta última en algo básicamente distinto. Dicho de otra manera, el plagio a nivel de macroestructura se podría definir como un hipotexto que coincide más o menos literalmente con el hipertexto, mientras que en la relación hipertextual, el hipertexto, a pesar de estar condicionado por el hipotexto, es un resultado claramente distinto y más o menos diferenciado de éste. Además, la intencionalidad del plagio, a diferencia de lo que ocurre con la cita o la alusión, es justamente la de ocultar su relación con el original. Naturalmente, en el plagio, como en todo, hay grados (traducción, versión, adaptación, etc.) y en los casos fronterizos es difícil a veces distinguir exactamente entre plagio e hipertextualidad.

²³⁸ Siguiendo a Schaar (1990), entendemos por "vertical" la relación de una porción de texto con otros textos previos, mientras que por "horizontal" se entiende la relación de esa misma porción del texto con el cotexto en el que se inserta.

²³⁹ Para los elementos bibliográficos que nos han inspirado, por así decirlo, hipertextualmente estas reflexiones véanse, además de Genette (1982), Schaar (1990), Riffaterre (1979) y Jenny (1976).

marcas contextuales a veces muy tenues.²⁴⁰ Otro rasgo que suele requerir la práctica intertextual en literatura es, lógicamente, el conocimiento admirativo y generalizado del sistema cultural y literario de origen, pues normalmente sólo se cita o alude aquello que se estima o nos ha causado una cierta impresión y cuyo conocimiento (especialmente cuando se omite la fuente) se presupone compartido con todos los lectores o, al menos, con la minoría selecta a los que va dirigido. En este sentido, la intertextualidad es un índice transtextual cualitativamente más significativo que otras formas de transtextualidad, pues su presencia presupone la generalización y admiración previa de una cultura, una literatura o un autor determinado en otra cultura, literatura o autor. Así, en el siglo XVII inglés, por ejemplo, los casos más difundidos de cita, alusión o plagio refieren a la tradición clásica greco-latina o a la propia tradición inglesa, pero escasean comparativamente las citas a la tradición francesa, italiana o española, muestra de que las literaturas más prestigiosas y difundidas eran precisamente las más citadas o aludidas.

Se comprenderá fácilmente que las relaciones intertextuales entre las literaturas de España e Inglaterra en este periodo sean extremadamente raras, aunque no inexistentes del todo,²⁴¹ lo que no hace sino reforzar la conclusión general de que las relaciones literarias entre los dos países adolecen de fortaleza y de regularidad en el contacto.

En este marco general no puede sorprender que la gran mayoría de los ejemplos de intertextualidad shirleianos se refieran precisamente a la tradición literaria inglesa, en relación con la cual nuestro autor ha sido frecuentemente

²⁴⁰Es de destacar la lógica correlación que guarda la práctica de la intertextualidad en el dominio textual (o diálogo entre textos) con la reproducción de un enunciado de un hablante por otro en el dominio de la oración por medio del estilo directo o indirecto (*direct* o *indirect speech* en inglés), pudiéndose decir que la cita o alusión explícita con inclusión de la fuente y, al menos de las comillas, se corresponde con el estilo directo de la oración, mientras que las citas o alusiones implícitas o más o menos crípticas se corresponden con los diversos grados de estilo indirecto.

²⁴¹Véase, por ejemplo, las citas que hace Abraham Fraunce en su *Arcadia Rhetorike* (1588) de Boscán y Garcilaso (Selig, 1972:369-370) o el mote "antes muerto que mudado" que aparece en un retrato de John Donne frecuentemente reproducido en las ediciones de su obra y que no es sino una cita levemente modificada de *La Diana* de Montemayor (Muñoz Rojas, 1948:225, 229 y 231).

caracterizado como un gran citador e incluso plagiarlo, pues la desventaja de ser “the last of the Elizabethans” es que, como señalaba el anónimo recensor de la edición de Gifford-Dyce en *The Quarterly Review*:

When Shirley came on the stage, he might seem to succeed to a mine, of which the wealth had been completely exhausted—a land, of which every nook and corner had been explored and cultivated to its utmost height of productiveness.²⁴²

Y en este contexto histórico-literario es evidente que, como sigue señalando el anónimo recensor, las dos únicas alternativas para los dramaturgos carolinos eran o seguir explotando la vieja tradición (tragicomedia fletcheriana y *comedy of humours* incluidas) o buscar materiales no explotados y, por tanto, inusuales o más o menos extravagantes. Ford se decidió por el segundo camino; Shirley por el primero y parece que su elección inexorablemente le abocaba a la recombinación continua de situaciones, motivos, convenciones y secuencias narrativas. En efecto, la lectura de Shirley causa a menudo una sensación de “dejà lu”, pues como dice Forsythe (1914:51):

Let any play of Shirley's, save *The Arcadia*, be compared with fifty earlier dramas, and the poet will be judged an arrant plagiarist. Let, however, the Shirleian play be considered in its relation to the entire earlier Elizabethan drama, and its author will be seen in his true light as a conformer to things as they were whose originality lies not in his material, but in his use of it, and as a writer who preferred morality (in the Caroline sense) and some degree of probability to originality and novelty.

Y es que nuestro dramaturgo no se conforma con reelaborar el rico acervo del teatro isabelino y jacobino, sino que se complace en hacer, además, ostentación del conocimiento compartido que él y su público poseían del mismo. Así, es frecuente encontrar alusiones a la tradición dramática precedente, como han señalado entre otros Ward (1914:III, 549) y Forsythe (1914, *passim*) y como hemos notado en nuestra lectura del corpus shirleiano:

²⁴² Artículo anónimo, I. 1833, April. “The Dramatic Works and Poems of James Shirley”. *The Quarterly Review*, 49, ff. Citado por Forsythe (1914:48-49).

- **Beaumont**: “The Knight of the Burning Pestle”: *The Sisters*, V,ii,418: “Farn. What is this fellow?! Pip. A knight o’ the post; the pestle is too honourable”.
- **Jonson**:
- “The Case is altered”, el título de la obra de Jonson, aparece de una u otra forma en *Love Tricks*,²⁴³ III, pág. 37; *The Bird in a Cage*, IV,i,47,37 (en Shirley-Senescu); *The Constant Maid*, I,i,451 y IV,iii, 506; *The Lady of Pleasure*, II,i,86 y IV,ii, 150 (Shirley-Huebert); *Chabot Admiral of France*, V,ii,154-5 y *A Contention for Honour and Riches*,iii, 313.
 - “Cynthia’s Revels”: *The Politician* II,i,51 (Shirley-Fehrenbach): “King. ...of a cloud/ Even Cynthia goes to revels”.
 - “The Tale of a Tub”, otro título bien conocido de Jonson y una frase proverbial: *The Ball*, III,iv,54.²⁴⁴
 - “The Devil is an Ass”: *Honoriam and Mammon*, III,i,33: “Phan. The world is an ass: you look like a wise man...”
- **Shakespeare**:
- “Love’s Labour’s Lost”: *Changes, or Love in a Maze*, III,i,309: “Sim. You do not love me Sir. Then I have lost my labour, sir”. Suponemos que es una alusión al título de la obra de Shakespeare.
 - *I Henry IV*: “Though the camomile the more it is trodden on the faster it grows, yet youth the more it is wasted the sooner it wears” (en boca de Falstaff en II,iv,394-397 en la edición de Arden Shakespeare) se cita en *Hyde Park*, III,ii, 502; “There is nothing but roguery in a villanous man” (II,iv,124-5), en *The Example*, II,ii, 43,206-207 (Shirley-Jones); y “The lion will not touch the true prince” (también en boca de Falstaff en II,iv,267-268), frase aludida en *The Sisters*, V,ii, pág. 421: “Hum! Send for a lion, and turn him loose; he will not hurt the true prince”.
 - *Hamlet*: Dos citas aparentemente de esta obra (“A rat!” en III,iv y IV,i Arden) en boca de Sir Solitary Plott en *The Example*, V,i,103,46-51: “Sure they did laugh at me, but I’le prevent ’em,/ And vex their spleenes. Away! I wonot trust/ A laughing visard, ther’s a killing face/ Behind it; oh the juggling of the World!/ Am I ridiculous at home? there is/ Some plot in agitation. I smell a Rat”. Véase también *The Traitor*, III,i,27 (Shirley-Carter): “DEPAZZI. Sirrah, sirrah, sirrah, I smell a rat behind the hangings./ Here is nobody. Ha? Are there no trunks to convey secret voices”.
 - *Hamlet*, “Are you honest?” (III,i,103, Arden): en *The Ball*, III,iv,53-54 (aunque Forsythé piensa que la otra cita parecida en la pág. 54 se refiere a las palabras de Manto “A virgin, madam, at my years?” en *The Renegado*, III,i; *The Royal Master*, IV,i, 156 y V,ii,179.

²⁴³Se hace preciso advertir, dado que no nos ha sido posible, ni era quizá deseable trabajar con una sola edición de las obras de James Shirley, que, en los casos en los que no indicamos los editores nos referimos a la edición de Gifford y Dyce de 1833 (véase Shirley-Gifford&Dyce en la bibliografía). Las otras ediciones se indican siempre por medio de la correspondiente anotación que incluirá en primer lugar el apellido de nuestro autor y, unido por un guión, el del editor (Shirley-Fehrenbach, Shirley-Flavin, Shirley-Senescu, etc.), manera en la que aparecen listados en nuestra bibliografía.

²⁴⁴Esta frase es considerada por Fleay una alusión a Jonson. Forsythe (1914:413) la considera simplemente una frase proverbial, porque sostiene que *The Tale of a Tub* se escribió después de *The Ball*. Sin embargo, hoy sabemos que existía una versión previa mucho más temprana.

- *Hamlet*: "O my prophetic soul!" (I,v,41, Arden): *The Arcadia*, III,iv,216: "I must confess I lov'd thee then; I know not/ With what prophetic soul, but I did wish/ often, thou were no man, or I no woman"; *The Young Admiral*, I,ii,111: "Cas. My prophetic soul/ Knew this before"; *The Sisters*, III,i,388: Pau. "... A princess!/ Was not my soul prophetic?"; *The Royal Master*, II,i,128: King. It was too short./ Dom. [aside] My heart is a false prophet; *The Bird in a Cage*, V,i,5-10, pág. 66 (Shirley-Senescu): "Du. My soule is in a sweat. I feele my blood/ Heave in my Veynes—he looks as he had seene her./ More my Propheticke thoughts doe whisper to me—"
- *Coriolanus* "This kiss/ I carried from thee, dear, and my true heart/ Hath virgin'd it e'er since": *The Coronation*, II,i,474: "Come let me take, the kiss I gave thee last".
- **Spenser**: The fable of the Oak and the Briar en *The Sepherd's Calendar, February: The Royal Master*, V,ii, pág. 177.
- **Kyd**: *The Spanish Tragedy*. Es la obra a las que más alusiones hace Shirley:
 - "Ghost. When this eternal substance of my Soule, did liue imprison'd in my wanton flesh" (I,i,1ss.): *The Bird in a Cage*, III,iv,43,21-24 (Shirley-Senescu): "Bon. When this eternal substance of my Soule, did liue imprison'd in my wanton flesh, and so forth? and how d'ye like Don Andreas Gentlemen; poore snake, but hee hast cast his skin, and recouered a new coate oth' destynies spinning. The bird is flowne again".
 - "Pocas palabras" (III, 14, pág. 225 Penguin *Two Tudor Tragedies*, 1992): *The Royal Master* I,ii,115: "Few words!"; *The Humorous Courtier*, IV,ii, 152, 39-47 (Shirley-Morillo): "hablas muchas palabras"; *The Wedding*, III,ii, 408: "pocas palabras".
 - "O eyes, no eyes, but fountains fraught with tears;/ O life, no life, but lively form of death" (Penguin: I, 2, 1076-1077, pág. 180) y "KING. Who is he that interrupts our business?/ HIERONIMO: Not I; Hieronimo, beware! Go by, go by". (III, 12, 1756, pág. 210): *Changes, or Love in a Maze*, IV, iii, 340-341.
 - "Who calls Hieronymo?", II,iv, pág. 172: *Saint Patrick for Ireland* (Shirley-Turner), III,ii, 165, 41: "Emeria. Who is't that calls Emeria? goodness ayde me!".
 - "In time the sturdy oak..."²⁴⁵ (II,i, pág. 160): *The Opportunity*, I,i,374: "Pis. I would excuse/ Her modesty; but she may be converteed:—/ In time the sturdy oak, we know, and so forth."
 - Sobre los lamentos de Jeronimo en II,iv y otros pasajes: *The Constant Maid*, I,i, 451; V,iii,521.
- **Lyly**: *Endimion: The Example*, I,i,286, según notan Gifford-Dyce.
- **Marlowe**: "Mephistophilus": *The Young Admiral*, IV,i,145: "Paz. What saltpetre breath she has! Flav. Where is Mephistophilus? Paz. No more devils, if you love me".

²⁴⁵ Esta frase es a su vez una cita de Kyd de un poema de la obra de Thomas Watson: *Hecatompattia, or Passionate Century of Love* (1582) y, según Gifford-Dyce, aparece ya en *The Paradise of daintie Devises*, que es anterior a Kyd y Watson.

— *The Invisible Knight*, y *The Ring*, identificados por Dodsley como *The Two Merry Milkmaids* (Forsythe, 1914:291): *The Bird in a Cage*, II,i,26,20 (Shirley-Senescu).

Creemos que esta lista, que no es completa, muestra claramente el gusto de Shirley por las alusiones y las citas en el dominio de la literatura dramática inglesa que tan bien conocía. Sus alusiones a la literatura española son, por contra, mucho más restringidas, lo que hace que, a pesar del rastreo exhaustivo al que hemos sometido a toda su obra dramática, no hayamos podido encontrar más de una decena de casos de intertextualidad española, y todos restringidos a géneros narrativos.²⁴⁶

3.4.1 Alusiones al Espejo de príncipes y caballeros (*The Mirror of Knighthood*)

Esta serie de libros de caballerías, obra de Diego Ortúñez de Calahorra, Pedro Sierra y Marcos Martínez (Thomas, 1952:91) tuvo, como hemos explicado en la sección 1.3, una enorme difusión en Inglaterra y aparece aludida con mucha frecuencia en la literatura de este país.

— Shirley se refiere a ella implícitamente al aludir al Caballero de Febo, uno de los hermanos gemelos y personajes principales de la novela de caballería, en *The Gamester*:

Old Barnacle. You know not how my nephew is improved
Since you last saw him; valiant as Hercules,
Has knock'd the flower of chivalry, the very
Donzel del Phebo of the time, and all
The blades do reverence him; [...]

(Shirley-Gifford&Dyce:III,ü, pág. 228)

Como se puede observar la alusión es en español, lo que, añadido a las citas en nuestro idioma que analizaremos en la sección 3.7.3 apunta a la familiaridad del dramaturgo con la lengua y la cultura española. Como tendremos ocasión de comprobar más adelante en el análisis hipertextual de esta obra, la

²⁴⁶ Como, según hemos expresado anteriormente, el arte de la cita o la alusión depende tanto del emisor como del receptor, pudiera ser que alguna se nos haya escapado a causa de nuestro desconocimiento o desmemoria, por lo que prudentemente manifestamos que la cuestión no está ni esté probablemente cerrada hasta que el canon shirleiano sea más frecuentado por lectores familiarizados con la literatura española de la época.

alusión forma parte de una de las acciones secundarias, en las que Old Barnacle, un viejo acaudalado, quiere infundir confianza en sí mismo a su sobrino y único heredero, Young Barnacle, a cuyo efecto contrata los servicios de Hazard, uno de los jugadores y bravos de la ciudad, para que se deje pegar por el muchacho, ganando así este último la reputación de "blade" o espadachín que necesita para desenvolverse en el ambiente de los jóvenes pendencieros de la época. Tras pegar a Hazard, el timorato muchacho llega a creerse su papel y a ello es a lo que se refiere Old Barnacle en la cita que hemos recogido.

— Otra alusión al *Espejo de príncipes y caballeros* aparece en *The Bird in a Cage*, en donde se menciona a los dos hermanos protagonistas de la larga saga, el caballero de Febo y Rosicler, hijos del emperador Trebacio y que tan cumplidamente prolongaron las peripecias heroicas de su progenitor:

Roll. Saue you nest of Courtiers, smooth faces, rich clothes, and sublime complementes, make you amorous in sight of your Ladies. Donzell de Phebo, and Rosicleer²⁴⁷ are you there? what pestilent diseases haue you got, that you weare so much musk and ciuet about you.

(Shirley-Senescu:III,ii, pág. 37, líneas 22-26)

Aquí, el gracioso de turno, Rolliardo, en una acción muy secundaria, increpa a los cortesanos por el atildamiento excesivo con que esperan enamorar a las damas de la corte.²⁴⁸

— También en *The Maid's Revenge*, I, ii, pág. 107, alude Shirley a los dos hermanos:

Count [de Monte Nigro]. Thou dreamst I warrante thee, that I was fighting for thee up to the knees in blood, why I dare do it. Such dreams are common with the Count de Monte Nigro, my sleeps are nothing else but rehearsals of battles, and wounds, and ambuscadoes. Donzel del Phoebo was a mountebank of valours, Rosicleere a puff. My dreams deserve to be in th' chronicles.

²⁴⁷El subrayado, como todas las marcas que aparecen en las citas (no mediando indicación en contra), pertenecen a la edición citada.

²⁴⁸Se hace preciso indicar que esta alusión, junto con las ya indicadas o por indicar de *The Gentleman of Venice*, I,ii,13, *The Gamester*, III,ii, 228, *Honorio and Mammon*, II,i,21 y *Love's Cruelty*, II,i,18,21-30, ha sido ya señaladas por Thomas (1952:208-221). Carter, por su parte, (Shirley-Carter:I,ii,22-25, pág. 8, nota final), también ha notado la alusión en *The Maid's Revenge*.

En esta tragedia el conde de Montenegro, un fanfarrón o “braggart” que juega un papel importante y finalmente trágico en la obra, está enamorado de Catalina, que a su vez se enamora de Antonio, quien, debido a la disposición del padre de ésta y de Berinthia, de casar a la última sólo cuando lo haya hecho la primera, finge al principio corresponderla, lo que constituye los antecedentes de la tremenda tragedia que sigue. En este fragmento el mencionado conde está pretendiendo a Catalina y sus palabras, aunque típicas de un fanfarrón, son premonitorias del papel activo que va a jugar, como instrumento de Catalina, en la acción trágica. La alusión es pues ligeramente cómica, aunque con tintes sombríos en vista del resultado final. Habría que tener en cuenta, además, que, aunque la fuente de esta obra de ambientación portuguesa está perfectamente identificada, el personaje del Count de Montinigo, es una creación personal de Shirley, y, por tanto, la alusión también.²⁴⁹

— En *The Young Admiral*, III,i, pág. 128, en la acción secundaria cómica, Didimo, que intenta convencer al cobarde Pazorello de que le va a procurar un conjuro que lo protegerá contra las balas, llama Rosicler a este último para animarlo:

Did. [...] thou shalt come off.

Pazz. My head shall come off!

Did. Thy whole body, triumphant, my Rosicleer, and live to make nations stand a tiptoe to hear thy brave adventures; thy head shall be enchanted, and have a proof beyond thy musty murrion...

— En *Love's Cruelty* (Shirley-Nims:II,i, pág. 18, vv. 21-30), un interesante drama doméstico de Shirley, el personaje que se cita es el de Lindabrides, una de las heroínas cuya consideración como “sinónimos de amantes en sus varios sentidos” (Thomas, 1952:207) era ya proverbial. Aquí el desencadenante de la acción trágica, es el deseo incontrolado que siente Clariana de conocer al íntimo

²⁴⁹Véase Forsythe (1914:136-137), que hace notar que la tragedia está basada principalmente en la séptima historia de John Reynold *Triumph of God's Revenge against the Crying and Execrable Sin of Murder*, aunque ciertos episodios y personajes, como éste, son invención de Shirley.

amigo de su amado Bellamente, de nombre Hipolito, a causa de las alabanzas que éste último le ha hecho de él. Clariana va a visitar de incógnito a Hipolito y éste, que es un seductor inveterado, no se puede resistir, sin saber que se trata de la prometida de su amigo, a flirtear con ella. En este contexto tiene lugar la conversación galante en que Hipolito da a entender su apercebimiento del interés de la dama por él y su disposición a corresponderla:

Hip. Belike you hold some intelligence in my affaires, and have a Catalogue of all my gennets, I thinke there be some women In the world that wish me well, and shan't I? Love 'em againe?
The misery on't is, I have never a Mistresse.

Cla. Do you not confess many?

Hi. Women I grant, some moveables, trimmings for a chamber things that serve the turne, but never a mistresse one that I would love and honor above all, my Lady Paramount, and super-intendent Lindabrides and such an Empress would thou wert.

— Finalmente, en *Honorina and Mammon*, II,i, pág. 21 se hace referencia al título de la novela de caballerías pero en inglés, cuando Fulbank (el mercader rico), que por el momento ha obtenido el consentimiento para casarse de la disputada dama Mammon, planea los fastos con que celebrar la boda:

Ful. I was considering,
It would be the glory of my bride,
To have some state, and triumph at our marriage [...]
Ful. ... We will have tilting too, and feasts of chivalry
At court where I'll defend my Aurelia Princess,
In the guilt armour that I mustered in,
And the rich saddle of my owne perfuming,
I'll have my squires, my plumes, and my devices,
And with my lance encounter the whole mirrour
Of knighthood, and compell the forreign princess.

3.4.2 Alusiones al Quijote

— En su famosa máscara *The Triumph of Peace* hay una alusión, repetida dos veces, relativa a dos episodios de la novela de Cervantes. Esta alusión se caracteriza además por ser de tipo espectacular en vez de textual, lo cual no tiene

nada de extraño, si tenemos en cuenta el marcado carácter escenográfico, coreográfico y musical de esta clase de piezas. Aparece por tanto expresada en forma de acotaciones escénicas, primero en la larguísima acotación inicial (siete páginas) en que se describe pormenorizadamente el vestuario y la disposición del desfile de personajes que van a intervenir en la obra:

S.D: [...] *After these a Windmill, against which a fantastic Knight with his lance, and his Squire armed, seemed to make their attempts.*

These moving forward in ridiculous shows and postures, a Drummer followed on horseback, in a crimson taffeta coat...

(Shirley-Gifford&Dyce, pág. 259)

y después en forma de acción muda sobre el escenario, en la antimáscara, (*antimasque*) en la que el “fantastic Knight” y su “Squire” toman parte:

Op. This all you will present?

Fanc. You speak as if

Fancy could be exhaust; inventions flows

From an immortal spring: you shall taste other

Variety, nimble as thought. We change the scene.

A LANDSCAPE, the sceneg, and enter three DOTTERELS, and three DOTTEREL-CATCHERS.

Op. What are these?

Fan. Dotterels; be patient, and expect.

After the DOTTERELS are caught by several imitations, enter a WINDMILL, a fantastic KNIGHT and his SQUIRE armed. The fantastic adventurer with his lance makes many attempts upon the windmill, which his squire imitates: to them enter a COUNTRY-GENTLEMAN and his SERVANT. These are assaulted by the KNIGHT and his SQUIRE, but are sent off lame for their folly. Then enter four BOWLERS, who shew much variety of sport in their game and postures. And conclude the Antimasque.

(Shirley-Gifford&Dyce, págs. 272-273)

Creemos que la alusión al tan conocido pasaje de los molinos de viento de Don Quijote es manifiesta²⁵⁰ y que, dada la popularidad de la novela cervantina para la época del estreno de *The Triumph of Peace* (1633/34), la mayoría del público culto al que iba destinada, e incluso el popular,²⁵¹ reconocería sin duda las

²⁵⁰ Así lo han recogido entre otros Bas (1973:85) y Randall (1963:91n).

²⁵¹ *The Triumph of Peace* fue, como ya hemos dicho, una obra preparada en ocasión del homenaje que las cuatro escuelas o colegios de abogados de Londres hicieron a Carlos I y a su esposa Enriqueta

implicaciones inherentes al pasaje de la acometida a los molinos de viento y lo que parece ser una alusión a los varios desafortunados encuentros de Don Quijote y Sancho Panza con diversos tipos humanos de la época en la primera parte del libro.²⁵²

El breve cuadro escénico de Don Quijote y Sancho hay que entenderlo dentro del contexto celebratorio y alegórico de la máscara. Básicamente la obra se puede dividir en dos partes: la antimáscara (*antimasque*)²⁵³ y la máscara propiamente dicha. La primera tiene que ver con el coloquio entre Opinion y Fancy, con sus respectivos partidarios, acerca de los efectos positivos o negativos de la paz; Fancy defendiendo la libertad y el goce que se derivan de ella, y Opinion juzgando los distintos espectáculos que le presenta su compañera como muestras de corrupción y molicie. En este contexto se suceden una serie de cuadros escénicos más o menos costumbristas y grotescos que ejemplifican ambos puntos de vista, hasta que la espectacular entrada de Irene (la diosa de la paz), Eunomia (la ley) y Diche (la justicia), descendiendo desde el cielo, dan principio a la máscara propiamente dicha,

María como acto de desagravio por los supuesta ofensa de John Prynne hacia la reina. De acuerdo con la información que nos da Gosse (Shirley-Gosse, 1888:438) en su edición de la obra "On the evening of the 3rd of February the Masquers assembled at Ely House, Holborn, and moved in solemn procession down to Chancery Lane to Whitehall, with torches by the side of the chariots, while the streets were thronged by multitudes who 'seemed loath to part with so glorious a spectacle'. The Queen and her ladies joined in the dances, and towards morning a stately banquet was served up to the Gentlemen of the Inns of Courts". Por su parte, Shirley se enorgullecía no sólo del patronazgo que los Colegios de Abogados ejercieron sobre su obra, sino de la calidad de su público, como expresa en el prólogo a la primera edición: "This Masque was presented in the Banqueting-House. At white Hall, before the King and Queenes Majesties and a great Assembly of Lords and Ladies and other persons of quality, whose aspect setting on the degrees prepared for that purpose, gave a great grace to this spectacle, especially being richly attired".

²⁵² No parece referirse el pasaje a ningún episodio particular, pues, si bien el único encuentro del Quijote que acaba con el hidalgo siendo golpeado por el criado de "a courtly gentleman" es el episodio de los mercaderes toledanos en el capítulo V de la Primera Parte, la figura de Sancho no está presente todavía. Otros encuentros similares como el del vizcaíno, los pastores o los galeotes están sin duda en la intención alusiva de Shirley en este pasaje de *The Triumph of Peace*. Por otro lado hay que señalar que Gifford-Dyce, en su edición, indican a pie de página (pág. 273) que la segunda pantomima (desde "to them.... their folly") no aparece en las dos primeras ediciones de *The Triumph of Peace*, aunque sí en la tercera (hay que advertir que la obra causó tal sensación que se hicieron tres ediciones el mismo año de 1634).

²⁵³ Como dice Gosse (Shirley-Gosse, 1888:448n), "The antimasque was a direct contrast to the principal masque, and admitted of the wildest extravagances".

en la que hay una celebración formal y dignificada del imperio de estas tres diosas sobre la tierra inglesa y que, como era de esperar, termina en alabanza directa al rey y la reina desde el escenario.

Las referencias a Don Quijote y a su escudero forman parte de la presentación de diversos cuadros realistas, costumbristas y satíricos y apuntan a la consideración de los dos episodios de la novela de Cervantes como ejemplos risibles de locura o "foolery" que no sólo ilustran el debate entre Fancy, Opinion sino que, quizá, suponen la crítica y exhibición de los excesos de estos propios personajes demasiado terrenales (la Imaginación sin control, en diálogo sólo con la Opinión mudable, el deseo de Novedad, la Admiración bobalicona, etc.) que protagonizan la antimáscara. La imagen del hidalgo manchego y su escudero coincide pues básicamente con la apreciación superficial que se tenía en la época del personaje y de la novela de *Don Quijote* como obra jocoso y fundamentalmente cómica y está en consonancia con las noticias que tenemos del aprecio e inmensa difusión de esta obra,²⁵⁴ junto con la novela picaresca y de caballería.

— Shirley también muestra que conocía bien el nombre de Dulcinea del Toboso, pues la cita en *Honoriam and Mammon* (Shirley-Gifford&Dyce: V,i, pág. 69):

I Sold. Tobacco, hey!

Ser. Here, boys, a magazine, with pipes attending
White as my lady's tooth, and shining more
Than forehead of Dulcinea del Toboso.

²⁵⁴ Randall (1963:91) toma nota de que "In time, Cervantes' book was to have considerable impact on English letters, but in the seventeenth century it was welcomed less warmly and read more superficially than one might guess. At first its strongest influence seems to have been on the drama". Véase la opinión que, por ejemplo, tenía Edmund Gayton de Don Quijote en sus *Festivius Notes*, tal y como las describe Knowles (1947:270) o Wilson (1950). Randall (1963:92-93) cita a Knowles para dar pruebas de la popularidad de las alusiones al *Quijote*: "Professor Knowles, who has found at least seventy-nine Don Quixote allusions in English books before 1660 [Knowles, 1941c:583], reports that most are "in comedies, light verse, and cheap prose. The person who most frequently refers to The Knight is the fourth-rate poet-scribbler John Taylor [Knowles, 1940:108]" y, para poner en su justo contexto la consideración del Quijote como obra fundamentalmente cómica, añade: "As a matter of fact, seventeenth century readers in Spain itself has relished Cervantes's book for its farcical qualities". Knowles (1941c:583), precisamente, había escrito acerca de la frecuencia de las alusiones a Don Quijote antes de 1660: "These averaged less than one per year for the first thirty years after the initial publication of the book in Spain, hardly increasing in frequency until the 1630's and 1640's" (citado por Randall a pié de página).

La situación forma parte de una escena costumbrista de esta especie de moralidad social en la que un grupo de soldados festejan el éxito de su pasada batalla por la cual su comandante se ha hecho de Honoria (el honor) a despecho de los otros aspirantes. Los soldados beben, comen y finalmente fuman. Es entonces cuando uno de ellos pide tabaco y el *Sergeant* se lo ofrece con sus correspondientes pipas. La alusión no tiene mayor importancia, como se ve, y es de destacar su funcionalidad cómica en un ambiente festivo. Evidentemente, debe de hacer referencia a la caracterización que se deriva de la dama de Don Quijote como labradora embarcada en el trabajo físico y sudorosa, como, por ejemplo, aparece en la descripción que da Sancho en el capítulo XXXI de la Primera Parte.

— En *The Gentleman of Venice* encontramos una curiosa cita del título de la novela cervantina, acompañado de otro de una obra picaresca y un tercero de un libro de caballería, lo que podría tomarse como una evidencia emblemática de los tres géneros dominantes en el dominio de la presencia de la literatura española en Inglaterra:

Urs. So, so! the duke's garden shall be then
 Well look'd to! He deserves a pension,
 For reading Amadis de Gaul, and Guzman,
 And don Quixote; but I'll read him a lecture!

(Shirley-Gifford&Dyce:I,ii, pág. 13)

En esta obra Ursula, la mujer del jardinero del duque de Venecia, no siente, extrañamente, mucho aprecio por su propio hijo Giovanni, en contraste con la devoción que prodiga a Tomazo, el hijo del Duque. En este contexto reprocha a su esposo que sea condescendiente para con los deseos de gloria e instrucción de Giovanni, en vez de obligarlo a trabajar en el jardín. A su debido tiempo se aclarará que, cuando era ama de cría de la Duquesa, cambió a su hijo por el de ésta, lo que explica su singular comportamiento. La obra, que mezcla el típico tono de la tragicomedia fletcheriana de esta acción con el drama doméstico de la acción de

“the gentleman of Venice” propiamente dicho, no abunda en pasajes cómicos, aunque, como es propio de la tragicomedia, muestra rasgos de humor en los truhanes con cierta dosis de envilecimiento, entre los que se halla precisamente Ursula.

3.4.3 Alusiones al *Amadís de Gaula* y al *Guzmán de Alfarache*

La referencia anterior de *The Gentleman of Venice* es la única evidencia que tenemos de conocimiento del *Amadís* por nuestro autor, que, como hemos expresado en la sección 2.3 era ampliamente conocido en Inglaterra.

Lo mismo ocurre para con el *Guzmán de Alfarache*: la misma cita que hace mención de don Quijote y de Amadís es la que hemos encontrado en relación al género picaresco, lo que evidencia la importancia y popularidad que, como ya hemos puesto de manifiesto en la sección 2.3, tenía para la época esta novela picaresca.

Las conclusión que deducimos de la anterior muestra de alusiones es que nuestro dramaturgo parece ajustarse a la norma de la época, es decir, mostrar un conocimiento superficial, y limitado a los géneros más populares de su tiempo: *El Quijote*, los libros de caballerías y la novela picaresca; tratándose, en unos casos, de alusión a personajes bien conocidos de la novela de caballerías y, en otros, de citas de títulos. Faltan alusiones concretas al corpus dramático español del que, como veremos, hay pruebas de relación hipertextual. Esto se podría explicar, porque en sus alusiones Shirley se limita a aquellas que estaban lo suficientemente difundidas como para ser identificadas por su público. Su carácter intertextual es por tanto un índice de difusión generalizada y confirma la idea tradicional de que son éstas especies (la novela de caballerías, *El Quijote* y la novela picaresca) las que más penetraron en la realidad cultural y literaria inglesa del siglo XVII.

Otra conclusión es que las citas las utiliza para provocar una significación adicional o énfasis fundamentalmente cómicos, metiendo en el mismo saco al

Quijote, a la novela de caballerías y a la novela picaresca, confirmando asimismo el carácter de evasión y de divertimento que poseía la literatura española más generalizada o socializada en Inglaterra.

3.5 RELACIONES HIPERTEXTUALES

Es quizá este tipo de relaciones el que más se podría identificar con la actividad típica de la literatura comparada de corte genético que intenta establecer las fuentes previas de cualquier obra por comparación con obras anteriores de otras literaturas, comúnmente englobada en la búsqueda de fuentes e influencia. A los vicios inherentes a tal aproximación no vamos a añadir nada aparte de lo que la crítica de las distintas escuelas y del postestructuralismo ha establecido ya y de los comentarios que hemos venido haciendo en las secciones anteriores. Habría que hacer la salvedad, no obstante, de que esta aproximación sigue siendo válida si se la mantiene dentro de sus justos términos, es decir, sin la preocupación estrecha y obsesiva por la determinación de las fuentes y contrapesada por las otras aproximaciones transtextuales y de contraste que hemos tratado de perfeccionar en nuestro programa comparativo en la sección 2.3 dedicada al estado general de los estudios sobre las relaciones hispano-británicas durante este periodo. Incluidas en un contexto global del estudio general de la transtextualidad y contenidas dentro de la categoría bien delimitada de la hipertextualidad, nos parece que es un tipo de análisis que todavía merece la pena y es significativo a la hora de arrojar resultados útiles y relevantes para arribar a interpretaciones no mecanicistas sobre el fenómeno de la relación entre los textos y la definición de una literatura verdaderamente general.

Un estudio hipertextual que se precie debería, por ende, afinar entre las distintas modalidades que se pueden dar de esta relación, discriminando en primer

lugar entre una modalidad de hipertextualidad que afecta a las secuencias narrativas, o si se prefiere, a la acción, y que Genette (1988:12-14) ha llamado de transformación simple o directa, de otra modalidad más compleja e indirecta, que no trabaja sobre materiales propios de la acción narrativa, sino, en palabras del crítico francés, “en s’inspirant... du type (générique, c’est a dire à la fois formel e thématique)” del hipotexto (Genette, 1988:12), y que se denominaría imitación.²⁵⁵ Aquí incluiríamos ciertos rasgos de tono, de estilo, de motivos y de convenciones que se superponen, cuando se conciben conjuntamente, con los rasgos genéricos sobre los que se construye la architextualidad, lo que obliga a Genette a hacer una larga puntualización (págs. 14-16) en las que pone de manifiesto las numerosas intercomunicaciones e interacciones que hacen que “il ne faut pas considérer les cinq types de transtextualité comme des classes étanches, sans communication ni recoupements réciproques” (pág. 14). A efectos de nuestro estudio, baste considerar que este tipo de hipertextualidad de imitación raya en la architextualidad, cuando, no vistos individualizadamente, sino estructurados a partir de su condición de constituyentes formales de un género como el de la tragicomedia palatina española, observan concomitancias genericas con una clase afín como puede ser la de la tragicomedia fletcheriana. Se produce entonces el paso fluido desde la hipertextualidad a la architextualidad y es esa transición natural la que hemos querido respetar en nuestro método expositivo al incluir dentro del siguiente epígrafe de las relaciones architextuales motivos no referenciables a un hipotexto concreto junto a rasgos de estilo, de tono y de convención que observamos en obras de

²⁵⁵ Como casos ejemplares para la mejor comprensión de las dos modalidades de hipertextualidad, Genette cita la relación entre *La Odisea* y el *Ulysses* como paradigma de relación de transformación simple, y la de *La Odisea* y *La Eneida*, como paradigma de relaciones de transformación indirecta o de imitación, comentando: “La transformation qui conduit de l’*Odyssee* à *Ulysse* peut être décrire (trés grossièrement) comme une transformation *simple*, ou *directe*: celle qui consiste à transposer l’action de l’*Odyssee* dans le Dublin du XX^e siècle. La transformation qui conduit de la même *Odyssee* à l’*Énéide* est plus complexe et plus indirecte, malgré les apparences (et la plus grande proximité historique), car Virgile ne transpose pas, d’Ogygie à Carthage et d’Ithaque au Latium, l’action de l’*Odyssee*: il raconte une tout autre histoire (les aventures d’Enée, et non plus d’Ulysses), mais en s’inspirant pour le faire du type (générique, c’est á dire à la fois formel et thématique) établi par Homère”.

autores españoles y de Shirley, para abordarlos desde una visión integrada de los mismos en la perspectiva de las relaciones architextuales. No se nos oculta, sin embargo, que los motivos no referenciables individualmente y las relaciones de imitación, por su carácter de transformación indirecta (generalmente mediando justamente el amplio y acumulativo espectro de la transtextualidad), son mucho más difusas y, por tanto, irrastreables desde el punto de vista genético que las relaciones de transformación simple y de ahí que en nuestro estudio architextual no hagamos, ni creamos que sea posible hacer, demasiado hincapié en su relación mecánica o directa con originales españoles, aunque, en los casos en que existe probada evidencia de una relación hipertextual clara (*Don Lope de Cardona* y *The Young Admiral*, *El castigo del penséque* y *The Opportunity*) nos hemos esforzado por tratar de precisar casos concretos de imitación hipertextual que pudieran servir de índices para sustanciar las posibles deudas de imitación architextual de nuestro autor (y por extensión de todos los practicadores del género) para con la literatura dramática española.

Dentro de la modalidad de la transformación directa, convendría distinguir en segundo lugar entre la hipertextualidad permeante y generalizada que se realiza a lo largo de la mayor parte de la secuencia narrativa, y que tiene sus límites por arriba en la mera traducción o el plagio, y la hipertextualidad más localizada, restringida a secuencias narrativas relativamente cortas, como las de ciertas acciones secundarias o terciarias, e incluso de motivos puntuales o reiterados sin gran desarrollo desde el punto de vista de la acción, que tendrían su límite por abajo en la cita o la alusión. En este sentido, acogiéndonos a la precisión implícita en nuestra discusión del intertexto de que la relación hipertextual se realiza a nivel de textos extensos, o porciones texto considerables o reiteradas no literales y sin intencionalidad referencial a un texto previo, hemos incluido en la presente sección el análisis no sólo de las acciones o secuencias narrativas más o menos extensas, sino también la presencia de algunos

motivos concretos²⁵⁶ y, a veces, las concomitancias o divergencias de estilo como unidades de este tipo, aunque frecuentemente, debido a su extensión y funcionalidad, no supongan a primera vista una determinación inmediatamente o fundamental de un texto sobre otro. El ámbito de los motivos es variable y pueden encarnarse continuada o iterativamente en toda la obra, o en porciones cortas y aisladas de la misma, o incluso en la mera frase, pero poseen una cualidad esencial que afecta siempre al texto en el que se insertan desde el punto de vista de dimensión transtextual de la tematología: constituyen repertorios o paradigmas de secuencias más o menos independientes e intercambiables con un valor constante, pero susceptibles de integrarse sintagmáticamente en una acción dramática determinada, cumpliendo entonces una función propia y pertinente a esa acción, y revelándose también de interés para el análisis hipertextual.

Antes de abordar nuestro análisis hemos de manifestar todavía una reserva referida a la cuestión de la irrastreabilidad. Se trata de la dificultad de probar de manera definitiva y fehaciente no sólo los rasgos de imitación anteriormente señalados, sino incluso muchos casos aparentes de préstamos hipertextuales en lo referido a los motivos, teniendo en cuenta su carácter proteico y la variadísimos canales de difusión de los mismos. Esto es especialmente pertinente cuando, además, no se cuenta con muchas evidencias textuales y contextuales de contactos estrechos entre dos literaturas y ciertos motivos gozan ya de una vida consolidada en la tradición dramática jacobina, sobre todo a partir de la tragicomedia fletcheriana,

²⁵⁶ En aras de la claridad terminológica, y simplificando mucho para no complicar la cuestión, se hace preciso subrayar que por *motivo* entendemos, en un sentido general, aquellos elementos temáticos que de manera recurrente aparecen en distintos relatos, sobre todo dentro de un mismo género. Más específicamente pueden aparecer en una acción (*sujet*) como elementos que juegan un papel estructural en la conformación de ésta y que determinan su despliegue narrativo (*motivos libres* o, si se prefiere, *temas*) o como elementos asociados accidental y subordinadamente que ocupan una secuencia narrativa limitada y prescindible y que por tanto no condicionan el desarrollo narrativo total (*motivos asociados*). En otras terminologías estructuralistas se les llama también *secuencias libres* o *secuencias asociadas*, respectivamente. El test fundamental para saber si un motivo es libre o asociado es su prescindibilidad para el conjunto total de la historia sin que ésta se vea gravemente menoscabada en su sentido y su lógica, por lo que cualquier motivo en abstracto es como mucho sólo un repertorio temático indicativo de ciertas recurrencias genéricas, siendo su situación contextual dentro del relato lo que le da su carácter libre o asociado.

aunque estos procedan muy probablemente de la literatura española.²⁵⁷ Nos movemos entonces en el límite de la irrastreabilidad y somos conscientes, y así lo asumimos, de que en muchas ocasiones nuestras conclusiones no pueden tener más valor que el de hipótesis plausibles o el indicio que señala vías de futuros estudios que podrían confirmar o descartar nuestras presuposiciones. Aun así, estimamos conveniente pasar revista no sólo a aquellos casos con fuertes evidencias a su favor, sino también a todos aquellos elementos que nos han parecido indicios de una posible relación con o exposición a la literatura española.

Enumeramos pues, a continuación, los segmentos hipertextuales que, fundamentalmente en forma de transformación simple²⁵⁸ hemos encontrado en la obra dramática de James Shirley procedentes de la literatura española.

3.5.1. *Relaciones hipertextuales plausibles*

3.5.1.1 *El castigo del penséque y The Opportunity*

Fue el estudioso alemán A. L. Stiefel el primero que, en 1890, en un artículo publicado en *Romanische Forschungen* con el título de “Die Nachahmung spanischer Komödien in England unter den ersten Stuarts” avanzó algunas interesantes y novedosas hipótesis acerca del método dramático de Shirley y de la influencia del drama español sobre el inglés, y expuso, con pruebas incontrovertibles, uno de los pocos casos de relaciones hipertextuales entre los dos dramas nacionales. Se trata de la relación entre *El castigo de penséque* de Tirso de Molina y *The Opportunity*.

²⁵⁷ La influencia española empieza a mostrarse claramente en estos autores según el sentir de la mayoría de los historiadores de la literatura inglesa. Schelling (1908:II, 215), por ejemplo, sostiene que diecisiete de los cincuenta y dos dramas de Fletcher-Beaumont muestran huellas de origen español a partir sobre todo de 1618. Los cuatro únicos estudios extensos existentes sobre este asunto son tesis norteamericanas que tratan mayoritariamente de sus relaciones con Cervantes: Manucy (1934), Adams (1939), una tesis inédita de Rosenbach de 1907 y McMurray (1987). A pesar de nuestros repetidos esfuerzos sólo hemos podido disponer del último estudio.

²⁵⁸ Dejamos las relaciones de imitación para nuestro análisis architextual.

Ciertamente Stiefel realizó un trabajo tan excelente que es a menudo citado pero nunca rectificado o matizado. Intentaremos no insistir en lo que él ya dejó claro y sólo añadiremos algunas conclusiones de nuestra propia cosecha que nos parecen interesantes y todavía inéditas. No obstante, creemos que la mejor demostración de la relación hipertextual entre las dos obras es una exposición minuciosa de las acciones de las mismas. Por ello empezamos, como ya hacía el crítico alemán, exponiendo el argumento de las dos obras en paralelo, para que el lector que no pueda acceder a su artículo pueda juzgar en principio por sí mismo.

He aquí en primer lugar el argumento detallado de *El castigo del penséque*.²⁵⁹

ACTO I,i: Don Rodrigo de Girón llega a la ciudad de Momblán, en Flandes, con su criado y gracioso Chinchilla. Como segundón y pobre de una casa noble, busca probar suerte en esas provincias. Desafortunadamente, el archiduque Alberto, para quien porta cartas de recomendación está ausente, y así se ve apurado en una tierra extraña en la que no tiene ni amigos ni dinero. **I,ii:** Mientras discute con su criado qué hacer y cómo procurarse comida o alojamiento, aparece un caballero de nombre Roberto, que se sorprende de su aspecto: "¿No es éste Otón?", dice, y se apresura, según expresa, a comunicar la noticia al padre del tal Otón. **I,iii:** Quedan solos por un momento los dos españoles. **I,iv:** Don Rodrigo y Chinchilla, que no se han percatado de la aparición de Roberto, se ven sorprendidos poco después, cuando un viejo de nombre Liberio y una hermosa mujer de nombre Clavela abrazan y saludan al de Girón como hijo y hermano respectivamente. Todo sucede tan deprisa que el desconcertado noble español no sabe qué decir. Se da cuenta, sin embargo, de que debe de haber sido confundido con alguien con quien guarda un extraordinario parecido y quiere aclarar la situación, cuando su criado, que se ha percatado también de todo y ve la oportunidad de procurarse comida y alojamiento, lo convence de que finja ser el hermano y el hijo que los otros suponen. Mientras don Rodrigo se dirige a su nueva casa con su inesperada familia, el gracioso (**I,v**) entabla conversación con la criada Liberia y, con la excusa de que desconocía los antecedentes familiares de su amo, le sonsaca toda la información que va a necesitar este último para mantener el engaño. Nos enteramos así de que Liberio, el viejo que cree ser padre de don Rodrigo, es un patricio noble y rico de la ciudad, y que la joven Clavela es su hija. Además de ésta, tiene el viejo sólo un hijo más, Otón. Éste ha muerto en duelo a Enrico, un privado del duque de Cleves y, a causa de ello, ha tenido que huir del lugar. Pero ahora que ha fallecido el Duque no hay nada que temer, ya que la viuda del Duque, Diana, condesa de Oberisel, cortejada por miembros de la

²⁵⁹Hemos seguido, para este resumen la edición de la obra de Blanca de los Ríos en Molina (1989⁴:I).

alta nobleza, no mantiene ninguna amenaza contra él, e incluso su favorito Pinabel, el hermano del muerto, se muestra dispuesto a renunciar a la venganza debido a su amor por Clavela. **I,vi:** Don Rodrigo y Chinchilla tienen ocasión de hablar a solas, y el primero confiesa que se siente atraído por "su hermana". Hasta ahora ha podido salir airoso de las preguntas comprometidas de su supuesta familia alegando que le dolía la cabeza y demorando contestarles para después. De todas maneras, sus supuestos deudos lo han dejado en paz por un tiempo al tener que comparecer ante la Condesa que ha mandado llamar a padre e hija para tratar el asunto del casamiento de la última con Pinabel. Amo y criado salen del escenario cuando el segundo se dispone a contarle al primero todo lo que ha podido descubrir de boca de la criada.

I,vii: Mientras tanto, en el palacio condal, Casimiro Conde Palatino del Rin, acompañado de Floro, su hombre de confianza, y fingiendo ser su propio embajador, pide la mano de Diana, mostrando una carta de recomendación del duque Arnesto, hermano de la Condesa. **I,viii:** Ésta, sin embargo, rechaza el enlace con la excusa de que sólo hace un año que murió su marido. Casimiro, en su fingida identidad, abandona la escena, amenazando para sí con asediar Momblán. La Condesa queda con Pinabel y expresa su aversión a un segundo matrimonio. Pinabel le pide que le dé el permiso para casarse con Clavela y que anule la orden de destierro contra el hermano de ésta, dos cosas que efectivamente le son concedidas por Diana, que manda llamar a la muchacha y a su padre para hacer de intermediaria en el casamiento de su favorito. **I,ix:** Salen ambos y, a la proposición de la Condesa, Liberio contesta que está dispuesto a casar a su hija con Pinabel, a falta únicamente de que su hijo Otón, que ha vuelto, dice, a Momblán, dé también su consentimiento, para lo cual vendrá éste último a palacio a presentarle sus respetos. Pinabel expresa su determinación de ir a hablar con Otón para obtener cuanto antes su aprobación del enlace.

I,x. Sale don Rodrigo con Chinchilla en la plaza delante del palacio de la Condesa; por su conversación nos enteramos de que toda la ciudad lo toma por Otón, a causa del extremado parecido que guarda con él. Don Rodrigo empieza a cansarse de seguir el juego a todos, y, a no ser por la atracción que siente por su supuesta hermana, hubiera abandonado ya Momblán. **I,xi:** Sale entonces Pinabel a darle la bienvenida y ofrecerle su amistad y, después de un momento de vacilación, don Rodrigo, aleccionado por Chinchilla, reacciona y le sigue la corriente. Cuando Pinabel le comunica que espera que le conceda la mano de su hermana, pues es la única condición que queda para casarse con ella, don Rodrigo siente que el aguijón de los celos aumenta su amor por Clavela, y, para no tener que dar su consentimiento, inventa la excusa de que allá en Madrid, conoció a un tal Rodrigo Girón (él mismo), que lo favoreció con su amistad y a quien prometió la mano de Clavela. Aunque se apresura a añadir que espera que el tal Girón se habrá olvidado ya del asunto, quiere, con el fin de salvar cualquier escrúpulo, escribirle para desempeñar su palabra, y, en tanto esto ocurre, le pide a Pinabel que tenga paciencia y espere. Este último, no ha tenido tiempo de manifestar su opinión, cuando (**I,xii**) tocan a rebato dentro y un cortesano, de nombre Leonelo, sale a escena para comunicar que el palatino del Rin, Casimiro, que, según se revela ahora, había venido encubierto como embajador de sí mismo, al verse rechazado por la Condesa, ha vuelto al frente

de su escuadrón tudesco y ha puesto cerco a la ciudad de Momblán. **I,xiii:** Diana manda a Pinabel que disponga la defensa de la ciudad y ve entonces a don Rodrigo-Otón, al que, según había prometido a su padre, nombra su secretario. Se va Pinabel. **I,xiv:** El español pide a la Condesa que le permita tomar parte como soldado en la defensa de la ciudad, lo que hace que la Condesa le otorgue el grado de capitán de su ejército. **I,xv:** Al quedar solos, don Rodrigo, en conversación con su criado, expresa lo mucho que le ha gustado la Condesa, aunque, consciente de la diferencia estamental que media entre los dos, prefiere seguir cortejando a Clavela.

ACTO II,i: La Condesa expresa en un soneto su temor de no poder mantener por mucho tiempo su determinación de no volver a casarse, ya que el amor comienza a asediar su corazón. **II,ii:** Clavela, que llega en ese momento, manifiesta para sí y también en un soneto que empieza a sentir algo más que amor de hermano por don Rodrigo-Otón. La Condesa se percata entonces de Clavela. Después de inquirir sobre sus sentimientos hacia Pinabel, le pregunta con tanto interés por su hermano que apenas puede encubrir la pasión ardiente que siente por él. No obstante, tratando de enmascarar sus irreprimidas efusiones, termina por decir a Clavela que podría amar al conde Casimiro, si éste fuera vencido por Otón y viniera a ella como humilde amante y no como guerrero. Sus razones no convencen a Clavela, que siente celos de su señora con respecto a su propio hermano. **II,iii:** Don Rodrigo-Otón, con el bastón de mando, acompañado de Pinabel, Liberio, Chinchilla y soldados, sale a escena para relatar a la Condesa cómo han forzado a levantar el campo a las huestes del Conde entre Pinabel, que dando un rodeo por el mar atacó a los sitiadores a retaguardia, y don Rodrigo-Otón, que efectuó una salida desde la ciudad sitiada. Diana, que no puede evitar que se trasluzca su amor por el español (lo abraza demasiado impulsivamente y sin apenas poder contenerse verbalmente), premia a todos los defensores de la ciudad y a sus parientes: a Pinabel lo nombra alcaide de Albareal, a Clavela le otorga la aldea de Belflor como dote con vistas a su casamiento con su valido, a Liberio lo hace gobernador de su condado y, cuando llega el turno a don Rodrigo-Otón, siente que no tiene prendas para recompensarlo como no fuera, según dice para sí, su propia mano. Para evitar el peligro de ponerse en evidencia delante de todos, hace llevar al español a exhibirse en triunfo por la ciudad. Chinchilla, aduce que él también se ha destacado en la pasada guerra y cómicamente cuenta que a la cabeza de las chinches de su cama, cual capitán Chinchilla, atacó al enemigo, acción por lo que pide se le recompense otorgándole el cargo de tabernero mayor del condado. La Condesa lamenta en un aparte que no pueda hacer conde a don Rodrigo-Otón y el tener amor a un inferior, pues "es bizarro Otón: bien lo merece". Salen todos excepto el español y su criado. **II,iv:** El primero comunica al segundo cómo se ha dado cuenta de que la Condesa lo mira con ojos amorosos y empieza a ambicionar su amor. Chinchilla, le reprocha lo fácilmente que muda de parecer y le recomienda que se atenga a Clavela que es su igual y a la que fácilmente podría conseguir, haciendo que se olvidara de Pinabel, si le revelara quién es ("un castellano Girón, / del de Osuna el más cercano"). Don Rodrigo responde que, aunque no menosprecia el amor de la dama, quiere tener a Pinabel entretenido con la excusa del compromiso que

inventó en el acto I hasta comprobar si la Condesa le tiene voluntad. De todas formas, se dispone a ir a rondar el balcón de su supuesta hermana.

II,v: A la plaza delante del palacio de la Condesa, por la noche, llega Casimiro con Floro. Abatido por el fracaso de su empresa bélica y la consiguiente imposibilidad de rendir a Diana por la fuerza, ha acudido de incógnito para ver a su amada y, según dice más retórica que realistamente, ofrecérsele como prisionero. **II,vi:** Se asoma entonces a una ventana del palacio Clavela, a quien el amor por su supuesto hermano mantiene en vigilia. El Conde decide quedarse allí y escuchar lo que un alma que quizá sufra como él de mal de amores tenga que decir. Clavela, que oye hacer ruido a los dos hombres, sospecha que es su "hermano" que viene a cortejar a la Condesa y, para salir de dudas, decide hablarle, haciéndose pasar por esta última. **II, vii:** Oportunamente llega don Rodrigo con su criado al que pone a vigilar, a pesar de sus protestas por el frío que hace, mientras él corteja. El Conde y Floro se apartan dejándoles libre el sitio, pues sienten curiosidad por ver si el caballero y criado recién llegados vienen a hablar con la dama de la ventana. Don Rodrigo oye murmurar el nombre de Otón de labios de la dama del balcón y, pensando que se puede tratar de la Condesa, se decide a dirigirle la palabra. Clavela, que en principio no quiere decir quién es, deja que el otro siga hablando y, finalmente, le hace creer que se trata efectivamente de la Condesa. Esto suscita los celos del Conde que concibe la idea de matar a Otón, pero que se reporta hasta saber si la que él cree Diana ama al español o no. Clavela, repitiendo los argumentos que la propia Condesa le había expuesto para evitar declarar su amor por Otón, le dice, para desilusión de don Rodrigo y contento del conde Casimiro, que es a este último a quien ama y que si, en vez de osar pretenderla por las armas, viniera humilde a sus pies, lo aceptaría sin dudar como esposo. Chinchilla, que está harto de soportar el frío de la noche de Flandes (es mayo "y nieva/ como por la Candelaria") simula un altercado con unos supuestos atacantes, lo que ocasiona que don Rodrigo tenga que acudir al socorro de su criado y que Clavela (**II,viii**) cierre precipitadamente su balcón, no sin antes lamentar que, aunque todo lo que ha dicho ha sido por desilusionar a su "hermano", destruyendo sus esperanzas de ser favorecido por la Condesa, no pueda beneficiarse en nada de su argucia, por ser "hermana" del galán, aunque, aun así, prefiere actuar como "el perro del hortelano". **II, ix:** El conde Casimiro no puede contener su alegría e intenta hablar con la que él cree ser la Condesa, pero ya es tarde. No obstante, animado por lo que ha oído, se proponer enmendarse, ir a pedir perdón al duque Arnesto (hermano, como sabemos, de Diana) y volver a postrarse humildemente ante su amada con el favor recuperado del hermano de ésta. **II,x:** Vuelve don Rodrigo, insultando al necio de Chinchilla, del que no cree la cómica excusa que le da, y justo a tiempo de oír a Casimiro que parte con Floro de regreso a su campamento en la barca en la que se habían infiltrado en Momblán. Don Rodrigo piensa que la venida del Conde debe responder a una llamada previa de Diana. **II,xi:** Es entonces cuando ésta última abre su balcón desvelada por el pequeño alboroto producido un momento antes y don Rodrigo, que ya se había resignado a perder a la Condesa, cree que es Clavela la nueva dama que se asoma ahora a su balcón, y se dirige a ella. Diana, pensando que el español debía haber estado hablando con Clavela, le sigue la corriente y se hace pasar por ella, y le declara que está

disgustada con él por dilatar su casamiento con Pinabel, a quien quiere de verdad. Desilusionado completamente, don Rodrigo decide abandonar para siempre Momblán y cuenta a quien él cree Clavela, pero que es, en realidad, la condesa Diana, su verdadera historia: que es don Rodrigo Girón, con cuyo hermano mayor, detentador del mayorazgo y que lo trataba con estrechez, se enemistó, habiendo huido a Flandes con cartas de ciertos deudos, a fin de mejorar su estado. Entonces la Condesa, para evitar que parta don Rodrigo, le declara que, si le prueba que ella (la supuesta Clavela) no es su hermana, se casará con él y rechazará a Pinabel, lo que, naturalmente, determina al español a quedarse y a contar ya por esposa a la que él supone Clavela. La Condesa, mientras tanto declara: "Porque no se me ausentase,/ quimeras le he prometido,/ que no cumplirá Clavela,/ si yo puedo".

ACTO III,i: Por la mañana. Diana le hace saber a Clavela que en ese mismo día ha de casarse con Pinabel, sin que le sirvan a la última las objeciones que pone tocantes al compromiso que su hermano dice haber adquirido en España. **III,ii:** Al quedar a solas, la Condesa exterioriza su creciente amor por el desigual don Rodrigo, que sale (**III,iii**) y le da a entender que lo sabe todo acerca de su amor por Casimiro. La Condesa entonces sospecha que Clavela se ha ido de la lengua con don Rodrigo, reitera a la doncella que ha de casarse ese mismo día con Pinabel y le insinúa al español que sabe que él no es Otón, sino don Rodrigo de Girón, lo que hace que este último llegue a su vez a la conclusión de que Clavela ha sido indiscreta y ha revelado lo que él le contó la noche anterior. **III,iv:** Precisamente entonces entra brevemente la joven a traerle un par de guantes a la Condesa y se va, no sin sentirse celosa al ver a su supuesto hermano conversando con su señora. **III, v:** Ésta le da indicios que cuestionan su supuesta relación con el Conde Palatino y evidencian su amor por el español, aunque, en cuanto siente que lo está dejando traslucir demasiado, se reporta sin conseguir que don Rodrigo-Otón, que no las tiene todas consigo, se decida a declararse abiertamente. Como último recurso, Diana le pide que le ayude a ponerse los guantes, que le están pequeños, y ante la imposibilidad de calzárselos, incluso con la ayuda de don Rodrigo, le da el consejo de que se los pique para que se los pueda poner luego, con una alusión probablemente a que se atreva a aspirar a más alto estado. De todas maneras, don Rodrigo queda confuso y sin saber exactamente a qué carta quedarse. **III,vi:** Entra entonces muy alegre Clavela pidiendo las albricias de la llegada del conde Casimiro, que humildemente y en son de paz, viene, con el beneplácito del duque Arnesto, a pedir la mano de Diana. La Condesa reacciona airadamente y muestra su disgusto por esta imposición del Conde, mientras manda picar los guantes a don Rodrigo-Otón. **III,vii:** Éste queda solo con Clavela e intenta declarársele, pensando, por la conversación que tuvo con la Condesa en el balcón fingiéndose Clavela, que ella ya está al tanto de que no es su hermano, pero sólo consigue que la joven, a pesar de estar enamorada de él, le reproche la manera indecorosa con que se dirige a una hermana. **III,viii:** Vuelve la Condesa, que toma celos de Clavela y le ordena que se retire con ella para prepararse a casarse con Pinabel esa misma noche, añadiendo que, en cuanto a don Rodrigo Girón (el homónimo pretendiente madrileño inventado por el verdadero don Rodrigo) ya le ha buscado ella esposa. **III,ix:** Al irse las dos mujeres, don Rodrigo queda aún más perplejo, pues empieza a sospechar que la

última frase es una indirecta clara de que la Condesa se reserva para él. **III,x:** Sale entonces Pinabel, que relata la entrada triunfante del Conde a pedir la mano de Diana, lo que incomoda a don Rodrigo. Pinabel urge al fingido Otón a que dé su consentimiento para el enlace con su hermana y olvide el compromiso con el caballero español; don Rodrigo tiene que inventarse la excusa de que ha recibido carta de este último en el que le comunica que viene en el plazo de una semana; pero esto no convence a Pinabel que pierde los estribos y acusa a don Rodrigo de ambición por aspirar a la mano de la Condesa y de despreciar ya a todos los que se considera por debajo de él a causa de su probable encumbramiento, saliendo airadamente de escena (**III,xi**) a pesar del cómico amago que hace Chinchilla por detenerlo. Amo y criado se van, el primero con la intención de concentrar sus esfuerzos en Clavela ahora que ha perdido a Diana. **III,xii:** Al instante sale Casimiro, Floro y Pinabel; el último acusa al español de ambicionar el matrimonio con la Condesa, lo que incita al celoso Conde Palatino a disponer su muerte. Abandonan la escena. **III,xiii:** En un soneto la Condesa expresa su desesperación porque el de Girón no se decide a declarársele claramente, porque el Conde ya está en su palacio y porque el Duque, su hermano, viene a darle “esposo aborrecido”, acabando con los versos “Decidle, amor, que acabe de entenderme;/ pero no se dará por entendido:/ que es peor sordo el que entender no quiere”. **III,xiv:** Vuelve don Rodrigo y tiene lugar una típica escena de dictado de carta al secretario (véase como caso más conocido el de *El perro del hortelano*), en la que, después de dar a entender su amor al dubitativo don Rodrigo, le ordena que en su función de secretario escriba una carta importante y confidencial en la que da a entender su amor y propone una cita a las doce a su destinatario para hacerlo esposo suyo. Los malentendidos que ocasiona el sentido al dictado y el sentido en contexto del diálogo entre señora y secretario son, como es de suponer, amplia e ingeniosamente explotados. Para finalizar, y ante la dificultad de ponérselo más claro, la Condesa le indica que se la ha de entregar “A quien sabéis/ que me quiere más que a sí” y abandona la escena. **III,xv:** Don Rodrigo vuelve a quedar confuso, desgarrado entre la suposición de que el destinatario sea él mismo o el Conde, cuando (**III,xvi**) sale este último con Floro, dispuesto a abordar furiosamente a don Rodrigo, aunque refrenado finalmente por el segundo. Se decide pues a sondear previamente al español y le recuerda involuntariamente cómo fue testigo la noche en que hablando bajo el balcón con la que ambos creían ser la Condesa, ésta, que como sabemos era Clavela en realidad, le mostró su disposición a amar al palatino si viniera a pedir su mano humildemente. Esto y los extremos de amor que hace Casimiro convencen al dubitativo don Rodrigo de que la carta debe de ser para su rival y en esa creencia se la entrega, lo que aplaca al Conde y le llena de tanta alegría, sobre todo una vez leída, como de tristeza a don Rodrigo. **III,xvii:** Al quedar a solas, sin embargo, el español ve cada vez más claro que no tiene sentido que la Condesa se valga de una carta para comunicarle su amor a Casimiro (sobre todo porque para el día siguiente esta ya prevista la venida del duque Arnesto para celebrar el compromiso) por lo que cae en la cuenta de que en realidad la carta iba dirigida a él. Decide entonces anticiparse al Conde y acudir al jardín antes de las doce. **III,xviii:** Sale en ese momento Chinchilla, que discute la situación brevemente con su amo.

III,xix: En el jardín de palacio Casimiro habla con Floro; está tan ansioso de acudir a la cita, que ha venido con mucha antelación. Manda a su amigo y sirviente que se vaya e, impaciente, escala unos laureles por la parte más baja de la cerca. **III,xx:** Justo a tiempo de verlo llega Chinchilla, que lo toma por su propio amo y empieza a hacerse planes para cuando, supone, éste llegue a ser conde. **III,xxi:** Pero el Girón llega en realidad poco después y, una vez que Chinchilla y él se reconocen, comprueba el último, para su frustración, que el conde Casimiro se le ha adelantado. Presa de la desesperación comienza a dar voces, lo que ocasiona (**III,xxii**) que salgan Liberio, Pinabel, Clavela, Lucrecia, y, finalmente, Casimiro y la Condesa. Ésta declara que “el acelerado accidente” por el que le escribió se ha convertido en voluntad hacia el conde Casimiro, como premio a su firmeza, al tiempo que, veladamente, da a entender a don Rodrigo que ya ha perdido la ocasión de ser esposo suyo por haberse dejado llevar por la indecisión de *penséque*. Don Rodrigo queda pues corrido, no sólo por las indirectas de la Condesa, sino por las de su propio criado, pero la Condesa, no obstante, dispone que, en compensación, se case con Clavela, para lo cual tiene que aclarar a todos que en realidad su verdadera identidad no es la de Otón, el cual viene entre el séquito de su hermano el duque Arnesto, sino la de don Rodrigo Girón. Clavela, naturalmente, acepta su matrimonio con el español y, ante las protestas de Pinabel, que queda ahora sin novia, la Condesa le ofrece la compensación de una prima suya de nombre Laura. Don Rodrigo determina volverse a Castilla con su futura esposa “Por no tener a mis ojos/ EL CASTIGO DEL PENSÉQUE” y la Condesa le regala diez mil ducados (y dos mil a Chinchilla), disponiendo a continuación que todos vayan a recibir a su hermano el Duque “primero que en Momblán entre”.

Compárese con el argumento de *The Opportunity*.²⁶⁰

I,i: En una calle, delante de una posada en Urbino, Aurelio y su amigo Pisauro, de paso por la ciudad, encargan a Pimponio, criado del primero, que se ocupe de disponer lo necesario para preparar la comida del día. Entra entonces Lucio, un cortesano, que saluda al primero como si lo conociera de siempre, a pesar de ser forasteros en la ciudad. Ante la falta de reconocimiento por parte de Aurelio, Lucio reacciona como si creyera que el primero, por algún comprensible motivo, no quisiera darse a conocer y abandona la escena, diciéndole que va en busca de “somebody else,/ In whom you have more faith”. Entra entonces Pietro, otro cortesano, que se queda observándolo largamente y luego manifiesta a los dos amigos su extrañeza por la vuelta del joven, cosa que, dice, podría lamentar. Después de saludarlos no tan respetuosamente como el primer cortesano, y de decirle a Aurelio, con cierto misterio, que un amigo suyo desea renovar su trato, se va. Sale a continuación Julio, otro cortesano más, que también, como había hecho Pietro, lo llama Borgia, y lo saluda, mostrándole afecto y cierto grado de conocimiento previo, lo que, definitivamente, convence a Aurelio de que está siendo confundido con otra persona con quien debe guardar un asombroso parecido. Julio le proporciona más información: su tío, dice, ha muerto hace poco, legando su fortuna a su

²⁶⁰Seguimos la edición de Gifford y Dyce en Shirley-Gifford&Dyce, 1833, vol. III.

padre; su hermana se ha convertido en una hermosa doncella que sirve ahora en la corte de la duquesa de Urbino, rumoreándose que el favorito de ésta, que fue el causante de su destierro, la corteja. Aurelio y Pisauro, en varios apartes, especulan con la posibilidad de conocer a esta supuesta hermana, ya que Pisauro se venía quejando de la fealdad de las mujeres de Urbino. Es entonces cuando hacen su irrupción en escena Mercutio, viejo, traído por Lucio, que, descubrimos, había ido a llamarlo. Mercutio se dirige a Aurelio y le habla como un padre amoroso que reencontrara a su hijo ausente. A estas alturas queda claro que todo el mundo confunde a Aurelio (a quien llamaremos Aurelio-Borgia) con otro. Éste y Pisauro les siguen la corriente. Vuelve a salir Pietro, que les comunica a todos que la Duquesa ordena que Mercutio acuda a la corte con el recién encontrado Aurelio-Borgia, lo que inquieta al supuesto padre, a raíz de lo cual revela, sonsacado por Pisauro, que Aurelio-Borgia ha matado, con causa justificada en un duelo al parecer, al hermano de Ursini, el favorito de la Duquesa, y que teme que esta orden de comparecer ante la soberana no sea sino un preámbulo a la venganza del favorito sobre él, aconsejándole que embarque de nuevo y huya. Aurelio, sin embargo, decide comparecer ante la Duquesa, a pesar de la opinión en contra expresada por Pisauro en apartes: quiere conocer a Cornelia, su supuesta hermana y, en cuanto al riesgo de ser castigado por el homicidio que se le imputa, cree que bien puede descubrir su verdadera identidad cuando se vea en apuros.

I,ii: El palacio ducal. Salen la Duquesa y Ursini conversando, seguidos de Cornelia, Melinda y Laura, damas de compañía. Ursini, el favorito, está solicitando en ese preciso momento el perdón de Borgia, en parte por exigencias de su fe cristiana y, sobre todo, porque ama a Cornelia y porque, siendo ésta obediente a la voluntad de su padre Mecutio, intenta, de esta manera, granjearse el consentimiento de su progenitor. Sale Pietro para anunciar que Mercutio y Aurelio-Borgia esperan ser recibidos por Ursini. Salen efectivamente Aurelio-Borgia, Pisauro y Mercutio, y la Duquesa comunica a los tres que, por intercesión de su favorito, el primero ha sido perdonado, lo que Mercutio agradece encarecidamente. Pisauro, en una divertida escena en la que, como Chinchilla en *El castigo*, hace de consejero de su amigo, tiene que decirle a su compañero quién es quién y cómo actuar. Aurelio-Borgia se enamora de su supuesta hermana y Pisauro también. La Duquesa, a su vez, se siente atraída por Aurelio-Borgia, por lo que no es capaz de reprenderle como se había propuesto en un principio. Ursini pide entonces la mano de Cornelia al anciano padre, que le indica que ha de contar con el consentimiento de ella y la de su hermano recién retornado. Ursini, naturalmente, ruega a éste que favorezca su enlace con su hermana, pero Aurelio-Borgia pretexta que, lamentándolo mucho, no puede hacer nada, ya que había prometido a su hermana a un amigo noble de Milán de nombre Aurelio (es decir, él mismo) que la había visto en una miniatura. No obstante, añade, ello fue con la condición de que se presentara en Urbino a los pocos días de su llegada y, para tranquilidad del favorito, se apresura a indicar que esto no es probable que se produzca, pues debe estar distraído con las muchos reclamos de la corte. A estas alturas la Duquesa siente que se ha enamorado de Aurelio-Borgia y Cornelia también parece sentir una atracción inusual por él. La aristócrata, encantada con los atractivos de Aurelio-Borgia, da orden a Ursini de que lo nombre secretario,

por estar vacante esa plaza, cosa que incomoda un poco al favorito. Se van todos, excepto Aurelio y Pisauro, que piensa, y así se lo declara a su amigo, que la Duquesa está enamorada de él y será suya si tiene la suficiente osadía para aspirar a ella. Pisauro se reserva a Cornelia para sí.

II,i: Un aposento de la posada. Pimponio, extrañado de que su señor y Pisauro no hayan vuelto, supone que han muerto y decide disponer a su gusto de sus propiedades. Saca las pertenencias del equipaje y llama primero a Ascanio y, luego a Grutti, padre de éste y dueño de la posada. Intenta, y consigue finalmente, hacerse pasar por un príncipe español de incógnito que ha sido abandonado por sus dos servidores, a los que, según asegura, hacía pasar por sus amos, pues ha venido secretamente a Urbino a tantear la posibilidad de casarse con la Duquesa, a cuyo efecto tenía previsto emplearse como bufón en su corte con la ayuda de sus dos supuestos servidores. Promete a sus interlocutores llevarlos a España y hacerles prosperar allí con su favor. En esto llega Pisauro y le ordena que traiga el equipaje para comprobar que no falta dinero. Grutti y su hijo empiezan a sospechar, pero cuando preguntan si es verdad que Pimponio es un príncipe que se hace pasar por su servidor, Pisauro responde afirmativamente para sorpresa del propio Pimponio, confirmándolo así en su impostura. Ante todo esto, Pimponio, que recibe una bolsa con dinero de Pisauro, dispone que el posadero y su hijo le organicen una fiesta, a pesar de ser ya altas horas de la noche.

II,ii: Una estancia en el palacio. Los cortesanos Julio y Lucio discuten la situación: la Duquesa está fascinada por Aurelio-Borgia; Ursini, después de haber favorecido a este último, no está nada contento con el pago recibido; y Lucio expresa su opinión de que, aunque ve con buenos ojos la promoción de Aurelio-Borgia, no desearía, sin embargo, que llegara al extremo de casarse con la Duquesa, prefiriendo como marido de ésta al duque de Ferrara, cuyo embajador sale a escena en ese momento, acompañado de Ursini al tiempo que los dos cortesanos se retiran para oír sin ser vistos. El embajador viene enfadadísimo por la atención excesiva que la Duquesa prodiga a Aurelio-Borgia en detrimento suyo. Ursini trata de disculpar a su soberana y consigue, después de mucho rogar, que el supuesto embajador vuelva a la sala donde se encuentra la Duquesa con su séquito. Julio y Lucio salen al escenario y se las prometen muy felices en la creencia de que, cuando sea duque consorte, su amigo Aurelio-Borgia les otorgará su favor. Sale Pisauro y los dos cortesanos le informan del encumbramiento (ha sido nombrado secretario) y del favor creciente que la Duquesa prodiga a su amigo. Ven acercarse a Aurelio-Borgia antes de ausentarse. Aurelio-Borgia habla a Pisauro de las demostraciones de amor que le hace la Duquesa, aunque vacila en corresponderle no sea que se trate de un capricho pasajero y porque, además, está de por medio Cornelia, que no puede evitar que se le trasluzcan pruebas inequívocas de amor. Sale Pietro brevemente a anunciar que la Duquesa espera a Aurelio-Borgia. Éste pide consejo a Pisauro, que le recomienda que lo mejor es que se dedique a cortejar a la Duquesa y aproveche la oportunidad que le ha caído del cielo. Salen la Duquesa y sus damas de compañía, el embajador del duque de Ferrara y Ursini. La primera se despide del embajador y lo deja plantado en compañía del favorito, que ha de oír del primero la lista de agravios por el desprecio con que su soberana lo trata a él y, por extensión, a su señor el duque de Ferrara. También le promete revelar un secreto al día siguiente, y se va. Ursini no

comprende la reacción de la Duquesa. Salen Laura y Melinda, que confirman con sus comentarios la atracción que la Duquesa siente por Aurelio-Borgia, que ha causado sensación entre todas las damas de la corte, ellas incluidas.

II,iii: Fuera del palacio. El duque de Ferrara (que no es otro que el embajador) se dirige a sus aposentos enamorado y acompañado de Pietro, que lleva una linterna; le pide a éste que lo deje allí, junto a la ventana de la Duquesa y evoca, en un monólogo, su felicidad inicial, cuando la Duquesa parecía responder con agrado a sus oficios como embajador: entonces, se lamenta, debería haberse dado a conocer y haber asegurado así la posesión de la amada, que, ahora, se halla demasiado infatuada con Aurelio-Borgia. Éste sale a escena considerando si debe cortejar a la Duquesa o a Cornelia, y el Duque, que lo oye, se oculta temiendo que se trate de una cita con la Duquesa. Efectivamente, se escucha una canción arriba y, después de ello, Cornelia aparece en una ventana. Aurelio-Borgia se decide y le chista desde abajo. Cornelia finge ser la Duquesa y lo desengaña diciéndole que todas las muestras de favor que le ha prodigado no son sino consecuencia de la atmósfera festiva del día, pero que en ningún caso se le ocurra imaginar que hay algo más, pues su afecto está dirigido al duque de Ferrara. Éste, al oír tales palabras desde su escondite, se va contentísimo, decidido a revelar su verdadera identidad a la soberana en cuanto sea posible. Arriba, a la misma ventana, se asoma ahora la Duquesa, preguntando a su dama de compañía con quién conversaba, a lo que Cornelia le responde que con su hermano Aurelio-Borgia, retirándose a continuación. Entonces Aurelio-Borgia, que ha abandonado su puesto por un momento, vuelve para seguir hablándole a la que él cree ser la Duquesa (y efectivamente lo es ahora), disculpándose lo mejor que puede por su osadía en respuesta al correctivo que Cornelia acababa de aplicarle. La Duquesa comprende que seguramente Cornelia se ha hecho pasar por ella y lo interrumpe para decirle que no es la Duquesa, sino Cornelia, y prosigue pidiéndole que no ponga obstáculos a su supuesta boda con Ursini, pues “ella” lo ama de veras. Así, las dos mujeres, en su empeño por impedir que Aurelio-Borgia se interese por la otra anulan mutuamente la posibilidad que cada una tiene de ser cortejada por el galán, y dejan en estado de confusión al pobre Aurelio-Borgia, que, no teniendo ya motivo ninguno para fingirse Borgia, revela su verdadera identidad y el propósito por el que asumió ser otro, comunicándole que al día siguiente partirá sin más lamentaciones. La Duquesa, sin embargo, reacciona prometiéndole a Aurelio que, si puede presentar pruebas de que no es Borgia, no se arrepentirá de haber acudido a su balcón; y se despide muy halagüeñamente de él, rogándole, sin embargo, que todavía no revele su identidad hasta que ella no se lo indique.

III,i: En la posada. Grutti y Ascanio han preparado una burla contra Pimponio, para lo cual el segundo se ha vestido de mercenario alemán o “high German”. Sale Pimponio, vestido como un “don” español y requiere a Grutti para que dé comienzo a la fiesta que ha ordenado preparar. Bebe. Hay un baile en el que intervienen dos criados, y Grutti, que había abandonado la escena, entra para comunicar que hay un emisario, un alemán (high German), a quien no conviene afrentar porque es un diestro espadachín que viene de parte de la Duquesa. Entra el alemán, que no es otro que Ascanio disfrazado, y le comunica que la Duquesa, sabedora de su estancia en una posada inapropiada para su alta

dignidad, lo manda llamar a la corte, sin duda para concederle su mano, aunque le augura que va a ser apaleado y afrentado antes de casarse con ella. Confiado, Pimponio le promete su protección.

III,ii: El palacio. Mercutio ha sido informado por Julio y Lucio de la buena nueva: el posible encubrimiento de su hijo. Para sorpresa de los cortesanos, esto no alegra al viejo, sino que lo llena de inquietud: teme que su hijo pierda el sentido de la realidad y la mesura ante la perspectiva de convertirse en duque, y que todo acabe mal, pues, además, no se fía de una mujer que se rebaja tanto en su estado como para favorecer a un simple caballero. Primero piensa en acudir directamente a la Duquesa, aunque después decide hablar con su hijo. Se va. Salen Laura y Melinda y los dos cortesanos las acompañan.

III,iii: El palacio. Pisauro le expone a Cornelia que sabe que ha concebido una pasión incestuosa por "su hermano", al tiempo que se insinúa con poca delicadeza y se ofrece para aplacar su prohibida pasión y evitar que caiga en el pecado de incesto. Cornelia se inquieta, pues reconoce que la falta de la que se le acusa es verdadera y que, además, se deja traslucir. Salen la Duquesa y Aurelio-Borgia, y Cornelia se va para evitar malos pensamientos. La Duquesa se insinúa a Aurelio-Borgia, aprovechándose de la información que le sonsacó de que no es en realidad Borgia, mostrando interés por conocer el nombre de la persona a la que quiere, pues está segura de que tiene una amada en Urbino, garantizándole que, aunque se trate de la mujer del más alto rango de la ciudad, ella se encargará de conseguirla para él. Sale Cornelia a anunciar que el duque de Ferrara ha llegado con su séquito para pedir a la Duquesa en matrimonio, ya que cuenta con su consentimiento. La Duquesa queda estupefacta, pero decide recibirlo con todos los honores por mor de la etiqueta cortesana. Antes de irse, Cornelia, que no puede refrenar su pasión, hace amago de quedarse con Aurelio-Borgia, pero la Duquesa, aguijoneada por los celos, dispone que se vaya con ella a recibir al Duque. Aurelio-Borgia se percató de que las dos mujeres lo aman apasionadamente, y decide aspirar de nuevo a la Duquesa. Sin embargo, suena música y salen brevemente el duque de Ferrara, la Duquesa, Ursini, Julio, Lucio, Pietro y otros cortesanos para desaparecer por el otro extremo del escenario. Aurelio-Borgia achaca el favor de la Duquesa hacia el Duque no a verdadero amor, sino a la necesidad de respetar la etiqueta entre príncipes. Vuelve a entrar Ursini hablando con Pietro y disponiendo que todos los nobles del ducado celebren sin reservas el feliz evento de los esponsales de la Duquesa y el Duque. Al salir, Aurelio-Borgia le pregunta por el significado de lo que ha visto y el favorito le confirma que el Duque recibió el sí de la Duquesa la noche pasada (lo que, como sabemos, es un equívoco de la escena de los balcones de palacio). Aurelio se desanima y cree que la Duquesa está jugando con él. Para mayor decepción, Ursini le comenta que es el deseo de la Duquesa casar a Cornelia con él, tal y como estaba previsto, en vista de que esta última accede al enlace (lo que concuerda con la información equívoca que recibió de boca de la Duquesa en la escena del balcón en II,iii). Cuando queda a solas, Aurelio lamenta también esta noticia descorazonadora, aunque aún tiene posibilidades de conseguir a Cornelia (pues cree que le dio esperanzas en II,iii).

IV,i: Una estancia en el palacio ducal. Mercutio interroga a "su hijo" con el fin de averiguar si, como cree por las referencias recibidas de Julio y de Lucio, se ha dejado llevar por la arrogancia de su fulgurante ascensión social. Aurelio-

Borgia, sin embargo, abatido por los últimos acontecimientos, le responde muy prudente y razonablemente, alegando que en ningún momento tuvo la presunción de creer que la Duquesa actuaba en serio al distinguirlo con su favor. Satisfecho, Mercutio le hace entrega de las llaves de su caja de caudales y le propone casarlo, a lo que el supuesto hijo contesta que antes se casaría con su propia hermana, lo que, si bien es verdad e intencionado a nivel literal, Mercutio, como es natural, se toma en el sentido de que profesa aversión al matrimonio. Propone entonces el buen viejo destinar una cierta cantidad para dote de su hermana, cuando ésta se case con Ursini, y compartir el resto entre ellos. Aurelio-Borgia se va. Salen Lucio y Julio, y Mercutio les aclara que su hijo no es un necio henchido de orgullo y presunción, y, por tanto, no espera ser duque, cosa que confirman los dos cortesanos sin reservas, ya que tienen en mente el reciente anuncio del duque de Ferrara de su compromiso con la Duquesa. Esto provoca un inesperado y cómico cambio de actitud de Mercutio que, al ver que verdaderamente Aurelio-Borgia ha perdido toda oportunidad de ascenso social, comienza ahora a acariciar la idea de tener un hijo duque y reprocha a los amigos de éste el que tan pronto quieran privarlo de esa ventura. Cuando se va, los dos cortesanos exteriorizan su impresión de que el viejo chochea. Salen Pisauro y Ascanio, vestidos como en II,i. El primero informa al segundo, con el que resulta estar compinchado, que Pimponio ha mordido el anzuelo y cree a pie juntillas que él (Pisauro) es un mercenario alemán. Aprovecha a continuación que Julio y Lucio están allí para ponerlos al corriente de la broma que están preparando al criado. Julio decide que es un buen espectáculo para proporcionar entretenimiento a toda la corte, ya que tiene el encargo de que se celebre con gran regocijo el compromiso de la Duquesa con el duque de Ferrara. Salen ambos, Ursini, Aurelio-Borgia, cortesanos y damas de compañía. La Duquesa en tono comedido reprocha al Duque que se haya tomado la libertad de anunciar su compromiso sin esperar a su consentimiento. El Duque insiste en que ella se lo dio; la Duquesa en que debió ser un sueño. El Duque alega que tiene un testigo en Aurelio-Borgia, pero éste no quiere respaldarlo, pues, como dice para sí, hubiera sido un loco, si hubiera atestiguado a favor del Duque, viendo que la Duquesa trataba de evitar su matrimonio con él. Cornelia sabe que el Duque dice la verdad a su manera y deduce que si Aurelio-Borgia niega ahora es porque la Duquesa le ha dado nuevas esperanzas. El Duque se cree burlado por la Duquesa, que, no obstante, se aparta un poco con él para tratar de hallar una salida al aprieto en el que están sin menoscabo de su propio honor o el del noble, sospechando que Cornelia tiene algo que ver en todo el asunto. Salen Julio y Lucio que susurran al oído de su soberana la broma que han planeado a expensas de Pimponio, mientras Cornelia asegura a Ursini que el Duque efectivamente oyó las palabras que dice haber oído y la Duquesa, por su parte, dice también la verdad, lo que le parece un enigma a su interlocutor. La Duquesa pide la colaboración de su favorito para iniciar la broma que van a gastar a Pimponio, y ordena que traigan a Ascanio disfrazado como en la escena II,i, a Pimponio vestido de "Spanish don" y a Pisauro. Este último, le recomienda al criado que, en vez de hacerse pasar por un noble español, se haga pasar por un noble italiano, como, por ejemplo, el duque de Ferrara, y así, Ascanio lo presenta bajo esta identidad, con una introducción previa en la que hace una loa cómica de "sus virtudes".

Cuando el auténtico duque de Ferrara oye que el gracioso lo ha suplantado para burla de todos, cree que está siendo objeto de una broma pesada por parte de la Duquesa y abandona la corte muy ofendido seguido por Ursini. La Duquesa ordena que azoten a Pimponio, y Julio y Pietro fingen que van a ejecutar el castigo de verdad, ante la confusión y el cómico pavor del impostor. Vuelve la Duquesa y, una vez que ha comprobado que el duque de Ferrara se ha ido, manda en broma que ahorquen al farsante, aunque, después de divertirse a costa del susto que le dan, ordena que lo dejen en libertad. Antes de abandonar el escenario una vez más, dispone que llamen a Aurelio-Borgia para que atienda a su servicio como secretario. Sale éste y, después de hablar brevemente a Pimponio, simulando que no lo conoce, y de que el gracioso sea expulsado del palacio por Julio y Lucio, queda a solas con la Duquesa que le da a entender su amor por él en toda una serie de indicios que se van acumulando: primero le pide que se quede con el guante que se le había caído fuera de escena, y que el secretario había recogido, como recompensa por sus desvelos; después, le ofrece concederle una gracia que supuestamente le había pedido (aunque no existió solicitud alguna). Debatándose entre la timidez y la osadía, nuestro protagonista no es capaz de hacerle la requerida proposición a la Duquesa con la gracia y la oportunidad necesaria, de tal manera que, en vez de declararse como un hombre decidido y hábil, le pregunta demasiado a las claras si lo ama. La Duquesa finge gran enfado por la osadía (y sospechamos que por la torpeza) de su secretario y lo vuelve a poner en su sitio, aunque perdonándolo y dándole a entender que aún le mantiene su favor. A continuación le ordena que escriba una carta en la que le hace copiar al dictado: "I love you, sir. And if you be not short of apprehension, you'll wisely entertain it. All errors be forgot; meet me this evening i' the privy garden, and receive more testimony. Meantime, here is my hand [por la firma], that in the morning I'll marry you". Después firma la carta y, cuando Aurelio-Borgia le pregunta a quién debe dirigirla, la Duquesa contesta crípticamente: "To him that loves me best", y abandona la escena. Aurelio queda cavilando en torno a estas palabras y llega a la conclusión de que la carta va dirigida a él mismo y que debe aprovecharse de una oportunidad tan clara. Sale entonces el de Ferrara, irritado con Aurelio-Borgia por creerlo el promotor de la broma a Pimponio en que se hizo un uso ofensivo de su nombre. Aurelio-Borgia rechaza toda imputación de haber planeado esa burla contra su persona. Cuando sale a relucir el asunto de la Duquesa, el duque de Ferrara le reprocha su crédula ambición que le ha llevado al espejismo de esperar que una mujer tan superior en rango a él pueda siquiera haberlo tomado en serio, tanto más cuando ni él mismo lo considera un rival de quien sentirse celoso, pues la misma Duquesa le reprendió severamente la noche del balcón como bien sabe. El Duque empieza a citar frases enteras dichas en aquella escena por Cornelia (II,iii) cuando fingía ser la Duquesa y Aurelio-Borgia queda estupefacto pensando que las palabras que el Duque reproduce literalmente sólo han podido llegar a su conocimiento por confesión propia e íntima de la aristócrata y, repentinamente, le parece que el destinatario de la carta es sin duda el Duque. Precipitadamente le entrega el papel, y el Duque se va, deshaciéndose en palabras de contento y agradecimiento. Sin embargo, una vez que su rival se ha marchado, a Aurelio le da por pensar que, puesto que el Duque ha mostrado una alegría tan desmesurada e inesperada, pudiera ser que, después de todo, no tuviera tan asegurado como suponía el amor de la

Duquesa. Se desespera porque vuelve a pensar que la carta iba dirigida a su persona y no al Duque, pero, al final, concibe un remedio de última hora: se presentará en el jardín antes que su rival y así probará suerte y rectificará su torpeza.

V,i: El palacio. Galería a la entrada del jardín. La Duquesa está hablando con Mercurio, que previamente (IV,i) había sido nombrado administrador del palacio ducal, como parte del encumbramiento de "su hijo". La aristócrata despide a sus damas, solicita al viejo que se quede y le comunica, después de hablar sobre Aurelio-Borgia (al que el anciano padre trata de recomendar ahora), que debe hacerle un servicio: impedir que nadie pase al jardín excepto su propio hijo. Mercurio promete poner todo su celo en obedecer esta orden. Llega el Duque embozado y azuzado por el amor y, cuando el poco avisado padre le pregunta si es Borgia, le contesta afirmativamente en la presunción de que el nombre del secretario es la contraseña, con lo que el viejo le franquea el paso. Llega a continuación Aurelio-Borgia y, con el fin de imposibilitar el acceso al Duque que vendrá después, según cree, asume la personalidad de éste, sin saber que es su padre el que vigila y que tiene órdenes de no dejar entrar a nadie más que a él mismo. Mercurio no le permite entrar y, mientras se aclara la situación y revela que es Aurelio-Borgia, pierde un tiempo precioso. Enseguida comprende que el Duque le ha ganado la partida y decide aprovechar la otra posibilidad que todavía le queda, es decir, Cornelia, a fin de lo cual sale de estampida en su busca, dejando estupefacto a su supuesto padre.

V,ii: Una parte del palacio. Laura y Melinda están informando a Cornelia de cómo la Duquesa les ha mandado retirarse, mientras ella quedaba en el jardín con la sola guarda de Mercurio, lo que, según todos los indicios, apunta a que la Duquesa bien puede estar enamorada de "su hermano". Llega Pisauro y queda a solas con Cornelia. Vuelve a interrogarla acerca del afecto ilícito que sabe profesa a su hermano, alegando que su preocupación por esta cuestión proviene sólo de un interés cristiano por evitar su perdición, no obstante algunas alusiones un tanto groseras. Finalmente se trasparenta que lo que pretende Pisauro es anular su atracción por su amigo y fomentar su propia pretensión amorosa. A este fin le insiste en que, aunque ella niegue su pasión incestuosa, él conoce la realidad de este hecho por propia confesión de Aurelio-Borgia, que la corresponde igualmente, hasta tal punto que se ha propuesto aducir la excusa de que en realidad no es Borgia para poder casarse con ella. Cuando Pisauro le pide que recompense sus buenos oficios con su amor, Cornelia le da a entender que, si su hermano le informa favorablemente sobre su persona, podría llegar a casarse con él. Pisauro, que cree poder contar con la opinión favorable de su amigo ahora que éste ha debido de conseguir a la Duquesa, corre como alma que lleva el diablo a buscarlo para asegurarse el casamiento con Cornelia. Es entonces cuando sale Ursini, precisamente cuando la dama está expresando en un monólogo cómo su antinatural afecto por su hermano ha sido corregido y cómo ha recuperado nuevamente el control de sus pasiones. Ursini se le declara, pero Cornelia le pide tiempo y le reprocha que haya usado la influencia de la Duquesa para tratar de conseguir su amor. Pietro anuncia la llegada de Aurelio-Borgia. Ursini se retira al fondo del escenario y el recién llegado plantea a la dama la cuestión de si lo amaría en caso de que no fuera realmente su hermano; Cornelia deja abierta la posibilidad de un sí, lo que

hace que Aurelio-Borgia descubra su verdadera identidad: Aurelio, natural de Milán, joven de noble familia, en camino hacia las guerras de los reinos vecinos con su amigo Pisauro, y confundido en Urbino con Borgia. Para abonar su historia pone por testigo a Pisauro, pero éste, en vez de declarar en su favor, se remite a la mentira que le había contado antes a Cornelia. En consecuencia ésta no cree a Aurelio y pide a Ursini que salga de detrás de las cortinas tras las que se había escondido para a continuación confirmarlo como esposo, ya que los dos caballeros extranjeros, como ella dice, son al fin y al cabo unos extraños y es mejor casarse con quien es bien conocido. Pisauro pregunta a Aurelio por la Duquesa, recibiendo una irritada respuesta de su amigo. Salen esta última, el Duque, Pietro, Julio, Lucio, Laura y Melinda. La Duquesa ha dado palabra de matrimonio al Duque, asumiendo que la providencia la ha librado así de una mala elección, sabedora de que Aurelio no es Borgia. En una última indirecta aclara al joven milanés que no se le debe pasar por la cabeza pensar que la carta iba destinada a otra persona distinta de quien la recibió. Sale Mercutio, temeroso de ser castigado por la Duquesa por no haber sabido guardar la entrada del jardín, pero eso ya no tiene importancia a estas alturas. Cornelia y Ursini piden la bendición de la Duquesa y de Mercutio. Sale entonces Pimponio buscando a su amo y se confirma definitivamente la verdadera identidad de Aurelio. Mercutio, una vez que se ha asegurado el perdón de su hijo verdadero, se dispone a mandar cartas a Nápoles, desde donde recibió noticias suyas por última vez. Agradece a Aurelio el que, en parte gracias a su intervención, se haya conseguido el perdón de Borgia. Cornelia indica que, aunque no sea su hermano, espera perseverar en su amistad y la Duquesa ordena a los dos amigos y al criado que se queden a la celebración de los dobles esponsales y se diviertan todo lo que puedan, cerrando la comedia con este pareado: "Subjects may love as their rude sense imparts;/ But heaven doth only govern princes' hearts".

La presente exposición detallada de los argumentos de las dos obras basta para poner en evidencia que la relación hipertextual entre ambas es lo suficientemente profunda y sostenida como para descartar la mera casualidad o el recurso a una fuente común. Por otra parte, sus fechas de aparición no son contradictorias y permiten un lapso suficiente de tiempo para su recepción en Inglaterra,²⁶¹ aunque por qué mecanismos haya podido llegar a este país, y por qué, al parecer, no existen otros ejemplos de imitación tirsiana nos es, en el

²⁶¹Según Blanca de los Ríos (1989:I,122 y 663-675), por evidencias tanto internas de su continuación, *Quien calla otorga*, como externas, *El castigo del penséque* debió de representarse hacia finales de 1613 o principios de 1614. Como ya señalaba Stiefel (1890:196), apareció publicada en 1627 en *Doze comedias nuevas del maestro Tirso de Molina... Primera parte* (Palau y Dulcet, 1973:tomo 23, bajo la entrada "Téllez"). La obra de Shirley fue escrita en 1634.

estado presente de las investigaciones sobre la transmisión de textos, absolutamente desconocido.

A. L. Stiefel (1890) ya se ocupó en su momento de poner de relieve las semejanzas y diferencias entre los dos textos. Procedemos, no obstante, a una breve enumeración basada en sus observaciones y las nuestras en torno a la presencia textual de *El castigo del penséque* en *The Opportunity*.

Gran parte de la acción dramática está, como se ve, basado principalmente en la obra española. Para empezar, hay una correspondencia bastante consistente entre los personajes de la obra de Tirso y los de Shirley (Stiefel, 1890:205-206), aunque, como hemos indicado anteriormente, el autor inglés hace ciertos cambios, que apuntan a su tratamiento relativamente independiente de la fuente española:

El castigo del penséque	The Opportunity
Don Rodrigo Girón (Otón).	Aurelio Andreozzi, <i>a noble gentleman of Milan mistaken for Borgia.</i>
—	Pisauro, <i>Andreozzi's friend.</i>
Diana, <i>condesa.</i>	Duchess of Urbino.
Casimiro, <i>conde.</i>	Duke of Ferrara, <i>in disguise... under the character of his ambassador.</i>
Chinchilla, <i>lacayo.</i>	Pimponio, <i>servant to Andreozzi.</i>
Liberio, <i>viejo.</i>	Mercutio, <i>father to the banished Borgia.</i>
Clavela, <i>dama.</i>	Cornelia, <i>daughter of Mercutio.</i>
—	Melinda, <i>ladies attending on the Duchess.</i>
—	Laura,
Lucrecia, <i>criada.</i>	—
Roberto.	Lucio,
—	Pietro, <i>courtiers</i>
—	Julio,
Pinabel.	Ursini, <i>favourite of the duchess of Urbino.</i>
Leonelo, caballero.	—
Floro, caballero.	—
—	Grutti, <i>an inkeeper.</i>
—	Ascacnio, <i>his son.</i>
—	Servants.
Acompañamiento.	—
Soldados.	—

Encontramos, además, pasajes en los que Shirley sigue a grandes rasgos la acción de *El castigo de penséque*:

- **I,i** de *The Opportunity* está basado en líneas generales en **I,i-vi**, aunque Shirley manipula ligeramente los personajes y la disposición de los acontecimientos de la trama, haciendo, por ejemplo, que el encuentro entre los ciudadanos de Urbino y los viajeros sea un poco distinto y, sobre todo, reservando la aparición de la “hermana” para **I,ii**, cuando se nos introduce en la corte y se nos presenta a la Duquesa.
- **I,ii** de *The Opportunity* está igualmente basado en **I,vii-xv** de la obra de Tirso, aunque con recuperación de material de **I,i-vi** y con notables supresiones y modificaciones: Cornelia es presentada directamente junto a la Duquesa y toda la acción tiene lugar en palacio; los dos aventureros se personan con Mercutio en palacio y Ursini no tiene que salir a la plaza a pedir el consentimiento del hermano de su amada; la Duquesa, tampoco tiene que salir de palacio para encontrarse con Aurelio; y la aparición del Duque de Ferrara se postpone para **II,ii**, y el episodio del asedio de la ciudad por el amor no correspondido se omite.
- **II,ii** de *The Opportunity* está basado a grandes rasgos en materiales de **I,vii-xv** de *El castigo* no utilizados previamente: **I,vii-viii** para la acción relativa al Duque de Ferrara; **I,xiii** para el nombramiento de secretario de Aurelio; **II,iv** para la revelación de Aurelio a Pisauro de que ve indicios de amor por parte de la Duquesa y su demanda de consejo para saber a qué atenerse.
- El acto **V** de *The Opportunity* es en líneas generales una imitación de gran parte del acto **III** de *El Castigo*, aunque Shirley, como se puede comprobar en el resumen que ofrecemos *supra*, introduce varios cambios en la trama relativa a la pérdida de la oportunidad del protagonista. En un examen más detallado se puede comprobar que **V,i** de *The Opportunity* está basado una imitación bastante libre de **III,xix-xxii** de el *El Castigo*, mientras que **V,ii** es un desarrollo original de Shirley sólo muy remotamente basado en el escaso material de **III,xxxiii**.

Por otra parte, hay secciones en las que Shirley sigue con bastante exactitud a Tirso de Molina, incluso imitando pasajes enteros, que han sido señalados por Stiefel (1890:207-216), hasta en la propia redacción:

- Pasaje en **I,v** de *El castigo*, en que Chinchilla le sonsaca a la criada Lucrecia la causa del destierro de Otón: “LUCRECIA. Entró en los trucos un día [...] El ausentarse de aquí”. Compárese con *The Opportunity*, **I,i**, pág. 378: “MER. ... ‘Twas his misfortune [...] I suspect”.
- Pasaje en **I,ix** de *El castigo* en que Liberio responde a la condesa con respecto a la petición de la mano de Clavela, que la aristócrata hace en nombre de Pinabel: “LIBERIO. Basta ser intercesora... En Momblán”. Cf. *The Opportunity*, **I,ii**, pág. 383: “MER. Your grace is pleas’d to enlarge my happiness [...] Without his voice too”.

- Pasaje en I,xi de *El castigo* en que Pinabel urge a don Rodrigo a autorizar su casamiento con Clavela: "PINABEL. [...] y hablando claro, yo quiero/ a vuestra hermana Clavela [...] Con él sus milagros hecho". Cf. *The Opportunity*, I,ii, pág. 383-385: "URS. I am an honourer of your fair sister; [...] AUR. [...] You aim at, and much honour your poor servant".
- Pasaje del balcón que incluye las escenas v a xi del acto II de *El castigo* y que se corresponden con II,iii en *The Opportunity*. Es de notar que aquí Shirley sigue muy de cerca a Tirso de Molina, aunque, como dice Stiefel (1890:211), efectuando cortes radicales para poder incluir en la última de tres escena del acto II (de un total de cinco) un material que en la obra española ocupa las dos terceras partes de un acto (de tres). Para conseguir este fin Shirley suprime totalmente las escenas vi, viii y x y resume o esquematiza el material de las restantes. Con el fin de que se pueda apreciar más claramente lo que aquí decimos, y siguiendo al estudioso alemán, damos la correspondencia entre las secuencias narrativas de la obra española y las de la obra inglesa:

Correspondencia con II,v de *El castigo*: Fuera del palacio. El duque de Ferrara (que no es otro que el embajador) se dirige a sus aposentos, enamorado y acompañado de Pietro, que lleva una linterna; le pide a éste que lo deje allí, junto a la ventana de la Duquesa y expresa, en un monólogo, su primera impresión favorable, cuando la Duquesa parecía responder con agrado a sus oficios como embajador: entonces, se lamenta, debería haberse dado a conocer y haber asegurado así la posesión de la amada, que, ahora, se halla demasiado infatuada con Aurelio-Borgia. **Correspondencia con II,vii y ix:** Éste último sale a escena considerando si debe cortejar a la Duquesa o a Cornelia, y el Duque, que lo oye, se oculta temiendo que se trate de una cita con la Duquesa. Efectivamente, se escucha una canción arriba y, después de ello, Cornelia aparece en una ventana. Aurelio-Borgia se decide y le chista desde abajo. Cornelia finge ser la Duquesa y lo desengaña diciéndole que todas las muestras de favor que le ha prodigado no son sino consecuencia de la atmósfera festiva del día, pero que en ningún caso se le ocurra imaginar que hay algo más, pues su afecto está dirigido al duque de Ferrara. Éste, al oír tales palabras desde su escondite, se va contentísimo, decidido a revelar su verdadera identidad a la soberana en cuanto sea posible. **Correspondencia con II,xi de *El castigo*:** Arriba, a la misma ventana, se asoma ahora la Duquesa, preguntando a su dama de compañía con quién conversaba, a lo que Cornelia le responde que con su hermano Aurelio-Borgia, retirándose a continuación. Entonces Aurelio-Borgia, que ha abandonado su puesto por un momento, vuelve para seguir hablándole a la que él cree ser la Duquesa (y efectivamente lo es ahora), disculpándose lo mejor que puede por su osadía en respuesta al correctivo que Cornelia acababa de aplicarle. La Duquesa comprende que seguramente Cornelia se ha hecho pasar por ella y lo interrumpe para decirle que no es la Duquesa, sino Cornelia, y prosigue pidiéndole que no ponga obstáculos a su supuesta boda con Ursini, pues "ella" lo ama de veras. Así, las dos mujeres, en su empeño por impedir que Aurelio-Borgia se interese por la otra anulan mutuamente la posibilidad de ser cortejadas por el galán, y dejan en estado de confusión al pobre Aurelio-Borgia, que, no teniendo ya motivo ninguno para fingirse Borgia, revela su verdadera identidad y el propósito por el que asumió ser otro, comunicándole que al día siguiente partirá sin más lamentaciones. La Duquesa, sin embargo, reacciona prometiéndole a Aurelio

que, si puede presentar pruebas de que no es Borgia, no se arrepentirá de haber acudido a su balcón; y se despide muy halagüeñamente de él, rogándole, sin embargo, que todavía no revele su identidad hasta que ella no se lo indique.

En este pasaje abundan ciertos fragmentos que manifiestan claramente la dependencia del original español incluso a veces en la redacción misma. A este respecto, Stiefel (1890:211-212) pone en paralelo el pasaje de *El Castigo*, II,xi: “CONDESA. Si no os hablo, hermano mío [...] Fingid que sois vos mi hermano” con el de *The Opportunity*, II,iii, págs. 403-404: “DUCH. Is't e'en so?—/ Dear brother, leaving all your studied compliments, [...] My journey”.

- En III,iii de *The Opportunity*, se puede encontrar parecidos generales con escenas de *El Castigo* en III,v-viii. La Duquesa (pág. 415), que quiere dar a entender su pasión a Aurelio, simula que conoce su supuesto amor por una dama e intenta sonsacarle su nombre con el incentivo de que “tis within my power to effect/ As much as your ambition can aim at”. En *El Castigo* (III,v), la Condesa finge que sabe de una dama que lo ama y espeta a don Rodrigo “Mucho me espanto de vos,/ Otón, que siendo el extremo/ de cortesía, no hayáis/ en los ojos de una dama,/ que sé yo que os quiere y ama,/ visto lo que si estimáis,/ os ha de estar más a cuento/ que el amor que pena os da”. En ambas obras (III,vi en *El Castigo*; III,iii, pág. 416 en *The Opportunity*) la irrupción de la celosa hermana, interrumpe la conversación entre la dama de la nobleza titular y el caballero y en ambas la primera se acerca a su supuesto hermano, aunque la dama, celosa, acaba llevándose la con ella para que no quede a solas con el galán. Finalmente en ambas obras la llegada del valido (Pinabel en III,x; Ursini en III,iii, pág. 417) acaba por el momento con las esperanzas de los respectivos protagonistas masculinos de ser correspondidos por las damas nobles.
- Aunque la primera parte de *The Opportunity* IV,i es íntegramente invención de Shirley, la segunda parte de este acto y escena (págs. 429-436) evidencia una profunda presencia del hipotexto español. En primer lugar tenemos el pasaje del guante que se le cae a la Condesa-Duquesa y que es recogido por el caballero (*El Castigo*, III,v; *The Opportunity*, IV,i, pág. 429), aunque en Shirley queda reducido a un detalle mínimo en comparación con el uso ingenioso y sugerente que hace Tirso en su escena. Sigue luego un desarrollo original de Shirley con la supuesta petición que la Duquesa se inventa y concede al momento a Aurelio y viene después el torpe intento de declararse de este último (IV,i, pág. 431: “AUR. May I presume to ask your grace—/ DUCH. A question? Yes, sir. AUR. Do you love me, madam? [...] DUCH. Fit for your mixture...”) que tiene un antecedente en *El Castigo*, III,xiv (“DON RODRIGO. ¿Tendría algún fundamento [...] Suplico me perdonéis”). Es, sin embargo, en el pasaje de la carta al dictado que sigue a continuación en ambas obras en donde Shirley vuelve a imitar muy de cerca, casi literalmente, a Tirso: Cf. “CONDESA. Un papel escribir quiero [...] que me quiere más que a sí” (III,xiv) con “DUCH. [...] You are our secretary, write as we shall dictate [...] To him that loves me best” (IV,i, págs. 432-433). El resto del acto IV de *The Opportunity* presenta un tratamiento más original por parte del autor inglés, pero, aun así, sigue la línea argumental del

encuentro con el aristócrata, el desaliento subsiguiente, la entrega de la carta y el inmediato arrepentimiento y rabia apenas contenida contra sí mismo.

Sin embargo, incluso cuando Shirley sigue la acción de *El castigo del penséque*, hay ciertas diferencias considerables:

- En primer lugar, sus acciones similares a las españolas son menos vivaces, más largas y sostenidas.
- En consecuencia, escenas como las del balcón, aunque seguidas muy de cerca aparecen más simplificadas en cuanto a la complicación de sus incidencias.
- Y una escena, la del guante, parece haber quedado descolgada del resto de la obra, y mientras en Tirso está cargada de simbolismo y presenta varios niveles de connotaciones, en Shirley es más breve y sucinta, con una sugerencia mucho más simplificada.²⁶²

Y en cuanto a las divergencias, podemos señalar:

- La inclusión de tres acciones secundarias semi-independientes, que ocupan escenas enteras o las comparten con pasajes derivados de la fuente española. En primer lugar, encontramos la subacción del criado Pimponio y su fingida personalidad de un noble o “don” español, con la consiguiente burla que se le gasta en palacio, todo lo cual se desarrolla a lo largo de II,i, III,i y parte de IV,i; en segundo lugar, la preocupación moralista de Mercutio porque su supuesto hijo no se ensoberbezca ante la perspectiva de ser elevado al ducado por su casamiento con la Duquesa (III,iii) y su inesperado cambio de actitud deseando a toda costa su encumbramiento social, cuando los cortesanos Lucio y Julio le aseguran que ha perdido toda posibilidad de aspirar al ducado (principio de IV,i); en tercer lugar, el enamoramiento de Pisauro hacia Cornelia (que se produce ya en I,ii), la rivalidad amorosa con Aurelio y sus ineficaces intentos de cortejo al principio de III,iii y parte de V,ii, con los infundios sobre Aurelio que va a frustrar la posibilidad de que éste obtenga, como en la obra española, el premio de consolación de la dama de compañía. La inserción de todas estas subacciones, que no sorprenden para quien está familiarizado con el método dramático de Shirley, ha de ser interpretada como un intento de traducción o adaptación del texto español a las exigencias y a las convenciones de la tradición jacobina de las que la acción secundaria o terciaria semi-independiente que acompaña a la acción principal es una característica distintiva y completamente asumida por el autor inglés, cuya falta de conexión o integración de las distintas acciones, sobre todo por comparación con la tradición dramática española, es proverbial.
- El final ligeramente distinto que Shirley da a la acción principal, haciendo que su protagonista, Aurelio, no obtenga el premio de consolación de la dama de

²⁶²Nason (1915:268) dice muy gráficamente: “Concerning the content of *The Opportunity*, we have but one regret: that Shirley failed to copy from the Spanish scene in which Aurelio is permitted to help the duchess with her glove”.

- compañía y quedando, por tanto, en una situación menos airosa que en la obra española; como se suele decir, “compuesto y sin novia”.²⁶³
- Mercurio, el supuesto padre del personaje principal está más ampliamente tratado y explotado en la obra de Shirley, desarrollando, como hemos visto, su propia acción secundaria y tomando además el papel de vigilante del acceso al jardín en el último acto, que en la obra española realiza Chinchilla. De él comenta Stiefel (1890:218): “Meisterhaft ist der Charackter des Mecutio, welcher ganz Eigenthum des Dichter ist”.
 - La redistribución del papel del gracioso Chinchilla entre el criado Pimponio, a cargo del cual corren los incidentes burlescos, muy distintos de los de la obra española, y el amigo, y finalmente rival en amores, Pisauro, que toma sobre sí, aunque sólo en los estadios iniciales, una función más seria del criado, la de consejero en cuestiones de amor y de desenvolvimiento práctico dentro de la impostura. Como hemos visto en el primero de los puntos que nos ocupan, a partir de III,iii, el amigo de Aurelio lleva adelante su propia subacción.
 - Los caracteres de Pisauro y de Pimponio introducen dos rasgos de personalidad propios de Shirley. Nos referimos a los elementos realistas de que están dotados ambos, que son típicamente ingleses. Pisauro representa, de manera atenuada para lo que puede ser normal en otros personajes de Shirley, el elemento cínico, próximo a esa figura tan característica de sus comedias como es la de del libertino (generalmente reformado al final), mientras que Pimponio representa el elemento ridículo, el “fob” o tonto integral sin asomo de la agudeza de la que hacen gala los graciosos españoles como Chinchilla. Esto muestra claramente cómo un prototipo español, el del gracioso, es desplazado y reinterpretado a la luz de la tradición cómica inglesa, siendo de nuevo divididas sus dos caras, la del necio (véase su impudicia al presentarse a la Condesa como el capitán Chinchilla o la escena en que finge una pelea con enemigos imaginarios) que es asignada a Pimponio, y la del agudo comentarista, repartida entre todos los que participan en la broma que se le gasta, Ascanio, Grutti y Pisauro. Hay que

²⁶³Refiriéndose a este hecho dice Stiefel (1890:218): “Dass Aurelio leer ausgehen, habe ich oben als Forderung poetischer Gerechtigkeit bezeichnet. Obwohl nun Sh. dieser Forderung nachkam, so befriedigt sein Schluss doch nicht. Wir hätten der reizenden Clavela einen edleren, besseren Gatten gewünscht, als den hämischen, neidischen Ursini, der ohne Zweifel die unsympathischste Figur des Stückes ist. Lieber hätten wir sie noch mit dem wankelmüthigen Aurelio vereinigt gesehen”. Aparte de las posibles razones de contexto socio-histórico que pudieron haber movido a Tirso de Molina a no cargar demasiado las tintas de su sátira contra un trasunto de don Pedro Girón, el duque de Osuna (Ríos, 1989:I,664-668), apreciamos en el crítico alemán una dependencia de los prejuicios morales y sociales propios de su tiempo, y una falta de perspectiva sobre las determinaciones de los distintos sistemas culturales y convencionales que rigen en uno y otro país la creación dramática. Para empezar, no nos parece, que, dentro de las coordenadas culturales en las que se mueve Shirley, el personaje de Ursini, sea antipático en absoluto, y sí es absolutamente coherente con la teoría de los humores inaugurada por Ben Jonson que el personaje principal, por su propio humor (la indecisión) y por la desafortunada y sobrevenida sucesión de los episodios, se quede al final sin ninguna de las damas. Desde el punto de vista cómico además, la comedia es más efectiva y, a nuestro entender, muestra que Shirley es proclive a mantener el desenlace que mejor acogida encontraría entre su público. Esto, además, no está reñido con que en un autor cortesano, como el inglés, decididamente apueste por la exaltación aristocrática, ya que el arribista es penalizado totalmente y, en cualquier caso, el orden social queda a salvo (como en Tirso) con el casamiento final de la duquesa con el duque, lo que es explícitamente recalado en el pareado final de la obra: “Subjects may love as their rude sense imparts;/ But heaven doth only govern princes’ hearts”.

- hacer notar que un rasgo típico de Chinchilla, su faceta de borracho, es preservada en la personalidad de Pimponio.
- Shirley, a pesar de su gusto por los pasajes épicos en sus tragicomedias, no ha encontrado lugar para, o no ha juzgado pertinente, incluir la secuencia “caballeresca” de la partida del desairado conde palatino Casimiro y su subsiguiente asedio a la ciudad de Momblán en su comedia. Pierde así, como hace notar Stiefel (1890:219), la posibilidad de delinear en Aurelio un protagonista más caballeresco y motivar al mismo tiempo la creciente pasión amorosa de la Condesa, que en Tirso, sin duda, encuentra una causa en el valiente hecho de armas de don Rodrigo. Sin embargo, creemos que esta omisión en el caso de Shirley obedece a un intento, acorde con la práctica dramática inglesa, de mantener más separados el género de la comedia del de la tragicomedia y de la caracterización de los personajes de Aurelio y Pisauro, como prototípicos de la baja nobleza inglesa, muy aburguesados y poco proclives a la vindicación del hidalgo pobre frente a las altas jerarquías de la aristocracia.
 - Aunque el lenguaje es más artificioso (más cortesano, diríamos) que en la obra española, la comedia shirleiana es más realista, a nivel de incidentes (no de expresión) que la comedia española.
 - Hay también un intento de presentar más plausiblemente, más realistamente, los detalles circunstanciales que no preocupan en absoluto a Tirso de Molina o al teatro español de su época. Shirley ha trasladado la acción de los Países Bajos a Italia y ha hecho a todos los personajes italianos, con lo que se resuelve una contradicción, realmente sin importancia, de la obra española: ¿cómo puede un español, al que además no se le supone dominio del idioma local, pasar por un nativo holandés? En este detalle encontramos una confirmación de la práctica dramática usual del autor inglés: mantener los géneros más separados, tendiendo al idealismo irreal y decoroso en sus tragicomedias palatinas, y, al mismo tiempo, al realismo más o menos detallista y efectista característico de sus comedias, incluso de las palatinas. Esto, entre otras cosas, ocasiona la desaparición del aire delicioso de irrealidad, de distanciamiento fantástico propio de las comedias palatinas españolas que Stiefel (1890:204) nota en *El castigo del pensésque*. Tendríamos que añadir además, que hay una cierta diferencia de tono entre las dos obras, manifiesta en que, aunque el lenguaje es en general más pulido y artificioso en Shirley (más cortesano), su comedia palatina es, como hemos señalado ya, más realista a nivel de incidentes que la comedia española.
 - Por otra parte, habría que hacer referencia a la acertada observación de Stiefel (1890:220) de que, en su método dramático, Shirley, al igual que los dramaturgos franceses de la época, ha hecho un esfuerzo considerable por adaptar la fantasía, la viveza y hasta la dicción de las obras española, pero sin atreverse, o quizá sin ocurrírsele siquiera, adoptar aspectos de la forma exterior de la *comedia* tales como la división en tres actos, el verso corto o su rica polimetría. Estos, al parecer, son rasgos “intraducibles” de la *comedia*.

Con todo lo expuesto, queda claro, creemos, que Shirley no imita servilmente, sino que adapta o “traduce” los materiales que encuentra en Tirso a la tradición dramática inglesa y a su propia práctica teatral, presentándonos un caso claro de interpretación del teatro español en términos de la tradición isabelina, en el que, aunque algunos rasgos denuncian su procedencia foránea,²⁶⁴ éstos quedan en general subsumidos en la práctica convencional consagrada por cuatro décadas anteriores de una tradición fuerte y bien consolidada.

3.5.1.2 *Don Lope de Cardona* y *The Young Admiral*

En su artículo de 1890 Stiefel señalaba ya (pág. 196) que, junto al *Castigo del penséque* y *The Opportunity*, había que considerar otra obra española, *Don Lope de Cardona*, como caso de fuente utilizada por Shirley para *The Young Admiral*. Por falta de espacio para tratar ambos pares de relaciones en un solo artículo, dejaba el segundo par para mejor ocasión. No fue hasta 1907, en un trabajo publicado en *Archiv*, con el nombre de “Die Nachhamung spanischer Komödien in England unter den ersten Stuarts, III”, cuando el erudito alemán pudo finalmente dar cuenta por extenso de su aseveración. Como ocurría en el primer caso, Stiefel proporcionaba una pormenorizada relación de los argumentos y derivaba algunos interesantes comentarios críticos sobre ambas obras, en este caso, tragicomedias palatinas. Por las mismas razones que con *El castigo* y *The Opportunity*, creemos conveniente reproducir al detalle los argumentos de la obra española y la inglesa.

Veamos, pues, en primer lugar, el de *Don Lope de Cardona*.²⁶⁵

²⁶⁴ Además de los elementos señalados en nuestra enumeración *supra*, cabe destacar algunos motivos y convenciones típicamente españoles como el del diálogo bajo el balcón con confusión de identidades, tan extraño a la práctica teatral inglesa, la convención de los embozados (el Duque y el propio Aurelio en el acto V), la escena de la prenda (el guante) dejada caer o entregada bajo algún pretexto por la dama y recogida por el galán, o el irónico pique por celos entre dos mujeres principales a la manera típicamente española que enfatiza la relación mutuamente genética entre amor y celos.

²⁶⁵ Seguimos la edición en Vega Carpio (1917:IV) tanto para el resumen argumental, como para las citas. La división en escenas es nuestra, basándonos en y corrigiendo en algunos errores mínimos la que realiza Stiefel (1907).

ACTO I,i: Don Lope de Cardona vuelve a su patria, Valencia, victorioso tras una batalla naval contra el rey de Sicilia. Se halla con sus soldados frente a la ciudad, pero nadie sale a recibirlo y encuentra las puertas cerradas a cal y canto para sorpresa y frustración de los que le acompañan, que toman a mal la manera injusta en que se trata a su general. **I,ii:** Es entonces cuando aparece velada y enlutada Casandra Centellas, la esposa de Lope. Por ella descubrimos que la guerra contra Sicilia tuvo lugar porque don Pedro, el príncipe heredero de Aragón, mató en desafío al hijo de Rogerio, soberano de aquel reino. La causa del desairado recibimiento que se le hace se debe a que, mientras acudía a hacer frente al ataque naval que el rey siciliano desencadenaba sobre Valencias, ella tenía que sufrir el acoso amoroso de don Pedro, lo que ocasionó que don Bernardo de Cardona, padre de don Lope, sin querer llegar a tanto, acabara por herir levemente al Príncipe. Al haber derramado la sangre real, el padre de don Lope, había incurrido en delito de lesa majestad y se encuentra ahora preso en la torre de Serranos. Además, con esta acción, ha mancillado, y así lo admite el leal súbdito que es don Lope, toda su gloria militar, y lo ha convertido en traidor a su propio rey. Todos estos hechos habían movido al rey Alonso a prohibir que nadie saliera a recibir a su general, ni a celebrar la victoria sobre los sicilianos. Don Lope, sin embargo, en el típico pasaje glorificador de la monarquía absoluta, exculpa al Rey y al Príncipe de toda responsabilidad por lo sucedido y reparte ésta a partes iguales entre su esposa, su padre y él mismo. Rechaza luego el apoyo incondicional que le ofrecen sus fieles soldados, y decide atravesar solo las puertas de Valencia para ponerse sumisamente a disposición de su soberano.

I,iii: En la siguiente escena el rey Alonso lamenta, en palacio, en presencia del príncipe don Pedro, que el leal y competente don Lope sea recibido sin honores ningunos. El Príncipe lo tilda de traidor, a pesar de no tener contra él mayores cargos que el de la conducta precipitada de su padre don Bernardo en defensa del honor familiar. El viejo rey disculpa en gran medida al honrado anciano y atribuye lo que ha pasado al peligro en que el Príncipe ha puesto el honor conyugal de don Lope, lo que originó la reacción de aquél. Don Pedro replica irritado, sugiriendo sardónicamente que, si no quiere castigar al viejo por el delito cometido, que lo ponga en libertad sin más. **I,iv:** Llega el capitán Urrea, emisario de don Lope, que anuncia a su general, el cual (**I,v**) entra a su vez casi inmediatamente, se arrodilla ante su Rey y su Príncipe, y ruega, invocando su reciente victoria, que ambos lo reciban benévolo. El débil rey Alonso, temiendo la airada mirada de su hijo, calla y don Lope se vuelve entonces hacia este último al que invoca en términos elogiosos (no sin mencionar de pasada que la guerra que él ha ganado empezó a causa suya) y pide humildemente una explicación sobre las razones que han llevado al encierro de su padre. Don Pedro se ve obligado a mentir para no quedar en evidencia delante de su súbdito y responde que, mal informado porque cortejaba a una dama que vivía en la misma calle que Casandra, don Bernardo lo atacó una noche causándole una herida. Don Lope acepta la culpa de su padre y sólo alega que, siendo su hijo, no puede apoyar su merecida ejecución, aunque, a cambio, ofrece su propio cuello para que se ejecute la sentencia en él; luego, devuelve su espada y su bastón de mando a sus señores naturales. Conmovido por esta acción, el viejo rey le devuelve la espada y le otorga que pida una gracia. Don Lope solicita la libertad de su padre, lo que el rey Alonso concede inmediatamente, aunque con la condición de que ambos, padre e hijo, han de marchar al destierro. El príncipe don Pedro reacciona

airadamente y, acusando a su padre de falta de amor hacia él, abandona precipitadamente la escena. Don Alonso aconseja a su vasallo que abandone cuanto antes Valencia y que se lleve consigo también a Casandra. **I,vi:** A solas, don Lope lamenta resignadamente el mal pago que se le ha dado a su fidelidad.

I,vii: Sale Casandra, que ha conocido la decisión del monarca de desterrar a su marido, a quien incita a apelar en contra de tan injusta orden, pero don Lope se niega, dando a entender que la decisión del monarca ha sido en realidad una gracia, ya que, si mediara un proceso de por medio, ya sabe él que con falsos testigos se agravaría aun más la culpa de don Bernardo. Casandra, esposa obediente, muestra su disposición a seguir a su marido al destierro. **I,viii:** Llega don Bernardo encadenado. Va a ser entregado a su hijo por un secretario, con la condición de que los tres abandonen Aragón en tres días. Don Lope encarga al secretario que comunique al Rey que obedece el decreto por el cual se expulsa a “un padre por que defiende/ de un hijo el debido honor,/ y un hijo por vencedor/ de quien a su Rey ofende,/ y una mujer porque honrados/ pensamientos la movieron,/ y a todos tres, porque fueron/ leales, y desdichados”. En parecidos términos dejan también mensajes para el Rey don Bernardo y Casandra. Don Lope se lamenta de que su viejo padre se vea forzado al destierro y, mientras se disponen a partir, se despide de España, su patria.

I,ix: Cambio de escena. Salen el rey Alonso y don Pedro. El Príncipe reprocha a su padre que haya permitido a don Lope y a don Bernardo abandonar el reino, con el consiguiente peligro de que, desde el exilio, se vuelvan contra ellos. Don Alonso confía en la nobleza de sus súbditos, pero don Pedro consigue finalmente autorización para salir en persecución de los desterrados.

I,x: La acción nos traslada ahora a la orilla del mar. Los soldados, descontentos con el destierro de su general, incitan a éste a rebelarse contra la patria ingrata. Le ofrecen también la corona de Aragón y ruegan a Casandra que convenza a su marido para que la acepte, pero el buen vasallo que es don Lope rechaza terminantemente la propuesta de su ejército, exhortando a sus soldados a atenerse a su deber de fidelidad para con su Rey. Resignada, la tropa obedece las órdenes de su capitán y se dispersa.

I,xi: Llega don Bernardo con dos servidores (Félix y Leonardo) y el patrón de una tartana (un tipo de embarcación), que les indica que se dispone a levar anclas hacia Nápoles, aunque, como sólo dispone de tres pasajes, los servidores deben quedar en tierra, cosa que éstos aceptan fielmente, aunque renuentes.

I,xii: De repente, aparece el Príncipe con hombres armados. Don Bernardo, que teme lo peor, hace embarcar a su nuera y a su hijo y queda en tierra para tratar de detener a don Pedro. Don Lope quiere quedarse él y sacrificarse por su progenitor, pero renuncia cuando éste le hace ver que el Príncipe está deseoso de capturar a Casandra, por lo que hay que preservar su honor conyugal antes que nada. Apenas se han embarcado los esposos, cuando irrumpe don Pedro, que ordena perseguir a los fugitivos y matar al anciano.

I,xiii: Nuevo cambio de escenario. Nos encontramos ahora en suelo siciliano. La princesa Clenarda y su doncella Rosinda salen en traje de cazadoras. La segunda le pide a la primera que le vuelva a contar la historia de sus desafortunados amores. Clenarda así lo hace: el príncipe heredero de Aragón (cuyo matrimonio con ella había sido acordado de antemano), había venido de incógnito a una fiesta que se celebraba en Sicilia, mostrando su inclinación hacia ella. Desafortunadamente, su hermano Tancredo, no conociendo que era el Príncipe y creyendo que cortejaba a

su dama, lo provocó en repetidas ocasiones, tratando siempre don Pedro de evitar el conflicto, hasta que, finalmente, Tancredo terminó por atacarlo con su gente, defendiéndose de tal modo el príncipe español que acabó “dejando a mi hermano muerto/ y a mí muriendo de amor”. **I,xiv**: Apenas ha acabado la Princesa, cuando aparece el rey Rogerio también en hábito de caza. Su único pensamiento es vengar la muerte de su hijo. Clenarda lo consuela y lo anima a ir en persona contra Aragón, con el apoyo de toda Italia, ofreciéndose, espada en mano, a acompañarlo como un soldado más. Orgulloso de su hija, Rogerio se resuelve a hacerse a la mar e ir en persona al encuentro del aragonés Cardona.

I,xv: Repentinamente suenan dentro las voces de don Lope y de Casandra pidiendo auxilio y sale el primero con la segunda en brazos. El Rey se dirige hacia él y le pregunta por su identidad. Lope responde que es un náufrago desterrado de su país por un soberano airado y, luego, sin percatarse de que ha ido a parar a territorio enemigo, revela su verdadera personalidad, ante lo que Rogerio, lleno de satisfacción, responde: “Pues a buen puerto has llegado./ Mayor tormenta te espera./ ¡Traidor, en Sicilia estás!/ Yo soy su rey”. Don Lope rechaza el cargo de traidor alegando que sólo defendió a su legítimo señor y que ha derrotado a los sicilianos cara a cara. Lope se ve obligado a entregarse y Rogerio cierra la escena y el primer acto con las palabras: “Teniendo a don Lope preso/ no hay quien mi venganza impida”.

ACTO II,i: Don Alonso y don Pedro abren este acto. Una poderosa flota asedia Valencia. Don Pedro sospecha que se trata de los sicilianos, y que a su mando se halla don Lope. Reprocha a su padre el haber permitido la fuga del general traidor. Don Alonso replica que la ciudad está bien segura si el jefe de la armada es don Lope, ya que tiene prisionero a su padre don Bernardo, a quien pueden utilizar como rehén. **II,ii**: Sale entonces el capitán Leonardo trayendo a Fabricio, un espía enemigo capturado recientemente. Por él se entera Alonso de que la flota es del rey de Sicilia, que ha acudido con su hija a sitiar la ciudad, habiendo puesto al frente de la misma a don Lope. Don Pedro afirma, en tono de reproche hacia su padre el Rey, que don Lope es un traidor, pero el espía defiende la lealtad de este último, explicando que le trae forzado el rey de Sicilia con la amenaza de matar a su esposa si no se pone al frente de sus escuadras. **II,iii**: Sale precipitadamente Lupercio, un soldado, y anuncia que los sicilianos han desembarcado y que entre ellos ha visto a don Lope de Cardona. El rey Alonso envía al espía de vuelta al campo enemigo con el siguiente mensaje: “di a tu Rey que si fia/ de un Cardona su opinión,/ que todos Cardona son/ cuantos esta tierra cría./ Y al Cardona le dirás/ que llevo a su padre viejo/ en mi campo para espejo/ de sus lealtades no más;/ que yo le pondré tan alto/que pueda mirarse en él”.

II,iv: Se nos traslada ahora al campo de los sicilianos recién desembarcados y se nos presenta a don Lope como general de los atacantes, a Rogerio junto a Clenarda, y a Casandra. El español está abatido a causa de la traición que se ve obligado a cometer contra su patria; el Rey trata de minimizarla presentándole los ejemplos de nobles españoles que han luchado al servicio de los moros contra sus compatriotas. Lope le contesta: “Si como matar a mi esposa,/ quisiste, a mi mataras,/ vieras mi fama gloriosa/ y que en las sangrientas aras/ resucitara gozosa./ Su amor hizo en mi piedad/ esta fuerza”; después pide perdón a Valencia, al rey de Aragón, a España y a la “fama, nobleza y opinión”, mientras Clenarda y Casandra

tratan en vano de consolarle. **II,v:** Llega entonces Fabricio e inmediatamente comunica el mensaje que le dio don Alonso. Don Lope, hondamente preocupado por la suerte de su padre, decide presentarse disfrazado ante la muralla de la ciudad para confirmar por sí mismo qué suerte le depara el rey Alonso. Rogerio se lo permite, pero advirtiéndole que, en caso de que caiga en manos de los aragoneses, Casandra lo pagará con su vida. **II,vi:** Clenarda queda rezagada a solas con Casandra. La segunda ya conoce la secreta pasión que la siciliana siente por el príncipe don Pedro, y la primera, la pasión ilícita del Príncipe por Casandra. Ésta le hace una propuesta: hará venir a don Pedro bajo pretexto de concederle una cita, para que así la enamorada Princesa tenga la oportunidad de hablarle.

II,vii: Sale don Lope de Cardona ante los muros de Valencia. En lo alto asoman don Alonso y don Pedro. Lope les cuenta su azarosa peripecia, cómo, habiendo naufragado a causa de una tormenta, vino a parar a Sicilia y fue obligado a volverse contra su patria por miedo a que ejecutaran a Casandra. Para evitar un inútil derramamiento de sangre, propone que se decida la suerte de la guerra entre los dos reinos a través de un combate singular entre él y un valenciano. En cuanto se va, don Pedro se declara dispuesto a aceptar él mismo el desafío, pero el Rey, su padre, no se lo autoriza.

II,viii: Cambio de escenario. Aparece don Bernardo en prisión lamentando la traición de su hijo. Sale entonces el Príncipe (**II,ix**) y expone un sibilino plan para hacer luchar al viejo don Bernardo contra su propio hijo sin que ninguno conozca la identidad del otro. Don Pedro se recrea en la previsible muerte del padre a manos del hijo de tal manera que “el suceso/ declarado en el mundo, hará que infame/ eternamente al de Cardona llame”. Rápidamente el Príncipe pone en marcha su plan. Aborda a don Bernardo y le explica que un siciliano ha desafiado a los aragoneses, y que él, sin pensar que como a príncipe heredero le estaba vedado arriesgar su vida, había aceptado el duelo. Ahora no siéndole posible enfrentarse a su enemigo, ha pensado otorgarle el favor de cederle su puesto equipado con sus armas y armadura. El viejo y noble don Bernardo acepta el encargo como un honor.

II,x: Casandra y Clenarda nos llevan de nuevo al campamento siciliano. De su conversación se desprende que el espía Fabricio será enviado por ambas al campo aragonés en busca del príncipe don Pedro. Las dos se prometen un feliz desenlace.

II,xi: Cambio de escena. Delante de los muros de Valencia. Aparecen para contemplar el desafío, de un lado, primero el rey Rogerio, [Clenarda, Casandra],²⁶⁶ Felinaro, capitán y soldados; e, inmediatamente después, de otro lado y con su cortejo, “el rey de Aragón y el príncipe don Pedro rebozados” entre la gente. Salen luego los dos contendientes, se cruzan algunas palabras antes de empezar el combate; don Lope se levanta un poco el sombrero y le pide a su contrario que haga lo mismo. Al ver las canas de su oponente empieza a tener reparos en luchar con él. Se acercan el uno al otro y descubren horrorizados sus verdaderas identidades. Lope pide a su padre que se pase con él al bando de los sicilianos, pero el leal vasallo que es don Bernardo rechaza esta oferta por quedarse a defender su honor de súbdito leal, aunque muera víctima inocente a manos de su Rey. Después propone Lope que simulen que pelean, que él se dejará matar; pero el viejo rechaza de nuevo la sugerencia de su hijo. Finalmente se separan los dos sin luchar y, aconsejado por su padre, Lope grita, para que todos puedan oírlo, que declina sacar

²⁶⁶Estos dos personajes no están incluidos en la acotación escénica, pero aparecen posteriormente.

la espada contra su contrincante porque ha reconocido en él al príncipe don Pedro. Como se da la circunstancia de que don Bernardo lleva la armadura y las armas del Príncipe, todos lo creen así. Queda pues solo este último, que da rienda suelta a su frustración por el fracaso de sus planes. **II,xii:** Se acerca entonces el espía Fabricio y le entrega al Príncipe un papel de Casandra. Lleno de contento, lo recompensa con una cadena y lee la misiva, que dice: "Para cosa que a los dos importa, suplico a Vuestra Alteza venga a verme, disfrazado, con ese caballero, que en mi tienda estará seguro, y crea que, cuando hablemos, conocerá las obligaciones que me tiene, aunque no las cree". Don Pedro vacila por un momento, pero, llevado de su pasión amorosa, no lo duda más, y sigue al espía que lo conduce a la tienda de Casandra.

II,xiii: Cambio de escenario. Clenarda y Casandra expresan sus respectivas esperanzas y dudas. Llega entonces Fabricio con don Pedro. Apenas le ha dirigido a Casandra algunas palabras de amor, cuando aparece Rogerio con su escolta, lo detiene y lo manda custodiar en la nave capitana. Fabricio, como supone la Princesa, había denunciado el encuentro al rey de Sicilia, pero don Pedro, que cree que Casandra es la traidora, arroja airado la carta a sus pies. Rogerio, por su parte, al haber encontrado al Príncipe en la tienda de su hija (que era a donde lo había citado Casandra), culpa a ésta de ligereza precisamente con el homicida de su hermano y le ordena que desaparezca. El Rey siciliano queda a solas y pronto llega don Lope (**II,xiv**), que se informa de la captura de don Pedro y recibe de manos del Rey el mensaje de Casandra con lo que aparentemente es una cita amorosa. Rogerio se va y Lope lee la carta y reconoce la letra de su amada, cayendo inmediatamente presa de los celos.

ACTO III,i: Sale Casandra con un criado (Félix). Abatida por los celos de don Lope, que no ha querido atender a sus disculpa, estaría dispuesta a suicidarse si no quedara su honor en entredicho. Por esta última razón y por huir de la ira de don Lope, encomienda al criado que diga a don Lope que el rey Rogelio, que ha partido hacia su armada llevándose al Príncipe, la hizo degollar por haber concertado la cita entre don Pedro y Clenarda, pues no otro era el fin con que lo incitó a venir a su tienda. Se propone, mientras tanto quedar escondida hasta que la verdad salga a relucir y abandona la escena. **III,ii:** El criado ve venir a don Lope y le comunica la triste nueva, haciendo hincapié en la inocencia de su esposa. El de Cardona, que había decidido quedarse en Valencia como prueba de su pesar por la captura del Príncipe y de su dolor por la traición de su esposa, queda desesperado al saber por Félix que su inocente mujer ha muerto debido en última instancia a su insensibilidad. Arrepentido, lamenta su suerte. Repitiendo el estribillo "¡Muerta Casandra morirá Cardona!", piensa en arrojarse al mar en persecución del rey Rogerio y encontrar así la muerte al menos, cuando cinco pescadores del lugar (**III,iii**), que vuelven de los empeños guerreros a su ocupación habitual, aunque dispuestos todavía a matar a los sicilianos que han quedado en tierra, lo ven y, sin que les oponga resistencia a causa de su abatimiento, lo capturan. Don Lope les pide que le dejen escoger el género de muerte que le han de dar: ser arrojado al mar para morir ahogado; los pescadores aparentemente acceden a ello.

III,iv: En su palacio el rey Alonso se lamenta al conocer la captura del príncipe don Pedro de boca del capitán Leonardo y dispone aparejar una flota para, con ayuda de sus primos los reyes de Castilla y de Portugal, poner cerco a Sicilia. **III,v:** Lope es

traído por los pescadores, que en un cuadro cómico se disputan quién es el que debe hablar al Rey. Finalmente, uno de ellos toma la palabra y relata cómo han capturado al melancólico y medio desnudo don Pedro. El Rey no reconoce a Cardona y le pregunta por su patria. Cuando el desdichado vasallo se da a conocer, recibe los airados insultos de su soberano, que le demanda señalando sus andrajos, si ese es el pago que ha recibido del rey de Sicilia por su traición. Lope justifica entonces su comportamiento y añade lloroso que Rogerio ha matado a su esposa justamente por no haber querido seguir a sus órdenes después de la captura del príncipe don Pedro, lo que ocasiona la incredulidad del soberano que tiene que oír de boca de don Lope: “Digo/ que viéndome pertinaz/ en no conquistar tus muros,/ la ha mandado degollar”. Esta última razón produce la reconciliación del rey de Aragón con su vasallo. Alonso espera ayuda de Castilla y de Portugal para su ataque a Sicilia. Nombra a Cardona general de su armada contra Sicilia y le promete poner en libertad a su padre.

III,vi: Estamos otra vez en suelo siciliano. La princesa Clenarda y su dama de compañía Rosinda van visitar a don Pedro a la prisión. Rosinda nos pone al tanto de la tristeza del prisionero que espera la muerte. Clenarda asegura que el Príncipe no tiene nada que temer. **III,vii:** Éste entra en escena acompañado de un músico castellano que canta diversas canciones que circulan por España relativas a los reyes de nombre Pedro (el infante don Pedro de Portugal y sus desgraciados amores con doña Inés de Castro, don Pedro I el Cruel y doña María de Padilla). El Príncipe se pregunta si también corren versos acerca de él, a lo que el músico responde que algunos ha oído en Castilla y, ante el interés de su interlocutor, se los recita: “Disfrazado está en Sicilia/ el aragonés don Pedro;/ en las fiestas de su rey,/ a todos lleva los precios./ Vióle la hermosa Clenarda...” El Príncipe lo interrumpe y le pregunta si se trata de la infanta. Fernando le comenta que la infanta lo ama. “¿Versos se hacen en Castilla/ de su amor?”, pregunta. El juglar le responde “Es tanto extremo/ el que ha mostrado de amarte,/ que hay otros muchos sin estos”. Ante tal prueba de amor, comenta el Príncipe, repentinamente recuperando su amor por ella, que si la pudiera ver le ofrecería su corazón enamorado y rendido. Justo entonces se deja ver la Princesa, animada por Rosinda, y le revela que ha escuchado sus palabras y está dispuesta a corresponder a su amor. Le explica también que no lo ha traicionado, sino que Casandra lo había convocado por deseo suyo, y que fue el portador de la carta el que lo traicionó. Añade además que está dispuesta a derramar su sangre por liberarlo. Sigue a continuación (**III,viii**) la entrada de dos alabarderos, un capitán, un secretario y Felisardo, que entregan la sentencia de muerte al Príncipe, mientras Clenarda se esconde. El Príncipe, aconsejado por el secretario, se retira a orar con todos. Sale de su escondite entonces Clenarda que muestra a Rosinda su desesperación y su deseo de morir con su amado. Pero la vuelta de Felisardo que viene con Fabricio, obliga a las dos mujeres a esconderse de nuevo y les permite oír la conversación de los dos hombres en la que el espía informa de la llegada de una poderosa flota del rey de Aragón, con el apoyo de Castilla y Portugal, que viene a poner cerco a Sicilia. Clenarda concibe el plan de ponerse en manos del Rey de Aragón.

III,ix: Campamento de los aragoneses. Casandra, en hábito de hombre bajo la identidad de un soldado portugués de nombre don Dionís de Alencastro, conversa con su criado Félix. Por sus palabras nos enteramos de que ha reunido gente en su tierra y se ha presentado a la convocatoria del rey don Alonso como enviado del rey de Portugal. Enseguida se granjea la estimación del primero ante la suspicacia de su

esposo, don Lope, que la mira turbado todo el día sin dar crédito a sus ojos por creerla muerta. Ven salir al Rey, a don Lope de general y a don Bernardo, que desembarcan con soldados en el campamento aragonés. **III,x:** Alonso nombra al anciano Cardona almirante de Aragón y lo manda como enviado para negociar la devolución del Príncipe o la guerra a sangre y fuego entre los dos reinos. El buen viejo parte a cumplir su misión, agradecido a la merced que el Rey le otorga, que, además, confiere el título de Justicia Mayor a don Lope, a quien encomienda que ponga en orden el ejército y haga alardes, mientras él despacha noticias a la Reina en Zaragoza. **III,xi:** Queda a solas don Lope y Casandra en su apariencia de Dionís, el sobrino del duque de Averó. Don Lope no puede quitarse del pensamiento, al hablarle, que tiene delante de sí a su malograda Casandra, tanto es el parecido que, naturalmente, guarda el supuesto portugués con ella. Al ver que su interlocutor se percata de su turbación, don Lope le revela su historia, que Casandra simula haber oído en su papel de don Dionís, y no puede evitar renovar su dolor por ella, acusarse de su muerte, mirarla e, incluso, casi sin poder controlarse, cortejarla. Casandra se mantiene en su papel de hombre y le reprocha a don Lope que se ponga insufrible con él a causa de su parecido con la difunta, aunque también le da esperanzas de que seguramente ésta lo habrá perdonado allá en el cielo. Se va finalmente don Lope entristecido y queda a solas Casandra, que en un soneto (**III,xii**) expresa su satisfacción por haber podido ver a don Lope compungido, pues como dice: “La más altiva y próspera vitoria.../ el triunfo, el arco, la opinión la gloria.../ la mayor fama y la mayor memoria/ la hermosa paz después de los enojos/... no igualan al placer de Amor vengado,/ que ve llorar unos ingratos ojos/ arrepentidos del desdén pasado”.

III,xiii: Sale Clenarda ahora “en hábito de soldado, muy galán” dispuesta a entregarse al enemigo para inmolarse a los deseos de venganza del rey don Alonso, si matan al príncipe don Pedro. Es Casandra la que, como centinela, da el alto a la Princesa. Esta última le pregunta por su nombre y, enterada de que es un portugués de nombre Dionís, decide entregarse a él porque “casos de amor/ oirá bien un portugués”. Clenarda invoca el nombre de Casandra y ésta, en su falsa identidad de soldado, le informa de que es una amiga a quien conoce como a sí misma. En atención a la supuesta amistad que las dos mujeres profesan a Casandra, Clenarda obtiene de su interlocutora la promesa de no descubrir su verdadera identidad de princesa siciliana hasta que “llegue ocasión”. **III,xiv:** Salen los soldados, don Lope, el rey don Alonso y don Bernardo. El último informa del fracaso de su intento de negociación: Rogerio, irreducible en su deseo de venganza, quiere hacer ejecutar a don Pedro, a cuyo fin, según informa don Bernardo, ha mandado llevarlo encadenado a lo alto de la muralla. Don Alonso exhorta a los españoles a tomar la ciudad ante el intento de matar al Príncipe. Don Lope manda tocar “al arma”. **III,xv:** Suenan tambores dentro y, al acometer los españoles, se asoman desde lo alto del muro el rey Rogerio, el capitán de su guardia y el príncipe don Pedro. Rogerio amenaza con cortarle la cabeza si los atacantes se atreven a arremeter otra vez contra los muros de la ciudad. El rey de Aragón encomienda a Lope que parlamente con su enemigo y éste, después de hacer que la gente se reporte, se dirige al rey siciliano, recordándole que la muerte de su hijo se produjo “de persona a persona”, que ya no tiene remedio y que lo mejor es tratar de las paces, pues tiene una hija, por quien le perdona la muerte de su amada Casandra. El siciliano contesta que sólo hay una manera de tratar de paz: que repliegue sus banderas el Rey de

Aragón y se retire. Éste no se muestra dispuesto a cumplir esa condición y el Príncipe, desde el muro, ruega a su padre que, antes de incurrir en desdoro, deje que lo maten para vengarlo después. En este momento crítico Casandra se dirige a Rogerio y, descubriendo que tiene a Clenarda en su poder, amenaza con matarla si ejecuta a don Pedro. Clenarda se descubre y habla a su padre, invocando el amor que profesa a don Pedro para inclinarlo a negociar la paz. Rogerio no tiene más remedio que resignarse a que, puesto que las estrellas lo han dispuesto, su hija sea la esposa de don Pedro, bajando del muro, mientras don Alonso y don Pedro piden los brazos a la princesa siciliana y el rey español, en agradecimiento al supuesto don Dionís por su providencial intervención, lo nombra duque de Segorbe. Don Lope se congratula del favor que el Rey ha concedido al fingido portugués. Terminan de bajar en esto Rogerio y el Príncipe. El primero propone devolverse mutuamente los hijos y que don Alonso emprenda el regreso a España, pero el rey aragonés propone “que se casen, pues se adoran,/ y pues que tienen Sicilia,/ como Aragón Zaragoza,/ o vivan acá o allá”. Rogerio perdona al Príncipe y aprueba la boda de su hija con él, lamenta ante don Lope la muerte de Casandra y rechaza la subsiguiente acusación de éste de haberla ordenado él. Es el momento apropiado para que la esposa de don Lope se descubra a todos y le sea confirmado el ducado de Segorbe más el ducado de Urgel, que inmediatamente es otorgado por don Alonso a su esposo.

El argumento de *The Young Admiral* es como sigue.²⁶⁷

I,i: Nápoles. Una estancia de palacio. Salen Cesario, príncipe de Nápoles, y Alberto, cortesano. El primero se muestra preocupado. El cortesano, creyendo que su tristeza se debe al asedio que mantienen las tropas sicilianas sobre la ciudad, le menciona la gran valía y muchas hazañas del defensor de los napolitanos, Vittori, el joven almirante, que ha salido a presentar batalla naval a los invasores. Esto no hace sino irritar aun más al Príncipe, que exclama “The war consumes Vittori” y despide a Alberto. Recibe al momento a Julio, su consejero, que le informa de que sus pretensiones amorosas sobre la joven Cassandra, la prometida de Vittori, son rechazadas por ésta. Nos enteramos también de que la presente guerra ha sido provocada por el desaire que hizo a ese reino y a su rey al abandonar a la princesa siciliana, con quien se estaban tratando sus bodas, después de herir al favorito del rey de Sicilia, Horatio, a cuenta de una disputa causada por las descalificaciones que éste vertió, estando borracho, sobre las mujeres napolitanas. Cesario nos revela que, gracias a la protección de la Princesa, pudo escapar de Sicilia y que ya antes amaba a Cassandra, aunque fue este acontecimiento el que le decidió a rechazar definitivamente el compromiso siciliano. Desgraciadamente, Vittori es un obstáculo a su amor, pues es amado fielmente por la dama napolitana; por eso lo había puesto al frente de la armada que iba a dar la batalla a los sicilianos, con la esperanza de que muriera en ella; la perspectiva de que vuelva triunfante le irrita, pues preferiría perder todo el reino si con ello pudiera ganar el amor de Cassandra. Ahora ha concebido un plan para destruir a su rival, utilizando para ello al padre de éste, don Alphonso, hombre viejo pero muy celoso de su honor y cuyo brazo “is not/ Yet wither’d, and while he can lift a sword,/ He will employ it to revenge Vittori”. Sale entonces Fabio, otro cortesano, que, para desesperación de Cesario, presenta el

²⁶⁷Seguimos la edición de Gifford y Dyce: véase Shirley-Gifford&Dyce en la Bibliografía.

extraño y cómico “humor” de hablar con prolijidad y afectación, dilatando la comunicación de la noticia que le ha traído allí: Vittori ha derrotado a los enemigos sicilianos y vuelve triunfante a Nápoles. El Príncipe se encoleriza y dispone que nadie salga a recibir al victorioso almirante hasta tanto el Rey no esté dispuesto para ello, lo que no es sino una estratagema para arrebatarse el aplauso y la admiración de los napolitanos. Sale Alphonso, padre de Vittori, y el príncipe Cesario, según el plan que acababa de mencionar a Julio, al que previamente indica algo al oído, lo acusa ridículamente de traidor por haber sostenido, muy comedidamente, que sin el concurso de su hijo la buena causa de Nápoles no hubiera bastado por sí misma para derrotar a los enemigos. Vuelve Julio con la guardia justo a tiempo de hacer detener al buen viejo, que, a pesar de todo, proclama su fidelidad a la monarquía: “He that shall dare to say Alphonso is/ A traitor, let his veins partake no blood/ Of yours, and he shall curse he had a tongue”.

I,ii: Ante las puertas de Nápoles. Salen Vittori, Mauritio, un capitán y soldados con banderas. Todos quedan sorprendidos al comprobar que no ha acudido nadie a darles la bienvenida y que las puertas están cerradas. El capitán sugiere abrirlas a cañonazos, pero es reprendido por Vittori que le recuerda el deber de lealtad de todo soldado hacia su príncipe y que “where kings neglect, and he is valiant truly/ That dares forget to be rewarded”. No obstante, él también tiene algún pensamiento de rebeldía, aunque lo sofoca inmediatamente. Se abren las puertas y sale Cassandra, velada y de luto, y explica cómo el príncipe Cesario la persigue con sus inmodestos deseos, cómo éste ha dispuesto que nadie salga a recibirlo y cómo ha ordenado encarcelar a su padre. Vittori se siente abatido, pero lo acepta todo obedientemente. Salen el rey de Nápoles, Cesario, Julio, Fabio y Alberto. Vittori se pone a disposición de su Rey, que dispersa el ejército, mandando a los soldados que vayan a celebrar la victoria a la ciudad. Cesario acoge fría e insolentemente al joven almirante, escamoteándole su triunfo y mostrándole su suspicacia por ser el hijo de un traidor; luego abandona la escena con Julio. El Rey reprende a su general por haber ofendido al Príncipe y le recuerda que su padre Alphonso es un traidor. Cuando le pide qué cosa quiere por recompensa, Vittori responde que la liberación de su padre. Abandonan la escena el rey, Alberto y Fabio (justo para darle tiempo al personaje titular de la obra a lamentar con Cassandra su desamparo), pero vuelven al poco tiempo, después de haber decidido que, aun a riesgo de suscitar las iras de su hijo, va a permitir que se ponga en libertad a Alphonso, a condición de que abandone el país con Vittori y Cassandra. Con ello el buen pero débil Rey espera prevenir males mayores, alejando de Nápoles a Cassandra, objeto de la pasión del Príncipe.

II,i: Nápoles, una parte del palacio. Salen el rey de Nápoles, Cesario, Alberto y Fabio. El segundo convence ahora al débil Rey de que fue una torpeza suya dejar libre a Vittori, pues de ello sólo puede seguirse que se alíe con algún príncipe extranjero y vuelva sus armas contra ellos. Cuando el soberano acaba por admitir que puede ser así y se dispone a ordenar que los detengan, Cesario revela a su padre que ya ha tomado él la iniciativa y ha ordenado a sus hombres que les den alcance y les hagan volver con la promesa del perdón real. Efectivamente, al instante entra Julio con guardias trayendo detenido a Alphonso. El consejero explica que Vittori y Cassandra han escapado. Alphonso añade que él mismo, como padre, le había apremiado a huir en una embarcación, y que tenía concertada otra para escapar él, de no haber sido porque Julio se lo había impedido. Cesario ve

ahora confirmados sus temores, sobre todo cuando un mensajero llega y anuncia que otra flota de sicilianos ha arribado a las costas de Nápoles y está ya a las puertas de la ciudad. Alberto piensa que puede ser una flota enviada con la intención de relevar a la primera que fue vencida. Julio se apresta a organizar la defensa.

II,ii: Fuera de las murallas de Nápoles. Salen el rey de Sicilia, Horatio, el cortesano siciliano herido por Cesario, Trivulsi y Fabrichio, capitán. El Rey da las órdenes pertinentes para asegurar el campo, confirma que el envío de la primera flota fue en realidad una estratagema concebida para distraer al enemigo y hacerle confiarse, y explica las causas de la expedición: el deshonor que Cesario ha infringido a la corte siciliana y a su hija con su súbito abandono, la reyerta y las subsiguientes heridas infligidas a Horacio. Sale Rosinda, la princesa, y Flavia, su dama de compañía. La primera ha insistido en venir por considerarse ella causa indirecta de la guerra. Se van todos menos las dos mujeres. Cuando Flavia le pregunta “¿What will become of us, madam?”, la Princesa le contesta: “We must take our fortunes”, trasluciendo así que tienen alguna empresa en mente. Salen entonces Pazzorello y Didimo, criado y paje respectivamente de Rosinda. El primero proporciona el ribete cómico de la tragicomedia con su lamentable estado a causa del mareo sufrido en el viaje y su deseo de volver a casa. Didimo, aprovechando que el criado sale precipitadamente a vomitar, pide permiso a la Princesa para gastarle una broma. El cielo empieza a cerrarse; hay relámpagos y truenos. Vuelven a entrar el rey de Sicilia y todos los demás. Horatio cree que la tormenta es un buen agüero que presagia la victoria de los ejércitos sicilianos. Salen entonces soldados perseguidos por Vittori con la espada desenvainada y sosteniendo en sus brazos a Cassandra inconsciente. Furioso e irreductible se niega a que le desembaracen del cuerpo de su amada, a la que cree moribunda. Nos enteramos de que la tormenta, que tan repentinamente se ha formado, les ha hecho naufragar. Sólo cuando el rey de Sicilia promete cuidar y curar a Cassandra, entrega el indómito Vittori el cuerpo de su amada a sus captores, ofreciéndoles su vida a cambio de la salvación de esta última. Cuando Vittori revela su identidad, el Rey recibe gran contento, pues ve que le ha llovido del cielo la oportunidad de vengarse del responsable de la muerte de muchos de sus hombres y de la pérdida de su primera flota. No obstante, le promete a su prisionero que va a cuidar con todo esmero de su esposa y a tratar de conseguir su recuperación, para lo cual la ha puesto al cuidado de su hija Rosinda.

III,i: El campo siciliano delante de Nápoles. Didimo convence a Pazzorello, que expresa su falta de valor y su poca disposición como soldado, de que pida a la Princesa un puesto en primera línea como “gentleman of a company” o soldado en el puesto más avanzado, pues, por una cierta cantidad de dinero, puede hacerle un conjuro que lo convierta en invulnerable a las espadas y los proyectiles. Sale Cassandra dando las gracias por sus cuidados a Rosinda, que viene con Flavia. Sale después Horatio y le pide a Cassandra que hable aparte con él. Mientras, Pazzorello pide a Rosinda con aires de fanfarrón que le dé el puesto en primera línea del que le había hablado Didimo. La Princesa, después de advertirle que es un puesto peligroso, promete favorecerlo en su petición. Se van Didimo y Pazzorello, y podemos oír la última parte de la conversación de Horatio y Cassandra. Por las palabras finales de su diálogo podemos deducir que el favorito le ha pedido su mano y que recibe ahora la negativa de la dama, que alega su amor irrenunciable por Vittori, lo que hace exclamar al vengativo cortesano: “Vittori then must die”.

Sale el rey de Sicilia, Trivulsi y Fabrichio. El Rey le da un papel a Cassandra con la intención de que se lo pase a su prometido, encomendándole que hable en favor de su proyecto para intentar convencerlo. Vuelve Horatio, trayendo consigo a Vittori, y abandona el escenario con el Rey. A solas con Cassandra, Vittori se muestra pletórico por la recuperación de su amada, afirmando que da gustosamente su vida con tal de que se respete la de ella. Cuando lee la carta, sin embargo, descubre que el Rey le ofrece su perdón si está dispuesto a unirse a sus huestes para atacar a su rey y a su príncipe, que tan mal pago le han dado. Si no acepta, el rey de Sicilia amenaza con la ejecución de Cassandra. En un largo pasaje rebosante de ampuloso patriotismo, Vittori rechaza enérgicamente la sugerencia de Cassandra de aceptar, pero, cuando se pone a considerar la amenaza que pende sobre la vida de su esposa, se debate en el conflicto entre el honor/deber y el amor y, a pesar de las protestas de la amada, que estima su vida en poco, si ésta depende de que Vittori falte a su honor, decide finalmente unirse a las filas enemigas.

III,ii: Nápoles. Una parte del palacio. Salen Fabio y Mauritio. El primero alude a la situación desesperada que vive la ciudad y a lo intratable que se ha vuelto el príncipe. Ahora que su vida y sus propiedades corren peligro y la única protección disponible es la de los soldados, Fabio trata a Mauritio con gran consideración; Mauritio le reprocha que busque su amistad por interés y le propone proteger su vida, si accede a compartir la mitad de su hacienda con él, lo que el cortesano no tiene más remedio que aceptar finalmente. Se van justo cuando llegan el Rey y el Príncipe, uno abogando por la liberación de Alphonso, "an experienced soldier", para que ayude a luchar contra los atacantes; el otro disponiendo los planes de resistencia con Julio. En el fondo el Príncipe no puede apartar sus pensamientos de Cassandra. Sale en esos momentos Fabio a anunciar que un emisario del enemigo ha llegado. El cortesano abandona la escena y vuelve al momento con el supuesto emisario, que no es otro que Vittori disfrazado. Al tiempo que hace una diatriba contra la guerra y un encomio de la paz, propone la satisfacción de las condiciones que trae de su Rey para acabar con las hostilidades, pero el Príncipe reacciona furiosamente ante la posibilidad de rendirse. El joven almirante, entonces, en su papel de embajador les recuerda que Vittori es el general del bando siciliano, lo que levanta las iras de Cesario, que lo acusa de traidor. A pesar de la defensa que adelanta Vittori, no puede evitar sentirse afectado y se retira rápidamente para evitar que las acusaciones de traición que le ha lanzado el Príncipe puedan delatarlo a través de las emociones que suscitan en él. El Príncipe le responde amenazando con ejecutar a don Alphonso, si Vittori osa atacar Nápoles. Queda a solas este último y lamenta su miserable situación, que ha empeorado, pues ahora el dilema no es sólo entre honor /deber y amor, sino entre la vida de Cassandra, si no ataca el reino de Nápoles, o la de su padre, si lo ataca.

IV,i: El campo de los sicilianos. Rosinda se sorprende de las revelaciones de Cassandra acerca del acoso que ha sufrido de parte del príncipe Cesario y revela a su vez su amor por él, a causa del cual su partida le infligió una herida más profunda que la puramente física del valido Horatio. Por el amor que le tiene ha incitado a su padre a vengar la afrenta del príncipe napolitano, con la esperanza de que, o bien venciendo, lo obligue a capitular a sus condiciones, o bien, vencida, sea hecha prisionera y pueda estar cerca de él. Cassandra entonces discurre un plan para que esa misma noche Rosinda pueda tener un encuentro a solas con el Príncipe: se trata de mandarle un mensaje de su puño y letra, proponiéndole una cita en su tienda que

le será entregada por Fabrichio. Una vez llegado a la tienda, se encontrará no con su deseada Cassandra, sino con la princesa siciliana. Se va Cassandra y sale Flavia disfrazada de bruja, dispuesta a gastarle la broma del hechizo de la invulnerabilidad a Pazzorello. Rosinda no puede quedarse para presenciar la burla, pues tiene asuntos de mayor importancia, pero promete volver más tarde. Didimo trae a Pazzorello, que se asusta al ver a la supuesta bruja. Con la excusa de que el encantamiento no puede surtir efecto, si el individuo que se somete a él lleva encima algún tipo de dinero y de joyas, lo despojan de uno y de otras. Luego le vendan los ojos y le hacen algunas diabluras como tirarle de las orejas, retorcerle la nariz, golpearle, darle patadas, etc. como parte del conjuro para hacerlo invulnerable a la espada y a las balas. Flavia se va y, al quitarle la venda de los ojos, Didimo hace creer a Pazzorello que se ha marchado a Laponia montada en una rueda. Le dice, no obstante, que la eficacia del encantamiento depende de que en ningún momento dude de su invulnerabilidad y el gracioso queda muy contento. Vuelven a entrar Rosinda, Cassandra y Fabrichio. Este último ha aceptado, como un honor, el encargo de llevar el mensaje y de traer sano y salvo a Cesario. Pazzorello lo interpela, y en su diligencia por cumplir con las órdenes de Rosinda, Fabrichio se disculpa y sale a escape, lo que Pazzorello interpreta como una huida precipitada por temor a su recién adquirida invulnerabilidad, que el capitán ha conocido "por instinto".

IV,ii: Nápoles. Una parte del palacio. Salen Alphonso y Alberto. El primero, al saber que su hijo se halla al frente del enemigo, lamenta que el honor familiar haya sido mancillado, pues nunca sus antepasados habían vuelto las armas contra su legítimo rey. Sale Julio y comunica a Alphonso que su ejecución es inminente. El buen viejo acepta su muerte a modo de expiación por el deshonor causado por su hijo. Sale ahora Cesario, que le revela que el anuncio de su inminente muerte no era sino un engaño para probar su lealtad. Conmovero por la misma, le muestra su reconocimiento y le da la mejor espada del armero del Rey para que luche en contra de su hijo y, así, castigue la traición surgida en su propia familia. Alphonso, aunque trata de poner alguna excusa, acepta finalmente sintiéndose muy honrado. Vuelve a salir Julio trayendo consigo a Fabrichio, que le entrega la carta de Cassandra. A pesar de las recomendaciones de Julio, Cesario decide arrostrar el peligro de internarse en el campo enemigo y ver a Cassandra. Así se lo dice a Fabrichio. Alphonso, mientras tanto, se ve desgarrado entre el deber hacia su país y el amor a su hijo.

IV,iii: El campamento siciliano; la tienda de Rosinda. Horatio sigue intentando cortejar a Cassandra, primero invocando su ascendencia sobre el rey de Sicilia, después pasando a la acción y besándola por sorpresa. A la reprensión de Cassandra, contesta con un cínico comentario sobre la ligereza de las mujeres, lo que provoca el abandono de la escena de la dama. Sale entonces Fabrichio muy apresuradamente y Horatio le sonsaca la información relativa a la venida de Cesario. Se va Horatio a contárselo al Rey. Salen Rosinda, Cassandra, Flavia y Didimo. Fabrichio les comunica que le ha dado su mensaje a Cesario y que éste vendrá por la noche. Sale Pazzorello sangrante como resultado de haberse peleado, confiado en la eficacia del conjuro, con un soldado al que desmintió, y del que ha recibido una buena tunda. Didimo le explica que el encantamiento protege contra las armas de fuego y las espadas, pero no tiene poder contra estacazos y coscorrones. La efectividad del encantamiento contra las espadas alegra sobremanera al gracioso, pues se da la circunstancia de que ha sido retado por el

soldado que lo vapuleó y, con la seguridad que le ha dado Didimo, Pazzorello piensa vengarse a su gusto. Rosinda ordena a Pazzorello que acompañe a Fabrichio, y los dos hombres se van. Cassandra le recuerda a la princesa siciliana que no ama al príncipe napolitano, a pesar de ser pretendida por él, por lo que no debe tener celos de ella. Rosinda así lo comprende. Luego encarga a Flavia que se prepare para estar en guardia por la noche y las dos mujeres se disponen a pasar el tiempo hasta que llegue Cesario relatando diversas historias, entretenimiento para el cual también requieren a Didimo.

IV,iv: Los límites del campamento siciliano. Sale Pazzorello en compañía de un sargento que lo lleva al puesto que había pedido en el que ha de permanecer como "perdu" o centinela avanzado. El gracioso se siente tan seguro de sí mismo que se burla de los silbidos de las balas sobre su cabeza. El sargento lo conduce hasta su puesto, le indica que se quede tumbado hasta que lo releven a las dos horas y se va. Aparece entonces Cesario. Pazzorello se atemoriza al oírlo, pues cae en la cuenta de que su conjuro no lo protege contra golpes, o contra la posibilidad de caer prisionero y ser ejecutado en la horca. Con todo su miedo, saca fuerzas de flaqueza y alcanza a preguntar "Qui va là?". Cesario responde "Rosinda", a lo que el gracioso replica que es el nombre de su señora la Princesa. Cesario le pide que lo conduzca hasta la tienda de esta última, donde espera ver a Cassandra, le da dinero para que lo guíe y acepta (por serle conocido) la propuesta de Pazzorello de llevarlo a presencia de su capitán Fabrichio.

IV,v: El campamento siciliano. La tienda de Rosinda. Salen el rey de Sicilia, Horatio y la guardia. Horatio ha puesto en conocimiento del rey la previsible llegada de Cesario, y los dos preparan ahora su captura. El Rey se da cuenta de que Cesario está enamorado de Cassandra y queda algo intrigado por el hecho de que su hija esté también mezclada en el asunto. Horatio aconseja al soberano que, una vez que tenga en sus manos al Príncipe y pueda imponer sus condiciones, se deshaga de Vittori, pues alguien que ha traicionado a su patria no es de fiar. En cuanto a Cassandra, le aconseja que se la lleve a Sicilia, a la corte, sin duda esperando poder reservársela para sí. Salen Cesario, Cassandra, Rosinda, Flavia y Pazzorello. El Rey hace detener a Cesario, que aprovecha para insultar a la napolitana por creer que lo ha traicionado. Cassandra lo niega. Primero Rosinda y luego Cassandra intentan interceder por el Príncipe, pero el rey siciliano se niega a escucharlas y las hace salir. Sale Vittori a escena justo a tiempo de oír y ver cómo su prometida intercede por el Príncipe, lo que toma como una muestra de amor hacia su rival. El Rey comenta que fue Cassandra la que atrajo a Cesario hasta el campamento siciliano, aunque con otra intención. Cesario le da la carta de puño y letra de su amada a Vittori y éste, al leerla, queda convencido de la infidelidad y doblez de su amada. El joven almirante abomina de las mujeres, manifiesta que, de no ser Cesario su príncipe, al que a pesar de todo debe lealtad, haría caer toda su rabia sobre él, y declara que rompe su alianza con los sicilianos para luchar contra su propia patria, pues ya no tiene sentido anteponer la vida de la infiel Cassandra a la lealtad a la patria. El Rey le anuncia que, de todas maneras, ya no necesita sus servicios y Vittori pide que le den muerte, puesto que sus convicciones éticas le impiden suicidarse.

V,i: El campamento siciliano. La tienda de Rosinda. Rosinda está triste y despide a su paje. Después comenta a Flavia que no se atreve a descubrir su amor a Cesario por temor a que la crea inductora o cómplice de su apresamiento. Llega Vittori, que

melodramáticamente pide a la Princesa que use su influencia ante su padre para que lo decapiten y así acabar de una vez con todo y dejar de ser un impedimento para lo que él supone son las relaciones amorosas entre Cassandra y Cesario. Rosinda, que sabe que las suposiciones de Vittori sobre la infidelidad de su prometida son falsas, le propone que, si verdaderamente está harto de vivir, puede intentar llevar a cabo un peligroso encargo en favor suyo. La reacción de Vittori, mientras Rosinda le confía al oído la naturaleza de la misión, es de sorpresa, pero acepta después de serle confirmado que ha de comenzar su servicio al instante.

V,ii: Nápoles. Una parte del palacio. Julio y Mauricio, y después Alberto, comentan la extraña desaparición del Príncipe, del que no se sabe nada. Julio, que es el único que conoce la razón por la que Cesario ha desaparecido, la oculta, pues no quiere poner en peligro su cabeza ante la previsible ira del Rey. Sin embargo, no puede evitar la suspicacia de Alberto, que vio cómo en presencia del favorito le traían una carta al Príncipe el día anterior. Sale el Rey de Nápoles y Alphonso e inmediatamente después llega Fabio, anunciando muy pomposamente que trae noticias relativas a Cesario. Apremiado por el impaciente rey, sólo es capaz de concluir, después de alargar prolijamente su discurso, que no sabe nada en realidad de la suerte de su Príncipe, para la exasperación del Rey, que amenaza con decapitarlo; finalmente la sustancia de su mensaje es que él sólo viene a anunciar la llegada de dos personas que pueden dar noticia de Cesario. Estas dos personas resultan ser Vittori, disfrazado, y Rosinda. La Princesa anuncia su embajada: el príncipe Cesario se halla prisionero en campo siciliano y su vida corre peligro. El viejo rey se desmaya. Cuando vuelve en sí, Rosinda le aclara quién es ella y le explica que viene a ofrecerse como rehén para contrarrestar la posesión de Cesario por el rey de Sicilia. Ante la sorpresa de todos, se ve obligada a revelar no sin cierta vergüenza, que desde el principio ha estado enamorada del joven Príncipe, que, por amor, ha sido la culpable involuntaria de su apresamiento y que recibió la ayuda bienintencionada de Cassandra para hacerlo venir a su tienda con el fin de proporcionarles una entrevista, aunque, desafortunadamente, fueron traicionados por Fabrichio y el Príncipe acabó prisionero de su padre. Al oír estas palabras Vittori, comprendiendo que Cassandra es inocente y que actuó solamente en beneficio de Rosinda, se da también a conocer y, después de pedirle a Rosinda que le confirme sus palabras, se pone a disposición, como hijo y como súbdito, de su padre y de su rey respectivamente. Este último reconoce la belleza de la Princesa en contra de lo que su hijo el Príncipe le había dado a entender, y la acepta de buen grado como nuera. Fabio especula con la posibilidad de la paz entre los dos reinos, lo que al instante sirve para que Mauricio le recuerde que le debe la mitad de sus riquezas. El rey de Nápoles acaba alabando la nobleza de la Princesa.

V,iii: El campamento siciliano. La tienda del Rey. Salen éste y Cassandra, que acaba de informar al primero del gran amor que la Princesa profesa a Cesario y le pide que trate al Príncipe con consideración. El monarca sale de escena para hablar con su hija al respecto, momento en el que entra Cesario. Cassandra trata de justificar su conducta en lo referente a la carta y a la cita contenida en ella, señalando que fue el amor lo que la movió a escribirle. Esto no hace sino resucitar las esperanzas amorosas de su interlocutor, pero la dama se apresura a aclarar que "Twas love, I must confess, but not that love/ Your wild imagination prompts you to/ And yet it was my love to wish you happy [...] Love which another lady/ In birth, and all that's good, above Cassandra/ Had toward your person", haciéndole ver que está destinado por el cielo para Rosinda como ella lo está para Vittori.

Vuelve el Rey, que se acaba de enterar de la desaparición de Rosinda. Amenaza con matar a Cesario, pero llega en ese momento Alphonso, como emisario, conducido hasta allí por Horatio, Trivulsi, Fabrichio, Pazzorello y Didimo, y comunica que Rosinda está prisionera en Nápoles. Presa de la ira, el Rey ordena en un primer momento la decapitación de Cassandra y de Cesario, pero, después, la intervención de Alphonso y de Horatio lo aplacan. El Príncipe, movido por la alabanza de Rosinda, empieza a sentir amor por ella, se reforma, y pide perdón a Cassandra y promete pedírselo también a Vittori. El rey de Sicilia se muestra proclive a intercambiar embajadores y a iniciar conversaciones con Nápoles para el enlace del Príncipe y la Princesa. Se van todos. Pazzorello y Didimo protagonizan un cuadro cómico en que el primero, lamentando que el enemigo haya hecho prisionera a su ama, la princesa Rosinda, propone absurdamente entrar él a saco en Nápoles y rescatarla, aprovechándose de su invulnerabilidad. Antes, sin embargo, quiere asegurarse de que verdaderamente es invulnerable, y también recuperar su dinero, lo que el paje le dice que es imposible, porque entonces su tía, la bruja, desharía el encantamiento. Además no se atreve a luchar contra Didimo para recuperar su dinero, porque supone (y así se lo confirma el paje) que es invulnerable también (no en vano la bruja es su tía). No obstante, para comprobar la supuesta invulnerabilidad proporcionada por el encantamiento, Pazzorello propone que le deje atravesarlo con la espada. En vez de ello, Didimo lo convence de que es mejor que sea él el que se deje traspasar. El gracioso, que no puede soportar la visión de la hoja desnuda, cierra los ojos y espera temeroso a que su amigo lo hiera. El otro aprovecha para empujarlo con la espada envainada, lo que, cuando abre los ojos, convence a Didimo de que ha sido atravesado por la hoja sin sufrir el más mínimo daño, y lo deja absolutamente seguro de su invulnerabilidad. Esto le lleva a proclamar su decisión de lanzarse en busca de aventuras como un nuevo caballero andante.

V,iv: Un espacio abierto delante de las puertas de Nápoles. Suenan las trompetas. Salen, por una puerta, el rey de Sicilia, Cesario, Alphonso, Trivulsi, Fabrichio y Cassandra; por la otra, el rey de Nápoles, Rosinda, Horatio, Vittori, Julio y Alberto. Alphonso va hasta donde está sentado el rey de Nápoles y Horatio regresa junto al rey de Sicilia. Hablan en voz baja. Rosinda se arrodilla y pide perdón a su padre por su escapada al campo enemigo, pero la justifica por su gran y honesto amor hacia Cesario, que, conmovido por la fuerza del amor de la Princesa, le pide perdón y solicita su mano. Con la unión de los dos reinos a la vista, los dos reyes concluyen la paz. El príncipe napolitano todavía tiene tiempo de disculparse ante Vittori, Alphonso y Cassandra, antes de que Mauricio y Fabio salgan disputando a cuenta del trato que hicieron en III,iii, ya que han sobrevivido los dos y Mauricio demanda la mitad de la fortuna de Fabio. Cesario imparte justicia pronunciándose en favor del militar con la justificación de que los hombres que, como Fabio, tienen demasiadas palabras y tierras, han de repartirlas. Finalmente, concluye la obra con las siguientes palabras: "Never was music of so many parts/ As, friends to Naples now, we all join hearts".

Las fechas de composición y de publicación de ambas obras delimitan un lapso de tiempo lo suficientemente amplio como para garantizar la plausibilidad de la

transmisión del texto español a Inglaterra. *Don Lope de Cardona* fue compuesta, según Stiefel (1907:309-310), entre 1604 y 1617. Posteriormente, Morley y Bruerton la han fechado más exactamente entre 1608-1611. Fue publicada en 1618, en la *Décima parte de las comedias de Lope de Vega*. *The Young Admiral*, como ya hemos señalado, fue escrita en 1633. Contamos pues con un periodo de quince años, durante el cual la obra de Lope de Vega pudo llegar por muy diversos medios a manos de James Shirley.

Comparando los argumentos de las dos obras, podemos dar cuenta del tratamiento independiente que, más incluso que en *The Opportunity*, hace Shirley de la fuente española. Para empezar, parece que, como ha detectado Stiefel (1907:324-325), hay un intento deliberado de borrar toda huella de conexión con la obra española en la lista de los personajes, que es además alterada considerablemente por eliminación de diez de los más importantes nombres, de los veintitrés que componen la lista de *dramatis personae*, y su substitución por otros tantos:

Don Lope de Cardona	The Young Admiral
Don Lope de Cardona.	Vittori, <i>the Young Admiral</i> .
Capitán Urrea.	Mauritio, <i>a Neapolitan captain</i> .
Doña Casandra Centellas.	Cassandra, <i>Vittori's mistress</i> .
El rey don Alonso de Aragón.	The king of Naples.
Don Pedro, su hijo.	Cesario, <i>the prince of Naples</i> .
Don Bernardo de Cardona.	Alphonso, <i>his father</i> .
Un secretario.	—
Ramiro y	—
Félix, <i>soldados</i> .	—
Leonardo.	—
Rogero, <i>rey de Sicilia</i> .	The king of Sicily.
Clenarda, <i>su hija</i> .	Rosinda, <i>the daughter of Sicily</i> .
Rosinda.	Flavia, <i>a lady attendant on Rosinda</i> .
Lupercio.	—
Un criado.	—
Fabricio.	Fabrighio, <i>a Sicilian captain</i> .
Felinardo.	—
Riselo,	—
Belardo,	—
Fausto, pescadores	—
Lauro,	—
Tebano.	—
Un paje.	—

[El patrón de una tartana].	—
[Fernando, ¿músico?] ²⁶⁸	—
—	Julio,
—	Alberto, <i>noblemen of Naples</i> .
—	Fabio.
—	Horatio,
—	Trivulsi, <i>noblemen of Sicily</i> .
—	Didimo, <i>a page to Rosinda</i> .
—	Pazzorello, <i>a servant to Rosinda</i> .
—	Captain.
—	Messenger.
—	Sergeant.
Soldados.	Soldiers.

Como ha indicado Stiefel (1907:325), sólo tres de los nombres que aparecen en la obra de Lope han sido conservados en la obra de Shirley: Cassandra, Fabrichio y Rosinda, aunque, en el caso de esa última, hay que hacer notar que ha pasado de ser dama de compañía de la princesa siciliana en Lope a la princesa siciliana misma en Shirley. Por lo demás, la nacionalidad de los personajes españoles (valencianos del Reino de Aragón) ha sido transformada en napolitana y, a pesar de que el conflicto entre dos reinos se mantiene, el tratamiento espacial y temporal se simplifica notablemente, al tener lugar toda la acción en Nápoles, ya sea en el palacio real, ante la muralla de la ciudad o en el campamento siciliano (Stiefel, 1907:330). Con todo ello quizá, como en el caso de *El castigo del penséque*, Shirley añade un cierto grado de unidad de acción y de plausibilidad, lo que, en un género tan implausible como el de la tragicomedia palatina, tampoco supone ninguna ventaja aparente.

En cuanto a la acción dramática, es de destacar la relativa independencia de Shirley, que le hace no sólo introducir subacciones secundarias nuevas, sino modificar notablemente el tratamiento de las acciones imitadas, básicamente a través de tres tipos de recursos: 1. alterando la manera de presentación de mimética a

²⁶⁸No queda claro del todo si Fernando es otro personaje o el músico que toca y canta los romances acerca de los distintos príncipes Pedro famosos en España. A nuestro entender, se trata del mismo personaje.

diegética o viceversa; 2. alterando las circunstancias que definen o acompañan a la acción; o, finalmente, 3. desarrollando nuevas líneas de acción no presentes en la fuente española, pero que se infieren naturalmente de ella o de las pequeñas modificaciones que Shirley ha introducido. A menudo dos o los tres tipos de recursos se combinan.

Veamos, en primer lugar, las similitudes entre las dos obras, teniendo muy presente lo que acabamos de indicar en el párrafo anterior:²⁶⁹

- **I,i** de *The Young Admiral* gira básicamente en torno a acciones que encontramos en Lope de Vega, a saber: la victoria de don Lope-Vittori sobre los sicilianos, el acoso amoroso de Casandra por el Príncipe, la guerra entre Valencia-Nápoles y Sicilia (**I,ii** en *Don Lope*), la relación amorosa entre Casandra y don Lope-Vittori, la prisión de don Bernardo-Alphonso (**I,ii** en *Don Lope*), la prohibición de salir a recibir triunfalmente al victorioso almirante (**I,ii** en *Don Lope*). Estas acciones, sin embargo, están sometidas a un tratamiento muy libre, con abundancia de nuevos desarrollos por parte del autor inglés y, sobre todo, con una presentación dramática muy distinta.
- **I,ii** de *The Young Admiral*, sin embargo, está más directamente basada en secuencias de *Don Lope de Cardona* tomadas de **I,i-vi**, aunque tampoco aquí faltan ejemplos de cambios, que, sin embargo, se limitan a la alteración de circunstancias que definen la acción. La salida a escena de Vittori, Mauricio, etc. ante las puertas de Nápoles sigue bastante fielmente a **I,i** de *Don Lope*, con una libre interpretación de **I,x** en la propuesta del capitán de abrir las puertas a cañonazos. La aparición de Casandra, velada y de luto, y su relato del acoso del Príncipe, el encarcelamiento de Alphonso y la prohibición de que nadie salga a recibirlos es un paralelismo claro de **I,ii**. A pesar de la diferencia circunstancial que supone la salida del Rey de Nápoles, Cesario, Julio, etc. hasta el sitio donde Vittori está con su ejército en vez de la ida de éste al palacio, las secuencias (la dispersión del ejército, por el rey en vez de por Vittori; la acogida fría del Príncipe a este último; la liberación de Alphonso) son básicamente las mismas que en **I,iv-v**, **I,x**, **I,v** de *Don Lope de Cardona*.
- **II,i** es un tratamiento un tanto independiente de **I,ix**, **xi-xii** y **II,i** de *Don Lope de Cardona*. La parte relativa a los reproches del príncipe Cesario a su padre por haber permitido escapar a Vittori, Cassandra y Alphonso se corresponde con **I,ix** en *Don Lope de Cardona*; la parte de la captura de Alphonso se correspondería con **I,xi** y, sobre todo, **I,xii**, aunque, como se puede apreciar, la acción se presenta como ocurrida ya y en forma de relato, mediante el recurso de hacer que el Príncipe, cuando obtiene permiso de su padre, revele que ha tomado la iniciativa y ya ha ordenado la persecución de los fugitivos;

²⁶⁹Para un cotejo de paralelismos entre *The Young Admiral*, *Don Lope de Cardona* y otras obras dramáticas inglesas y del mismo Shirley, véase Forsythe (1914:190-199).

con ello no hace falta escenificar el intento de captura en la costa, sino sólo poner en boca de Julio y de Alphonso el relato de los hechos, que, lógicamente, se corresponde con las secuencias indicadas de *Don Lope de Cardona*, sólo que presentadas diegética, en vez de miméticamente. Finalmente, el anuncio de la llegada de una segunda flota de sicilianos por parte de un mensajero se corresponde con lo que se relata también en II,i de *Don Lope*.

- II,ii introduce la subacción completamente independiente de Pazzorello y Didimo, pero antes de este pasaje aprovecha ciertos materiales de I,xii, y después de I,xv. En cualquier caso, tales materiales sufren cambios importantes. En lo que se refiere al traslado de la acción al campo de los atacantes sicilianos en Valencia, hay que señalar que la rememoración que hace el rey de Sicilia de los acontecimientos que provocaron la guerra, a pesar de ser estos substancialmente distintos de los de *Don Lope de Cardona*, se corresponde con la parecida relación que se hace en la obra española en I,xiii (donde además es la princesa Clenarda la que relata esta historia a su doncella Rosinda); la conversación que sigue entre Rosinda y Flavia se corresponde también con la misma escena; y, después del pasaje independiente de Didimo y Pazzorello, la accidentada llegada a tierra y posterior captura de los naufragos Vittori y Cassandra sigue la misma escena I,xv de *Don Lope*, aunque de nuevo la localización se hace más económica al presentar Shirley a los atacantes sicilianos ya desembarcados y con su campamento levantado en la costa de Nápoles.
- III,i se compone en gran medida de aportaciones originales de Shirley. Hay únicamente dos pasajes que se pueden relacionar con un origen en *Don Lope de Cardona*. Por un lado, el brevísimo diálogo entre Cassandra y Rosinda, en el que la primera agradece los cuidados de los que ha sido objeto, que es una inferencia de Shirley de algo que no está en Lope, pero que se puede suponer y cuyas fuentes más próximas pueden ser II,iv y II,vi. Por otro lado, la conversación mucho más extensa entre Cassandra y Vittori que da fin a la escena, y en la que el joven, después de debatirlo ampliamente con su prometida, se decide por fin a preservar la vida de ésta, aunque ello le suponga convertirse en traidor a su rey y patria. Este pasaje, con el tratamiento personal que le da Shirley, tiene como fuente II,iv de *Don Lope de Cardona*.²⁷⁰
- III,ii empieza con un desarrollo completamente original e independiente de Shirley. Después encontramos un pequeño pasaje en que el rey de Sicilia propone la liberación del viejo don Alphonso para que ayude a la defensa de la ciudad por ser un soldado experimentado, y que puede ser considerado un desarrollo

²⁷⁰Stiefel, ha señalado que, en realidad, todo el pasaje shirleiano está basado en los versos pronunciados por don Lope: "Si como matar a mi esposa/ quisiste, a mi mataras,/ vieras mi fama gloriosa. [...] Su amor hizo en mi piedad/ esta fuerza, esta violencia./ Patrios muros, perdonad,/ perdona, madre Valencia, [...] Perdoná Rey de Aragón,/ perdona España, perdona/ fama nobleza, opinión!", como el germen del que el dramaturgo inglés deriva todo el pasaje que estamos tratando, y encuentra ecos de los tres últimos versos en el siguiente fragmento de Shirley: "... forgive me then/ Great Genius of my country, that to save/ Her life, I bring my honour to the grave" (Stiefel, 1907:334). Esta simple comparación nos puede ejemplificar el tono más afectado y pulido que adquiere la dicción de Lope a manos de Shirley.

personal de Shirley a partir de *Don Lope* II,i. La secuencia que sigue, con la aparición de don Lope de Cardona disfrazado de emisario, tiene su trasunto, aunque ampliamente modificado por el dramaturgo anglosajón, en II,v y II,vi de la obra española. En cuanto a la amenaza del Príncipe de ejecutar a don Alphonso, si Vittori osa atacar Nápoles, y el agravamiento de su alternativa al tener que añadir también el peligro que pende ahora sobre la vida de su viejo padre, tiene su origen en la velada e irónica amenaza con que el rey don Alonso en II,iii envía al espía al campo contrario: “que llevo a su padre viejo/ en mi campo para espejo/ de sus lealtades no más;/ que yo le pondré tan alto/ que pueda mirarse en él”²⁷¹.

- IV,i se abre con la conversación entre Rosinda y Cassandra en la que se descubre el amor que la primera siente por el príncipe Cesario y el plan de la segunda de hacerle venir a su tienda. Esto tiene su correlación con II,vi de la obra española.²⁷² Además, Shirley completa aquí, visto desde la perspectiva de la princesa Siciliana, el relato del altercado que dio lugar a la desavenencia entre los dos reinos (véase I,i de *The Young Admiral*) y, como dato nuevo, nos informa del lanzamiento de la ofensiva contra Nápoles, que se produjo por motivos románticos a instancia de la apasionada Rosinda. El origen de este pasaje está en I,ii, I,xiii, I,xiv, aunque, como vemos, Shirley se permite una amplia libertad de tratamiento. El pasaje del espía Fabrichio con el que concluye la escena y que une la trama de Pazzorello y la de Cassandra, Rosinda y el príncipe Cesario, tendría su origen en II,x de *Don Lope de Cardona*, en donde la acción es presentada de forma diegética.
- IV,ii está íntegramente basado en *Don Lope de Cardona*, aunque con las modificaciones que Shirley juzgó pertinentes introducir para adaptar el material español al gusto y convenciones del teatro jacobino y a su propio método dramático. Las lamentaciones de don Alphonso por el honor familiar mancillado a causa de la traición del hijo, tiene su correlato en II,vii de *Don Lope*; el plan del príncipe Cesario para hacer luchar al viejo contra su hijo se corresponde vagamente con II,ix, aunque como vemos su intención es hacer luchar al padre contra el hijo en el campo de batalla y no desarrollar el motivo tan dramático del desafío entre padre e hijo; la entrega de la carta con la propuesta de cita de Cassandra tiene un paralelismo claro en II,xiii.
- La escena IV,iii está compuesta por dos desarrollos tratados con gran independencia de materiales referibles a *Don Lope de Cardona*: el sonsacamiento

²⁷¹ Stiefel (1907:336) pone en paralelo (“Es finden sich bei Shirley einige nahen wörtlich benützte Stellen”) los pasajes de *The Young Admiral* III,ii, págs. 140-141: “Ces. Vittori? dares that traitor— [...] With his father head) con *Don Lope de Cardona*, II,iii: DON PEDRO. Di agora que no es traidor [...] que pueda mirarse en él”. También ve el investigador alemán (1907: 337) parecidos entre algunos versos de este pasaje de la obra de Shirley y otros de *Don Lope*, II,v, a saber: “D. LOPE. Yo tengo temor que quiere/ cortarle el Rey la cabeza” y “Ces. ...the first attempt he makes/ Against us, shall as valiantly be answer’d/ With his father’s head” (pág. 141); o entre “ROGERIO. Vete, que no es poca prenda/ tu esposa” y “Vit. Yes, he has good pledge;/ Too great a pawn” (pág. 140).

²⁷² De nuevo Stiefel (1907:337) compara tres versos puestos en boca de Casandra en ambas obras: “I’ll frame a letter, madam, in my name/ And by some charm of love invite him to/ your tent” con “Yo le enviaré a llamar/ con un papel de secreto/ y tú le puedes hablar”. La simple comparación de estos fragmentos ilustra muy bien la diferencia entre el estilo artificioso del inglés y la naturalidad de Lope.

de la información a Fabrichio por parte de Horatio, representado aquí y relatado en la obra española (II,xiii) en forma implícita; y la conversación entre Cassandra y Rosinda en la que la primera le asegura que no ama al príncipe napolitano y que no debe tener celos de ella (cf. II,vi de *Don Lope*). La decisión de Rosinda de prepararse para la venida del Príncipe por la noche es también un desarrollo de Shirley a partir de lo que podemos ver en Lope en II,x y xiii.²⁷³

- El pasaje en que el Príncipe llega y es introducido por Pazorello al campo enemigo en IV,iv es igualmente un desarrollo independiente. Shirley, como en otros casos ya señalados, opta por desarrollar y escenificar la secuencia implícita del paso del príncipe don Pedro a través de las líneas enemigas entre II,xii y xiii.
- IV,v se compone, en primer lugar, de la continuación del desarrollo independiente (iniciado en IV,iii) relativo al sonsacamiento de la información a Fabrichio, con la transmisión de la misma al rey; el consejo del maquiavélico Horatio de deshacerse de Vittori, una vez que tenga en sus manos al Príncipe, es un desarrollo original de Shirley, derivado de su personal introducción del valido siciliano. En segundo lugar, en lo relacionado con la captura del Príncipe y los subsiguientes celos de Vittori tras leer la carta,²⁷⁴ se compone de materiales basados en II,xiii y II,xiv de la obra española (véase también Stiefel, 1907:343-344).
- V,i es un tratamiento original de Shirley de la pasión de Rosinda por el Príncipe y del abatimiento de Vittori, poniendo en paralelo los estados de ánimo de los dos personajes. Para Vittori, sin embargo, nuestro dramaturgo pudo posiblemente haber encontrado parte de su inspiración en III,ii y v de *Don Lope*.
- La parte dependiente de la trama de *Don Lope* que aparece en V,ii, es decir, la aparición de Vittori y de Rosinda disfrazados en la corte del rey de Nápoles, etc. está basada en III,xiii y xv de *Don Lope*, con numerosas modificaciones originales de Shirley, entre ellas la de que, como ya ha señalado Stiefel (1907:346-347), la princesa siciliana comparece ante el rey de Nápoles por sí misma y acompañada de Vittori, mientras que en *Don Lope de Cardona* surge de entre las líneas enemigas y es capturada por Casandra, que, sin darse a conocer, la conduce al bando español frente a los muros de Mesina; Casandra, por otra parte, tampoco deja traslucir sus verdaderas intenciones y, contribuyendo al

²⁷³Stiefel (1907:341) comenta que al final de IV,iii en *The Young Admiral Shirley* se acerca de nuevo a su modelo en Lope (II,xiii) y encuentra que las palabras iniciales de la princesa Rosinda, tras la marcha de Fabrichio, son préstamos de la obra española: "CLENARDA. Pienso que tarda. CASANDRA. Clenarda/ quien ama y espera bien./ aunque luego se le den./ se queja de que se tarda"; cf. "Cas. The night comes fast upon us./ Ros. It cannot come/ Too swiftly, that brings so much happiness".

²⁷⁴Stiefel (1907:342-343) compara las cartas en la obra española (II,xii, pág. 678) e inglesa (IV,v, págs. 163-164) y se muestra muy crítico con la del autor inglés basándose parcialmente en prejuicios morales decimonónicos (sostiene que es propia de una hipócrita o de una coqueta), en vez de en criterios estéticos y puramente literarios. En cualquier caso, una comparación de los dos textos revela, como también señala el autor alemán, una mayor economía de medios y naturalidad del texto de Lope de Vega sobre el texto inglés, aunque Stiefel no tiene presente que el de este último, más amanerado y artificioso, responde, sin embargo, a la noción shirleiana del decoro cortesano y, en contra de lo que supone el estudioso alemán, es moralmente irreprochable, ya que el doble sentido y la buena intención que lo guía lo dota de una interpretación perfectamente honesta y decorosa (según las exigencias del género tragicómico) por parte de Cassandra, y es un inmejorable ejemplo de la ambigüedad del lenguaje de la corte, un tema, por otra parte, muy querido a Shirley.

suspense efectista de las amenazas y contraamenazas entre sitiadores y sitiados en la escena xv, amaga con matar a la Princesa si Rogerio cumple su ultimátum de cortarle la cabeza a don Pedro.²⁷⁵

- El pasaje inicial de V,iii en que el rey de Sicilia se entera de la desaparición de Rosinda, amenaza con matar a Cesario y recibe la visita como emisario de don Alphonso para comunicarle que su hija está en poder del rey de Nápoles es un tratamiento libre e inferido de detalles que podemos encontrar distribuidos en distintas escenas de la obra de Lope de Vega: III,x (para el nombramiento de don Bernardo-Alphonso como emisario) y III,xiv (para la notificación del fracaso de las negociaciones y la intención de ejecutar al príncipe don Pedro-Cesario). En cuanto a la conversación entre Cassandra y el Príncipe, la inesperada forma en que cae en la cuenta del amor que el último siente por Rosinda y su disculpa ante Cassandra por su pasado acoso amoroso, es igualmente un tratamiento muy libre de elementos dispersos o inferidos de la obra española (sobre todo la última parte de III,vii).
- Finalmente, la conclusión de la trama de Vittori, Cassandra, Rosinda, Cesario y los dos reyes al principio de V,iv es un tratamiento libre de la parecida conclusión en *Don Lope* en III, xv.

En cuanto a las diferencias apuntaremos aquí las siguientes:

- Hemos dicho que I,i de *The Young Admiral* es un tratamiento muy libre de acciones tomadas de Lope de Vega. Nos toca ahora señalar que todas estas acciones comunes y otras que ya hemos señalado al tratar las similitudes se diferencian del hipotexto español por presentarse focalizadas a través de la dramatización u “ostensión” de los diálogos de príncipe don Pedro-Cesario con el cortesano Alberto, con su favorito Julio, y, finalmente, con Alphonso-don Bernardo, cuyo choque con el Príncipe y posterior detención tienen lugar en escena en vez de ser relatados por Casandra (I,ii en *Don Lope*).
- Además, como hemos tenido ocasión de comprobar en el apartado de las similitudes, todas las acciones comunes sufren alteración en mayor o menor medida, destacando la de las causas de la guerra entre Nápoles y Sicilia, que son menos traumáticas que en la obra española (en vez de matar al hijo del rey siciliano, el Príncipe se ha limitado a herir al favorito Horatio, y por motivos distintos), la relación amorosa entre Casandra y Vittori-don Lope, que es ahora de prometidos en vez de ser de esposos, y, consecuentemente, la causa de la prisión de don Aphonso-don Bernardo, más fútil y premeditada por parte del Príncipe y que, como señala acertadamente Stiefel (1907:327), arroja una fuerte luz sobre el carácter despótico de éste.

²⁷⁵De nuevo cree ver Stiefel (1907:347) ecos de una imitación fiel, a pesar de todas las diferencias de tratamiento, en el pasaje en que Clenarda-Rosinda pide perdón a su padre por haberse entregado al enemigo movida por el amor: “Ros. First, with an humbleness/ Thus low, I beg your pardon, and beseech/ You would interpret no defect of duty/ That I forsook my tent, and your protection;/ There is another stronger tie than nature’s: Love [...] moved my flight,/ Love of that excellent prince, whom, in your power,/ I had no way to gain but by this loss;/ And if you had been cruel to Cesario,/ I should have gloried under these to suffer” (V,iv, pág. 179); cf. “CLENARDA. Padre, si los yerros dora/ Amor, que por él se hacen,/ el perdonarlos te toca./ Por el que tuve a don Pedro/ hice esta hazaña amorosa:/ si le cortas la cabeza/ venganza en tu sangre tomas” (III,xv).

- Shirley, según su inveterada costumbre y ateniéndose a las convenciones del teatro inglés de su época, introduce cuatro ribetes dramáticos o subacciones que no están presentes en absoluto en *Don Lope de Cardona*. Dos de ellos se derivan o están conectados con la acción principal y son apenas apuntes añadidos a ésta. Nos referimos, en primer lugar, a la inclusión de la figura del favorito intrigante en la persona de Horatio, que le sirve, aparte de para justificar la propuesta de una causa menos dramática a la guerra entre Sicilia y Nápoles, para sugerir vagamente un trasunto de intriga cortesana en el intento del valido de cortejar a Cassandra en III,i y el subsiguiente conato de acoso sexual al principio de IV,iii; con ello su naturaleza maquiavélica queda apuntada, aunque no desarrollada ni resuelta en ninguna subacción autónoma, y el rasgo más abiertamente lascivo de la persecución amorosa se descarga de la persona real (el príncipe) y se transfiere a la odiada figura del cortesano intrigante. El otro ribete dependiente de la acción principal es el apenas insinuado intento de Horatio de planear la destrucción de Vittori en IV,v, aconsejando al monarca que se deshaga de él, una vez tenga en sus manos al Príncipe, y que es también una lógica consecuencia de su deseo previo de poseer a Cassandra. El favorito, como hemos señalado ya, juega también un papel importante en el descubrimiento al Rey siciliano de la cita del príncipe Cesario con Cassandra al sonsacar a Fabrichio.
- Los otros dos ribetes son en realidad acciones independientes. Contamos, en primer lugar, con la caracterización del cortesano Fabio, apuntada en I,i y V,ii, según el ridículo rasgo de “humor” de narrador prolijo y farragoso, y la del capitán Mauritio como militar pobre y relegado en el entorno palaciego; con estos personajes Shirley va a sugerir la breve subacción del soldado que se toma la revancha frente a los cortesanos, representados por Fabrichio, cuando, a cambio de garantizarle la protección de su vida, le pide la mitad de su hacienda en III,ii y al final de V,iv.²⁷⁶
- La otra subacción independiente es más larga y sostenida. Nos referimos al engaño y burla al que somete al crédulo Pazzorello Didimo con la connivencia de la princesa Rosinda y de Flavia. Toda esta subacción se desarrolla coherentemente a lo largo de la obra en II,ii, principio de III,i, IV,i, IV,iii, principio de IV,iv y V,iii; pero no termina, para lo que es habitual en el método dramático de Shirley, con la recuperación del sentido de la realidad del gracioso por medio de desengaño final, que en definitiva es una variante del motivo recurrente de la cura del “humor” extravagante, sino con el convencimiento de Pazzorello en V, iii de que es verdaderamente

²⁷⁶ Hay que decir que éste es también un motivo recurrente en Shirley: el del militar menospreciado por la sociedad a la que sirve, que no le reconoce sus sacrificios y utilidad. El soldado suele aparecer mostrando su sentimiento de agravio frente al burgués acaudalado o al cortesano acicalado y pulido, y obtiene frecuentemente su revancha sobre estos últimos en forma burlesca. Véase, por ejemplo, *A Contention for Honour and Riches*, ii, págs. 299-300; *The Duke's Mistress* (Shirley-Walker) V,iv, págs. 330, 331 y 337; *The Politician* (Shirley-Feherenbach), I,i, pág. 13; III,iii, pág. 107; *The Doubtful Heir*, I,i, pág. 285 (y la subacción completa entre el *Captain* y los dos *Citizens*); *The Cardinal*, I,ii,56; *Honor and Mammon*, I,ii, pág. 14, V,ii, pág. 80 (para una reconciliación de las armas y las letras). Para más información sobre el tratamiento positivo de la figura del militar por Shirley se puede consultar Lucow (1977: 138-139, 157, nota 9, 158, nota I y 159, nota 8).

invulnerable y su determinación de buscar aventuras como si fuera un nuevo caballero andante.

- Junto a todo esto es de destacar las notables omisiones de Shirley. Pasajes a los que se muestra tan inclinado en otras obras, como la visita de la amada al galán en la cárcel y que tan claramente ofrece Lope de Vega en **III,vii** y **viii**, no parecen haber tentado a nuestro dramaturgo. Tampoco aprovecha, como nota Stiefel (1907:340), el pasaje climático del combate singular entre padre e hijo que se desconocen mutuamente en **II,xi**, y que tanto hubiera contribuido a la exaltación sentimental y efectista típica de la tragicomedia palatina. El investigador alemán, pone de manifiesto además (Stiefel, 1907:344-345) que por mera falta de espacio, dado el desarrollo personal que Shirley le da a la obra de Lope, en el acto **V** ya es absolutamente imposible para el autor inglés incluir la mayor parte de las secuencias narrativas del acto **III** de la obra de Lope de Vega. Pasajes tan significativos como la vuelta de los sicilianos a su tierra llevando prisionero al príncipe don Pedro (véanse las referencias sueltas en **III,i,ii,iii,iv,v** y **vi**), la pretendida desaparición y ejecución de Casandra (**III,i,ii,v**), su huida y aparición entre las huestes aragonesas disfrazada de hombre bajo la falsa identidad del duque de Alencastro (**III,i,ix,xi,xii,xiii,xv**), la desesperación de Cardona y su deseo de su propia muerte (**III,ii** y **v**, aunque de esto hemos creído ver un eco al principio de **V,i** de *The Young Admiral*), su captura por los pescadores y su entrega en Valencia (**III,iii** y **v**), la empresa naval del rey de Aragón contra Sicilia (**III,iv**, **v**, **ix,x**, **xiv**, **xv**), las escenas de cárcel (**III,vi-viii**), los cargos judiciales contra el Príncipe (**III,viii**), etc. De todo esto, nos sigue diciendo Stiefel, Shirley sólo retiene la apasionada y heroica acción de la Princesa al pasarse al campo enemigo y aun esto tratado muy independientemente.

A la vista de todo lo anterior, podemos concluir con A. L. Stiefel (1907:347-348) que para la elaboración de *The Young Admiral* Shirley se atiene a las ideas, el asunto (*Fabel*), conflicto y plan de la obra de Lope de Vega, habiendo llegado a seguir más o menos directamente un número de escenas y porciones de escenas. Sin embargo, por regla general, se ha mantenido independiente en la expresión, siendo la mayor parte de los diálogos de su propia invención, y escasa la imitación, que, en cualquier caso, nunca llega a ser traducción directa del español.

Las transformaciones y, sobre todo, las omisiones a las que el autor inglés recurre son muy significativas y producen la sensación de un tratamiento más artificioso y afectado, encaminado quizá a defender el buen nombre de la monarquía, que, en la concepción aristocrática de Shirley, ha de presentarse siempre con cierto

decoro moral;²⁷⁷ pero, sobre todo, a evitar una rendición demasiado directa (en lo tocante a violencia o emociones) que pudiera poner en peligro el aire ilustradamente idealizado y decoroso de la tragicomedia shirleiana; por ello se evitan los elementos narrativos más inconvenientes o extremados (la muerte del príncipe siciliano a manos del príncipe napolitano o el enfrentamiento padre hijo) que pudieran suponer una exposición demasiado explícita para una tragicomedia esencialmente artificiosa y pulida. Stiefel (1907:349) ha interpretado esta diferencia de tono como un intento de Shirley de hacer derivar la obra seria de Lope de Vega hacia la comedia,²⁷⁸ pero la mayoría de los autores creen que *The Young Admiral* está plenamente dentro del dominio de la tragicomedia fletcheriana,²⁷⁹ aunque, como veremos más adelante, esta especie dramática representa un espacio intergenérico que admite tanto obras escoradas hacia el lado de la comedia como hacia el de la tragedia. Hecha esta matización, sí podemos aceptar la opinión de Stiefel y coincidir con él en que hay un tono más ligero, menos dramático, en *The Young Admiral* que en *Don Lope de Cardona*.

²⁷⁷No hay que olvidar que la obra de Shirley, según noticia del propio censor Herbert, fue representada, al igual que *The Gamester*, ante el Rey y la Reina, y recibida con aprobación por ambos (Nason, 1915:74, citando el extracto de Sir Henry Herbert en Malone, 1821:III,232-233).

²⁷⁸A este respecto hay que hacer notar que la obra de Lope de Vega carece de la tradicional presencia del donaire o gracioso y, salvo por el episodio de los pescadores en III,ii y III,v, no manifiesta ninguna desviación cómica. Esto ha sido interpretado por Stiefel como un indicio más a favor de la derivación hacia la comedia que Shirley ha querido imprimirle a su tratamiento de los materiales recogidos del español, en el sentido, de que "In der dramatischen Literatur Spaniens wohlbelesen, vermißte er [Shirley] den Gracioso, die lächerlichen Rollen und sann auf Ersatz; daher führte er die komischen Persönlichkeiten des Fabio und des Pazorello und den Schalk Didimo ein und machte sie zu Trägern von Nebenintrigen, die er bemüht war, mit der Haupthandlung zu verbinden..." (Stiefel, 1907:348). A esta apreciación de Stiefel conviene contraponer, 1º que no hay prueba de que el contacto con la literatura de Lope de Vega sea tan estrecho, después de todo; 2º que en la tragicomedia palatina tanto de Lope, como de Tirso de Molina, el papel del gracioso es mucho menos acusado que en otros géneros y, a veces, casi inexistente, y 3º que los añadidos cómicos de Shirley, vistos en el contexto de su producción tragicómica, obedecen más a la lógica interna de su método dramático que a la necesidad de suplir la supuesta carencia del gracioso en su modelo, figura que poco puede echar de menos nuestro autor, cuando en los casos documentados de modelos españoles (*The Opportunity*, *The Royal Master*) ha sido adaptada o bien creada según las determinaciones del "fool" inglés del teatro carolino.

²⁷⁹Shirley califica a su obra de "poem" en la dedicatoria de la misma; Lord Herbert, el censor, habla de "comedy" en el libro de registro en que se autoriza la representación de la obra. Pero los críticos posteriores se inclinan, sin excepción por incluirla en el género de la tragicomedia: así lo hacen Schipper (1911:105), que también se decanta por el término "drama" o "Schauspiel"; Forsythe (1914:xiii), Nason (1915:247), Gerber (1952:15), Radtke (1929:54) y Bas (1973:153).

Bas, en su valiosa apreciación sobre el efecto que la imitación de *Don Lope de Cardona* produce en *The Young Admiral* (1973:154), parece confirmar nuestra asunción de que, en realidad, Shirley procede a una adaptación o transposición del material español a los esquemas típicos de la tragicomedia fletcheriana:

Shirley a emprunté cette intrigue à une pièce médiocre de Lope de Vega, Don Lope de Cardona, qu'il a, selon son habitude, suivie assez librement. Ce qu'il faut retenir de ses remaniements, c'est qu'il a en fait assagi le romanesque et l'exubérance échevelée de L'Espagnol. Pour extraordinaire que soient les incidents de The Young Admiral, dont nous avons rapporté que l'essentiel, ils ne sont rien à côté de certains auxquels Shirley a renoncé: à la fin de Don Lope de Cardona l'heroïne, travestie, passe pour morte; le héros en devient fou [??], mais sa belle lui est rendue dans une scène de résurrection.²⁸⁰ Par contre les dilemmes que déchirent les personnages ont été renforcés et schématisés par Shirley, si bien que le conflit de l'Amour et de l'Honneur est plus exploité ici que chez Lope de Vega. Dans l'ensemble le résultat de la transposition a été de rapprocher un ouvrage typiquement espagnol du mode fletcherien,²⁸¹ car les situations et plus encore les personnages (le roi faible soumis à son fils, le soldat noble et les héroïnes fidèles) ne semblent qu'être la répétition déjà stéréotypée de ceux qu'offre en abondance la dramaturgie fletcherienne.

Y no hay que olvidar que, como hace notar Stiefel (1907:348), el propio empeño de Shirley en incluir las diferentes subacciones independientes de cuño personal limita severamente el espacio disponible para dar acomodo todos los materiales de la obra española, lo que, sin duda, contribuye a las drásticas omisiones realizadas.

3.5.1.3 *El vicio en los extremos y The Gamester*

Hemos tenido la fortuna, creemos, de dar con una obra española que presenta una significativa similitud con otra de James Shirley. Se trata de la comedia de

²⁸⁰Es más significativa la omisión de estos elementos, cuando parecen tan queridos a Shirley que los utiliza en otras obras suyas. Así, el tema de la amada presuntamente muerta (aunque bien podría ser una reminiscencia de *Much Ado About Nothing*) está presente en *The Wedding* (III,iii, IV,iv) y la del amante que pierde la razón (aunque este no es el caso de *Don Lope*, a pesar de lo que diga Bas) aparece ya en *Love Tricks, or The School of Compliment* (III,v, IV,ii, V,i) y en *Changes, or Love in a Maze* (V,iii).

²⁸¹Cabría sólo hacer notar que está todavía por dilucidar hasta que punto la propia tradición de la tragicomedia fletcheriana no está imbuida de elementos de la práctica tragicómica española.

Guillén de Castro *El vicio en los extremos* y una de las acciones principales de *The Gamester*.

Veamos en primer lugar el argumento de *El vicio en los extremos*:²⁸²

Jornada I,i: Álvaro, antiguo amante de Jacinta que sigue enamorado de ella a pesar de su casamiento con don Antonio, aprovecha el libre acceso a su casa, que le proporciona el haberse hecho amigo del marido, para seguir cortejándola. En esta situación lo encontramos al comenzar la obra. Doña Jacinta le reprocha su actitud y le señala que, aunque sólo fuera por la amistad que profesa a su marido, debería dejar de perseguir su amor; de lo contrario ella acabará por descubrirlo todo a su esposo. **I,ii:** Sale don Antonio y Benito, su criado. Vienen de la casa de juego, donde el primero ha contraído deudas. Para satisfacerlas, urge a doña Jacinta a que le entregue la cadena de oro que luce sobre su pecho, terminando en su impaciencia por despojarla de ella él mismo de un tirón. **I,iii:** Sale don Fadrique, el padre de don Antonio, justo a tiempo de ver cómo su hijo le arrebató la cadena a su nuera y la manda con Benito a venderla. Le reprende su conducta, que don Antonio trata de justificar achacándola al hecho de que, siendo nacido para soldado, le obligara a casarse sin estar predispuesto al matrimonio. El padre le hace ver entonces que la vida de soldado a la que aspira no le da licencia para caer siempre en esos extremos de maltrato de su mujer, y le aconseja que modere su conducta, incluso aunque siga con su tendencia a la ostentación en el vestir, al juego o al cortejo de damas. Todo ello ha de ser, dice, por lo menos con moderación y sin poner en peligro ni su matrimonio ni su casa. Después le manda que devuelva la cadena a su mujer y promete darle él mismo la cantidad de dinero necesaria para saldar su deuda. Se van don Antonio y don Álvaro y, después, Benito. **I,iv:** A solas, don Fadrique amonesta con suavidad también a su nuera por la excesiva mansedumbre y temor que muestra hacia su esposo, porque “parece que en los temores/ señala que debe agravios”. Jacinta proclama su fidelidad conyugal, cosa que el viejo reconoce no poner en duda en absoluto. **I,v:** Doña Jacinta ve venir a su prima Ana y con ella, de vuelta, a su marido con don Álvaro. No le extraña, pues, señala lamentándolo, su marido muestra mucho interés por la prima. Ésta, sin embargo, da a entender su afecto por don Álvaro. Jacinta se la lleva inmediatamente aparte para substraerla a su marido y en atención a la amistad que se profesan las dos mujeres. **I,vi:** Quedan a solas los dos amigos y don Antonio explica que la rudeza que manifiesta hacia su esposa se debe no solo a su antiguo oficio de soldado, que tuvo que abandonar para casarse con ella, sino al hecho de que, al llegar a Madrid desde Flandes, les fueron presentadas doña Jacinta y su prima doña Ana y, siendo tan iguales las dos, se decidió por la primera equivocadamente, pareciéndole después que, en realidad, estaba enamorado de la segunda, a la que requiebra e intenta conquistar ahora pero sin resultado alguno. Ultimamente ha notado, sin embargo, que la joven mira con buenos ojos a don Álvaro, por lo que, como amigo suyo que es, le pide que finja cortejarla para facilitarle la conversación con ella, e incluso que intente obtener acceso a su casa, lo que él aprovecharía para hacerse pasar por don Álvaro y

²⁸² Hemos utilizado para nuestra lectura y resumen la edición de Juliá Martínez: Castro y Bellvís (1925-27:III).

deslizarse subrepticamente en el lecho de la doncella a oscuras. Don Álvaro, que ve la oportunidad de mantener ocupado y alejado de su casa a don Antonio y así poder él mismo cortejar a Jacinta a sus anchas, le promete su ayuda y, para empezar, rápidamente le asegura que irá a hacer la corte a doña Ana bajo su balcón, ya que ésta le había dado muchas veces ocasión de que le hablase, detalle que pone celoso a don Antonio. **I,vii:** La criada Marina sale a anunciar que, concluida su visita, doña Ana se va. La circunstancia es aprovechada por don Alvaro para volver a asegurar a su amigo que va a cortejarla inmediatamente. Se va. **I,viii:** La criada revela a don Antonio que, sabedora de su inclinación hacia la prima, le ha avisado de su marcha con el objeto de que pudiera acompañarla. Se va don Antonio (**I,ix**) y sale Benito, que, mohino por creer que la criada tiene amor a su amo, le reprocha el doble juego que se trae, queriéndole a él para marido mientras galantea con su señor, y, despechado, abandona la escena sin atender a las razones de Marina.

I,xi: Sale un músico y canta una cancioncilla relativa a las dificultades de los amantes en la consecución de su amor. A una ventana se asoma doña Ana a oírlo. Por abajo aparece don Álvaro con un criado. Otro músico canta otra canción del mismo tenor, y don Álvaro aprovecha para requebrar a doña Ana. Ésta, admirándose más de la novedad del cortejo que del atrevimiento del joven, le reprocha que su amistad con don Antonio le haya impedido venir bajo su balcón antes. Don Álvaro, que había justificado su poca diligencia en declarársele antes amparándose en el temor a no ser correspondido, le informa de que don Antonio ha decidido no sólo renunciar a su pretensión hacia ella en favor suyo, sino que, además, está dispuesto a hacer de tercero y mediar ante su padre. Doña Ana queda satisfecha doblemente por la renuncia del enojoso acoso del marido de su prima y por la sollicitación que recibe de don Álvaro. Éste la anima a que se deje hablar y abordar por don Antonio, visto su bienintencionado propósito de favorecerlos en su amor. Se entra doña Ana y don Álvaro expresa en un soliloquio su paradójica situación que le obliga a engañar a una mujer que no quiere para conseguir a una mujer que lo rechaza.

I,xii: Sale don Álvaro y Benito “echándole agua manos”. Cada uno expone su respectivo tormento, juzgándolo mayor que el del otro: don Álvaro, el del esposo obligado a convivir con una mujer a la que no quiere; Benito, el del amante que duda de la fidelidad de la amada. **I,xiii:** Sale don Fadrique; manda al criado que lo deje a solas con su hijo, al que hace saber que, apenas amanecido, halló a sus puertas a don Álvaro, a quien despidió, aunque cortésmente, por parecerle inconveniente su presencia a esa hora y lugar. A continuación le reconviene por permitir a su amigo la entrada libre a su casa, incluso cuando está su mujer sola. Se va don Fadrique y don Antonio expresa en un monólogo cuán engañado está el buen viejo, que ni se imagina su deseo por doña Ana. **I,xiv:** Sale Marina. Don Antonio le pide que le rasque el pelo mientras la criada expresa lo que parece su amor contrariado y sus celos por su amo. **I,xv:** Sale en ese momento Benito, que ve la escena y confirma sus sospechas acerca de la infidelidad de Marina. Aparece doña Jacinta y, creyendo lo mismo que Benito, le reprocha a su marido las libertades que se toma, rompiendo después a llorar, lo que provoca las iras de don Antonio y la retirada de la esposa a su aposento. Benito reprocha también su conducta a la criada, que se va tras él sin conseguir que atienda a sus razones. Don Antonio, que lamenta el mal comienzo del día, se sorprende de ver llegar a doña Ana. **I,xvi:** Ésta le comunica que viene a agradecerle su supuesta mediación con don Álvaro y expresa sus venturosas esperanzas. Marina, que se había quedado a la

puerta cuando fue tras Benito, ve el encuentro entre los dos y corre a avisar a su ama "porque me ayude a llevar/ estos celos". **I,xvii:** Vuelve ésta con la criada y se quedan a la puerta observando como doña Ana le muestra su agradecimiento a don Antonio, cuando no por favorecer su amor, al menos por dejar de perseguirla. Las efusiones de la prima son tomadas por muestras de amor por ama y criada, la primera de las cuales irrumpe ante la turbada doña Ana justo cuando (**I,xviii**) sale por una puerta don Álvaro y por otra Benito. Don Antonio se pone por medio mientras doña Jacinta recrimina a su prima las libertades que, según cree, se toma con su esposo. Doña Ana no puede persuadir a su parienta de que espere a recibir sus explicaciones después. En su intento por templar la cólera de su mujer contra su prima, don Antonio, ante la consternación de todos, le propina un bofetón a su esposa mientras "a su imitación da otro Benito a Marina". Irritado, saca una daga mientras don Álvaro se pone por medio y trata de apaciguarlo. **I,xix:** Es entonces cuando sale don Fadrique, que, sobresaltado por el rifirrafe, llega para reconvenir a su hijo por haber caído en tan feo extremo y para restaurar el orden perdido. Doña Ana promete por segunda vez darle explicaciones a doña Jacinta, que, más calmada ahora y aleccionada por su suegro, acepta escuchar a su prima.

II,i: Doña Jacinta ha mandado llamar a don Álvaro para hablar a solas con él. Habiendo sabido por las explicaciones que le ha dado su prima que ama a ésta y que don Antonio está dispuesto a mediar en beneficio de los dos, ella quiere también favorecer en cuanto pueda su matrimonio y así de paso acabar con la ocasión de celos que recibe de su marido. Pero, en lo que respecta a su relación con doña Ana, don Álvaro la desengaña al instante, respondiéndole algo enigmáticamente "No he de negar/ esa verdad aparente/ pero a costa de mis daños/ la causa de sus efectos,/ para que los tenga extraños,/ incluye muchos secretos,/ esconde muchos engaños..." y termina por declarar sin ambages su amor por su interlocutora. Doña Jacinta, que ve que todo lo que le han hecho creer es mentira, le hace callar y le pide que se retire, pues oye que alguien se acerca. Se va, en efecto, don Álvaro, y Jacinta tiene el tiempo justo de expresar sus dudas acerca de la sinceridad de las excusas de doña Ana, cuando (**II,ii**) sale don Fadrique, que la saluda, y al momento Benito, que viene a pedir cien reales para su amo, que está jugando al reinado. Doña Jacinta le manda decir que no se los quiere dar; su suegro, sin embargo aboga por que se los envíe, pues, habiendo moderado últimamente su pasión por el juego, no deja de ser extremado querérselos negar. La esposa se mantiene firme en su postura y se va. Antes de abandonar la escena don Fadrique lamenta que su nuera haya acabado por imponerse a su marido "por industriosa y por blanda", pasando del extremo de ser demasiado sumisa al de llevar las riendas de la casa. Cuando Benito va a irse a comunicar el recado a su amo, (**II,iii**) sale Marina, que le pide que se espere un poco. Comentan el vuelco que ha dado la relación entre sus amos: "En los dos, como en sartén,/ vemos vuelta la tortilla" por medio de "cautelos y dolos", "lagrimillas y razones". Benito, desengañado, propone a Marina vivir en matrimonio pero libremente, con tal de que él viva con comodidad y regalo; Marina va a responder que no lo quiere tan pícaro, cuando ve venir a doña Jacinta. Se va la criada y (**II,iv**) sale el ama, indignándose porque Benito no se ha marchado aún y apremiándole a que salga en busca de su señor. **II,v:** Cuando va a salir el criado se tropieza con su amo, que viene, y le habla al oído, seguramente explicándole que su ama le niega el dinero. Sale también en ese momento don Fadrique a la puerta con la intención de mediar entre su hijo y su nuera. Don Antonio sigue recibiendo las

explicaciones y disculpas del criado, cuando, al mencionar que estuvo por empeñar una cadena que lleva puesta, doña Jacinta se la exige enérgicamente para evitar esa contingencia en lo sucesivo. Don Antonio acaba por entregársela con tal de no sufrir sus gritos y don Fadrique le reprocha ahora el ser demasiado manso con su mujer y dejarla mandar en casa. Doña Jacinta va a responderle, cuando don Fadrique, que ve venir compañía, opta por marcharse y no porfiar con su nuera.

II,vi: Sale doña Ana, que saluda muy halagüeña a su prima y a su marido, provocando los celos de la primera, que ya había puesto en duda la veracidad de sus amores con don Álvaro. A pesar de la pasión que siente por la prima, don Antonio se retira a instancias de su mujer, que amenaza con provocar un escándalo. A solas con la que supone su rival, doña Jacinta le reprocha que le haya mentido, pues, al hablar con don Álvaro, éste le ha dado a entender que ocultaba los secretos de otros, por lo cual deduce que está encubriendo una relación entre ella y don Antonio. Doña Ana queda turbada, lo que su prima toma como indicio de culpa. Es capaz, sin embargo, de explicar que su turbación es consecuencia de haber descubierto que don Álvaro le miente con el fin de favorecer el acceso de don Antonio. Para quedar libre de sospechas y aclarar las verdaderas intenciones del marido, le propone hablar a solas con éste, quedando ella oculta y a la escucha.

II,vii: Don Antonio, no sin cierto recelo de que lo pueda sorprender su mujer, sale en cuanto ve sola a doña Ana. En un primer momento se le declara abiertamente, pero ya sea porque ve a su esposa escuchando o porque se da cuenta de que doña Jacinta se incomoda, se desdice y finge hablar en nombre de don Álvaro, para quien procura a continuación el acceso a la casa y el disfrute de los favores sexuales de la doncella, mediando promesa de esposo. Con ello, le explica, podrá finalmente forzar el permiso de su viejo y enfermo padre para casarse o, al menos, entretener la espera con sucesivos encuentros hasta que el tiempo dé lugar a una ocasión propicia en que puedan celebrar el matrimonio. Doña Ana, para no darle una contestación inmediata y para obligarle a irse, pretexto que ve venir a alguien. Las dos mujeres quedan a solas. Doña Jacinta, tranquilizada; y doña Ana, un poco intranquila con respecto a la sinceridad de las intenciones de don Álvaro. Por ello sigue indagando acerca de la declaración de amor que don Álvaro hizo a su prima. Atando cabos, las damas llegan a suponer la verdad: que don Antonio ha convencido a don Álvaro para que finja pretender a doña Ana con la intención de poder él mismo hablarle y galantearla, y que el segundo se ha prestado a ello con el objeto de poder cortejar a doña Jacinta más a sus anchas. Las dos mujeres se prometen mutua lealtad y respeto y acaban censurando a sus respectivas parejas.

II,viii: Ante la casa de doña Ana. Sale don Álvaro, que lamenta brevemente la situación paradójica en la que se halla, queriendo a quien no se deja querer y despreciando a quien le quiere; ofendiendo a su amigo y procurando poner a su disposición a quien podría "ser alma en todo tan mía". Sale don Antonio, que le explica cómo ha encarecido tanto su amor por doña Ana, que casi ha obtenido de ésta que le dé entrada franca en su casa. Ahora le toca a don Álvaro simular su pasión por ella, mientras él se queda oculto a su lado.

II,ix: Sale doña Ana al balcón e, inmediatamente, le echa en cara la doblez de su conducta, suponiendo que quizá pretenda cortejar a doña Jacinta. Esto pone en guardia a don Antonio, que echa mano a la espada. Don Álvaro le indica en voz baja que termine de escucharlo todo y, hablando con doña Ana, convence a ésta de que sus sospechas son infundadas. Don Antonio, de todos modos, no queda tranquilo con respecto al peligro que corre su honor conyugal e, indeciso, opta por abandonar la escena, mientras don

Álvaro sigue cortejando a doña Ana, que queda asegurada de su fe. Viene gente y doña Ana se retira. Don Álvaro, en otro monólogo en línea con el primero de II,viii, nota que don Antonio se ha ido y comprende que duda de él. Doblemente atezado por la ingratitud hacia doña Ana y la ofensa al amigo, empieza a tener serias reservas con respecto a la conducta que ha llevado hasta el momento antes de abandonar la escena.

II,x: Salen Benito y Marina. El primero, que ha optado por ser amante resignado, no puede, sin embargo, dejar de reprocharle la excesiva libertad y desenvoltura con que, a su juicio, se conduce la criada. Ésta se disculpa, con la frase "¿yo qué hago?", que da ocasión a Benito de exponer sus agravios. Ven venir a don Antonio, y la criada decide irse, aunque diciendo que volverá, lo que produce el comentario celoso de Benito y la advertencia de que se guarde del ama, ahora que se ha vuelto tan poco sufrida. II,x: Se va Marina y sale don Antonio quejoso del estrecho control que su mujer ejerce sobre él. Sale otra vez Marina con un pañuelo en una salvilla que ofrece al amo, quien lo toma. Esto provoca los celos de Benito que increpa por lo bajo a la sirvienta, pero (II,xi) sale entonces doña Jacinta pidiendo explicaciones por la deferencia de la criada y amenaza con echar por la ventana a ésta y a su propio esposo, si la acción del pañuelo vuelve a repetirse. Don Antonio soporta la amenaza de su mujer, pero solapadamente le advierte que, si en algo le falta a su honor, no va a seguir siendo tan sufrido. Doña Jacinta le replica airada (II,xii), cuando ve venir a don Fadrique y se va. Don Fadrique manda retirarse a los criados y recrimina a su hijo los nuevos extremos en los que está cayendo: haber pasado de dar libre entrada en su casa a su amigo a mostrarse tan poco hospitalario que no parece sino que ha concebido alguna sospecha con respecto a él y su mujer; el pedirle celos a ésta, cuando antes se quejaba de los celos y la insufrible sospecha que ella le demandaba a él. Don Antonio trata de excusarse con la justificación de que es su intento de corregir sus excesos anteriores lo que provoca estos nuevos extremos de signo contrario. Don Fadrique le recomienda que no muestre sus celos si los tiene, pues es cosa inútil en cualquier caso. Ve venir a don Álvaro y demudarse a su hijo, por lo que se va, no sin aconsejarle que se asegure bien antes de castigar en nadie posibles faltas al honor. II,xiii: Sale don Álvaro, que le pregunta por la causa de su partida la noche anterior. Don Antonio le confiesa francamente que se debe a los celos que concibió al oír a doña Ana quejarse de que pudiera amar a su mujer, por lo que, para evitar reñir con él sin tener seguridad de su culpa, decidió retirarse. Don Álvaro se propone tranquilizarlo contándole algo de lo que le aconteció con doña Ana, cosa que procede a hacer al oído, desviándose a un lado mientras (II,xiv) salen Benito y Marina, el primero persiguiendo a la segunda y todavía celoso por el incidente del pañuelo. Se apartan a un lado y (II,xv) salen doña Jacinta y doña Ana. Las dos mujeres discuten a cuenta de una cierta incredulidad de la última que pone en duda que don Álvaro verdaderamente le haya declarado su amor a la primera, lo que provoca el enfado y la suspicacia de ésta. Las discusión va subiendo de tono y hace acudir a los hombres que tratan cada uno de refrenar a su pareja hasta que doña Jacinta blande su chapín contra don Antonio (Marina a imitación suya la emprende contra Benito), que responde airado sacando una daga contra su mujer; don Álvaro se interpone y los dos hombres acaban al final amagándose. II,xvi: En esta crítica situación sale don Fadrique que, interponiéndose, pone paz entre todos, reprocha a cada uno su conducta extremosa e inapropiada para gentes de bien como son ellos, hace salir de

la casa a don Álvaro, aunque le promete oír sus disculpas y se lleva a las dos mujeres a donde pueda reprenderlas. Don Antonio, reconociendo “que está el vicio en los extremos”, se promete prestar oídos a las recomendaciones de moderación de su padre.

III,i: Doña Jacinta pretende que don Antonio le enseñe un papel que trae en la mano. El marido en un largo romance propone unas reglas de convivencia moderadas entre los dos que permitan a cada uno vivir con cierta libertad y, amparándose en esta concepción de la vida conyugal, le niega la lectura tanto del sobrescrito como del contenido del papel. Por último, como doña Jacinta se echa a llorar, don Antonio se va. **III,ii:** Sale doña Ana, que propone a su prima, a fin de dispersar del todo sus sospechas, utilizar a don Antonio como mediador para dar acceso a don Álvaro a su casa y forzar así el matrimonio que no quiere permitir el padre de la joven. Si don Antonio transigiera en hacer de mediador en este asunto, tendría una prueba clara de que éste ha olvidado su pasión adulterina. Jacinta acepta. **III, iii:** A solas con el marido de su prima, doña Ana le comunica que desea que medie en el encuentro que está dispuesta a tener en su casa por la noche con don Álvaro. Quiere que le garantice la palabra de éste por un lado y el cuidado de su padre por otro. Don Antonio se pregunta si no será inconveniente el que la cita sea en la misma casa de la doncella, donde estará su padre enfermo y a donde ha de acudir su propia mujer, doña Jacinta, a cuidarlo; pero doña Ana le contesta que justamente la presencia de su prima le permitirá a ella escabullirse, y a él (cuya presencia es necesaria como garante de la palabra de matrimonio) no ser echado de menos en su propia casa. Don Antonio acepta encomendándose a la virtud de la cautela y abandonando el escenario. **III,iv:** Sale Marina, y doña Ana aprovecha para mandarle que vaya a buscar a su prima, cosa que no hace falta, porque ésta ya viene. Queda la criada al cuidado de la puerta por si llega el viejo y salen por un lado doña Jacinta y por otro don Álvaro. El galán ha acabado enamorándose de doña Ana y, cuando ésta le expone el plan que ha fraguado para casarse, consistente en que don Antonio sea el garante de la palabra de su amigo y el encargado de disponerlo todo, don Álvaro les aclara que la firmeza de la casada y el amor de la soltera le han hecho reformarse y reducir “sus extremos” a respetar a la una y a adorar a la otra; y les revela la verdadera intención de don Antonio: tomar su puesto cuando tenga libre entrada en casa de su padre y así gozar a doña Ana. Marina avisa que oye llegar a don Fadrique; don Álvaro se va a instancias de Ana, que le promete arreglar la cosa de tal modo que los dos puedan estar juntos por la noche sin mayores complicaciones. Doña Ana y doña Jacinta no saben qué hacer, cuando **(III,v)** la criada Marina, que ha oído todo, propone un remedio ejemplar con el que asegurase el casamiento de doña Ana con don Álvaro y salir con bien del paso en que los pone las intenciones de don Antonio: se trata de que la primera finja que se deja engañar y hable por la ventana con don Álvaro, dejándole después la puerta franca; cuando don Antonio entre, la criada lo llevara al aposento de la joven, pero allí lo estará esperando doña Jacinta, con quien se acostará, creyendo que es doña Ana y así, satisfecho el desvarío, es cosa averiguada que su adúltera pasión se agotará por sí misma. Este remedio, dice Marina, ya lo aplicó una reina de Aragón “de su esposo obligada”, lo que es historia harto conocida. Las tres mujeres se dan ánimos y se deciden a llevar adelante el plan. **III,vi:** Se van las amas y queda la criada. Llega Benito, que expresa que, desde que tiene menos celos, porque ella se recata más, es más feliz, y le encomienda que se guarde de la tentación; ella le cuenta que ahora es más privada de su ama. Los dos celebran un

anticipo de la boda, a la que Benito se halla dispuesto, poniéndose mutuamente las manos izquierdas en el pecho del otro y Marina le propone que esa misma noche vaya a rondarla a casa del tío de su ama, pues va a ayudar a su señora a cuidar de él. **III,vii:** Salen don Antonio y don Álvaro ante el balcón de doña Ana. El segundo trata de poner inconvenientes a la aventura en la que se va a embarcar su amigo, pero éste, en alas del amor, encuentra fácil solución a todas las dificultades suscitadas. Don Álvaro se encomienda al ingenio de doña Ana para poder escapar con bien del apuro. **III,viii:** Sale, efectivamente, doña Ana a la ventana (¿del balcón?) y pide palabra de esposo a su galanteador, actuando don Antonio como testigo. Indica después a don Álvaro que ya puede entrar, pues está Marina a la puerta. Sale Benito justo a tiempo de ver cómo la criada hace pasar a don Antonio, que le pide la capa y el sombrero a don Álvaro o, por mejor decir, se los arrebató. El criado cree que su amada le engaña con don Antonio y promete vengarse de ella cortándole “diez narices y veinte orejas”. Se va. Don Álvaro, mientras tanto, expresa en un soliloquio su desesperación al temer que doña Ana pueda estar en brazos de don Antonio, ya que nadie sale a llamarlo. Presa de los celos, decide dar voces fingiendo que lo atacan unos desconocidos. **III,ix:** Sale entonces doña Ana a la ventana temiendo por la vida de su amado y, al comprobar que son los celos la causa que mueve a don Álvaro, lo invita a entrar en la casa, prometiéndole hacerle saber cómo don Antonio ha quedado dos veces engañado. Se entran los dos. **III,x:** Sale muy madrugador don Fadrique, que ve venir corriendo hacia él a Marina y en pos de ella a Benito. La primera quiere justificarse, pero el segundo se niega a escuchar sus disculpas. Cuando el viejo pregunta cuál es la causa de la disputa, Marina abandona el escenario, dejando la explicación a cargo de Benito. El criado le informa de que se trata de un asunto doméstico y le explica que desde la última vez que reprendió a su hijo todos se esfuerzan en dejar de ser extremados y buscan los justos medios. **III,xi:** Sale doña Ana, que cuenta llorosa a don Fadrique cómo ha admitido en su cuarto a don Álvaro, quién, con la mediación de su propio hijo don Antonio, le ha dado palabra de ser su esposo, y ahora no se la quiere cumplir. Don Fadrique manda llamar a su hijo. **III,xii:** Sale don Antonio, a quien el viejo recrimina su ligereza por andar metido en asuntos de tercería nada menos que en casa del tío de su mujer. Después le encomienda que vaya por don Álvaro y le haga casarse con doña Ana como prometió o le pida explicaciones. Manda a continuación a doña Ana a casa de su prima al tiempo que se dispone a hablar con su padre para tratar de arreglar el casamiento de la doncella. Al quedar solo, don Antonio expresa su confusión, pues no sabe qué hacer y ya, nada más haber consumado el acto, no siente sino aborrecimiento por su amante. **III,xiii:** Sale don Álvaro, al que su amigo pone al corriente de su desengaño con la mujer que acaba de gozar y la repentina estimación de las nobles prendas de su esposa. Le cuenta además que don Fadrique pretende que él lo obligue a casarse con doña Ana. Don Antonio no sabe cómo salir de este enredo, pues da por supuesto que su amigo no se querrá casar. Don Álvaro le propone que ponga la excusa de dilatar por dos días el plazo para cumplirle a doña Ana, ganando así tiempo para descubrirle el engaño a la joven, que, avergonzada, no osará pedir reparación. Don Antonio acepta. **III,xiv:** Viene entonces doña Jacinta, a quien su marido pregunta si ha tenido buena noche. Crípticamente la esposa contesta que sí pues, viéndose ahora tan estimada de él, claramente se aprecia que el enfermo está mejor. Don Antonio le explica que la descuidaba a causa de una cierta mujer de quien estaba encaprichado hasta que tuvo

ocasión de verse con ella una noche y se le hizo patente la superior calidad de la esposa. La pareja queda, pues, reconciliada. III,xv: Llega don Fadrique trayendo consigo a don doña Ana, Benito y Marina, y varios hombres. Quiere casar al punto a los dos primeros y no admite la excusa que don Álvaro había urdido de dejar un plazo de dos días. Don Antonio, viendo que su padre amenaza a don Álvaro con pasarle el pecho con su espada si no se casa, decide noblemente declarar la verdad y tomar sobre sí la responsabilidad por lo que ha sucedido, pero don Álvaro le revela que está engañado y que, en realidad, estuvo gozando a su legítima esposa. Ésta lo confirma todo y se somete a don Fadrique para que o castigue su libertad o la disculpe teniendo en cuenta sus celos. Todos aprenden la lección; don Álvaro hace propuesta de matrimonio a doña Ana, y Benito a Marina, terminando así *El vicio en los extremos*.

En cuanto a *The Gamester* (Shirley-Gifford&Dyce, 1833:III), hemos de aclarar que se trata de una comedia híbrida de tipo realista, por un lado, y romántico, por otro.²⁸³ Tal división se corresponde con las dos acciones principales bien delimitadas: la de Wilding y Hazard, de carácter realista, y la historia de Beaumont y Violante, marcadamente romántica. Veamos pues en detalle, el argumento de la obra:

I,i: Este acto de escena única se abre con Master Wilding a las puertas de su casa intentando conseguir los favores sexuales de Penelope, que, según descubrimos, es una parienta que fue dejada en custodia a su mujer por muerte del padre cuando Mrs. Wilding, que era viuda, no estaba aún casada con su actual marido; al casarse, la joven con su fortuna pasó a depender de él. De nada sirven las recriminaciones de Penelope; Master Wilding da a entender que se casó con su mujer por dinero y que, si muriera ésta, se casaría gustoso con ella. Sale Mrs. Wilding, que, al margen, ve conversar a su marido con su parienta y expresa para sí su poco agrado ante tanta familiaridad. Penelope, por poner fin a la persecución de que es objeto, promete acceder a los deseos de Master Wilding con una condición imposible: que obtenga el consentimiento de su esposa. Después abandona la escena. Es ahora Mrs. Wilding la que se dirige a su marido y le manifiesta su queja por el poco aprecio que le hace. Su esposo le contesta que se casó con ella por su alma, y no por su cuerpo, lo que le exime de hacer vida conyugal con ella. Además, dice, tiene un defecto insufrible: es muy celosa. Le sugiere que sea tan complaciente como otras mujeres lo son con sus maridos, a los que dejan vivir libremente sin ponerles mala cara continuamente. Mrs. Wilding se atreve a sugerir que está dispuesta a ser su sierva en todo de aquí en adelante para mostrarle de esa manera el gran y verdadero amor que le tiene. Master Wilding aprovecha para sondearla,

²⁸³Lucow (1977:158-159, nota 5) hace notar que *The Gamester* es usualmente considerada una comedia de tipo urbano (*city comedy*), aunque, según él, de una clase muy distinta de las típicas comedias urbanas de Jonson, Chapman, Marston, Dekker o Beaumont en su mayor atención "to manner and style, matters usually closely associated with the nobility than with the middle class". Suscribimos su opinión.

preguntándole cómo reaccionaría si trajera una amante a casa. Ante la respuesta de que la admitiría por complacerlo, Master Wilding osa descubrirle que ya tiene alguien a quien desea: su tutelada, ante la que espera que actúe como tercera para vencer su resistencia. Esto es demasiado para la sufrida esposa, que acaba por tildar a su marido de cruel y sale precipitadamente de escena. Master Wilding lamenta su indiscreción. Sale Hazard, que comenta los asuntos del día con su amigo, y luego confirma su insensatez por haber confesado su atracción por Penelope a su esposa, aconsejándole que trate de desdecirse. Salen entonces dos alguaciles llevando a Delamore herido. Los dos amigos se informan de que ha sido acuchillado por su amigo Beaumont en una disputa surgida al calor del vino acerca de sus respectivas amadas. Esto les sirve para lamentar la suerte del herido y criticar a las mujeres que son causa de tales peleas, el vacío honor que las provoca y las riñas por cuestiones baladíes. Salen a continuación otros alguaciles que se llevan preso a Beaumont y los dos amigos se dirigen al detenido para mostrarle sus simpatías y darle ánimos, confiando en que su víctima pueda sobrevivir. Beaumont se lamenta únicamente de que este incidente pueda ser motivo de pesadumbre para su amada Violante. Master Wilding decide acompañar al detenido y a los alguaciles para conocer bien la historia, mientras Hazard se queda solo y presencia cómo salen tres jugadores, Acreless, Littlestock y Sellaway, con las espadas desenvainadas y con el descabellado propósito de liberar a Beaumont por la fuerza. Muy razonablemente Hazard los disuade de su intento de enfrentarse a la justicia, haciéndoles ver que les puede costar muy caro, máxime cuando todavía está por ver que Delamore haya muerto y cabe esperar, por tanto, un castigo muy leve. En lugar de intentar poner en libertad al preso por la fuerza, los persuade de que es mejor que vayan a la taberna y lo esperen allí, pues tiene una cita con Old Barnacle, un anciano burgués acaudalado. Se van los tres jugadores y llega Old Barnacle. Viene a proponer a Hazard que se deje pegar en público por su sobrino a cambio de una suma de dinero con el fin de que éste, que es un joven apocado e inseguro, pueda tomar confianza en sí mismo y adquirir fama de bravo ("gentleman-bravado") ante los ojos de la pequeña sociedad de valentones y espadachines de la ciudad, entre los cuales Will Hazard goza de reputación de hombre valiente. Nuestro protagonista accede, pues confía en que, jugándose el dinero que obtenga por dejarse golpear, podrá recobrar sus tierras. A continuación se va a la taberna a reunirse con los tres jugadores.

II,i: Al principio de la escena Mrs. Wilding trata de sonsacar al paje de su marido cuáles son las mujeres que Master Wilding frecuenta; el muchacho, sin embargo, no suelta prenda. Se va. Sale Penelope y tiene lugar un pasaje de prueba o "trial" típico de la dramaturgia shirleiana: Mrs. Wilding intenta persuadir a Penelope de que, por consideración a ella, corresponda al amor ilícito de su marido. Penelope rechaza firme pero respetuosamente la propuesta hasta el punto de reprochar su conducta a su interlocutora, haciendo notar que no puede creer que se le haya ocurrido caer tan bajo, como no sea por poner a prueba su fidelidad hacia ella y la fortaleza de su virtud. Mrs. Wilding descubre que, efectivamente, esa era su intención e insiste en que, a pesar de todo, se deje guiar por ella y simule aceptar las insinuaciones de Master Wilding, de tal modo que éste pueda mantener sus esperanzas. Todo esto, le explica, no es sino parte de un plan concebido por ella para reformar la conducta libertina de

su esposo. Mrs. Wilding se va cuando llega su marido con el fin de dejarlo a solas con Penelope, que da a entender que su señora la ha ofendido y quiere vengarse de ella, no con el maltrato físico que Master Wilding inmediatamente se brinda a infligir a su esposa, sino aceptando sus pretensiones amorosas. Wilding se muestra, como siempre, obsequioso con ella y despectivo hacia su ausente esposa. Le roba un beso sin que la joven proteste y luego le regala un anillo que le es también aceptado. El paje sale para comunicar que Hazard y los tres jugadores lo esperan en la taberna y, aunque Master Wilding va a renunciar, Penelope lo anima a que no se pierda la partida por causa suya. Master Wilding se dirige a la taberna. **II,ii:** En ella está Hazard con los tres jugadores, cuando llega Master Wilding. Hazard empieza alardear del dinero que posee, mostrando su bolsa pletórica. Llegan Old Barnacle, Young Barnacle y Dwindle. Old Barnacle se va y Young Barnacle es admitido en la reunión, presentado a los demás por Hazard como un pariente. Young Barnacle, que al principio se muestra tímido, acaba por tomar confianza y ponerse provocador con todos hasta que finalmente, a una discreta indicación de Hazard, da a éste un bofetón. **II,iii:** Leonora y Violante, en casa de la primera, se profesan recíproca amistad y hablan de sus preocupaciones amorosas: los padres de Leonora rechazan a Delamore como pretendiente. Un criado trae noticias de la muerte de éste, lo que causa el desmayo de Leonora, que pronto es reanimada por Violante. La joven consuela a su amiga haciéndole ver que es posible que Delamore no esté muerto realmente, pues el criado no ha visto el incidente con sus propios ojos. Con la anterior también reciben la mala noticia de que el homicida de Delamore ha sido Beumont, lo que entristece ahora a Violante. Entra el padre de Leonora, Sir Richard Hurry y se jacta ante su hija de su contento por la muerte de Delamore, al que considera "... a loose and inconsiderate man,/ Lost in state, and would have married thee,/ To have squeeze'd mine; 'tis better as it is" (pág. 221). A Beumont, por el contrario, lo considera un modelo de caballero, que se ha mostrado como tal al vengar en su amigo una ofensa que no podía quedar impune; por ello lo desearía para marido de su hija y está considerando la posibilidad de buscar la manera de librarlo del patíbulo. Leonora aborrece la idea de ser la esposa de Beumont tanto por respeto a la memoria de su difunto prometido, como por la amistad que profesa a Violante.

III,i: Master Wilding y Penelope están preparando su encuentro amoroso para la noche a las doce. Master Wilding se las promete muy felices y está dispuesto a cumplir con las condiciones establecida por Penelope: ser discreto y entrar a oscuras. Master Wilding le comenta que piensa casarla posteriormente con otro, a fin de encubrir sus relaciones sexuales y el posible fruto de éstas. Se va y sale su esposa: el plan para que ocupe el lugar de Penelope en el lecho está ultimado. Por medio de esta estratagema esperan traer al licencioso marido al buen camino. Llega Hazard preguntando por Master Wilding y, mientras Mrs. Wilding va a buscarlo, el primero y Penelope conversan en una especie de combate de ingenio (*wit combat*) acerca de la virginidad, con alusiones subidas de tono a cargo del galán, cuya postura es que las doncellas deben deshacerse de ese estorbo cuanto antes. Sus insinuaciones son muy bien contrarrestadas por parte de Penelope. Al final Hazard acaba por descubrir a Penelope lo que sabe de sus devaneos con Master Wilding y que él mismo es el candidato a ser su marido si se queda embarazada. **III,ii:** La escena se abre con un motivo

cómico: Old Barnacle tratando de ganar la voluntad de Leonora para su sobrino, al que pinta como un completo bravo, ahora que Delamore ha muerto. La doncella alega que no puede pensar en amar a nadie excepto a su difunto Delamore y menciona que sólo tiene un hombre que la incomoda, refiriéndose a su padre y su intento de casarla con Beaumont. El viejo ensalza a su sobrino como matón ideal para darle su merecido a cualquier hombre que ose hacerla infeliz, sea padre o no padre. Se va Leonora y entra Sir Richard Hurry acompañado de un cirujano, Probe, al que envía con las enigmáticas palabras: "Let him be buried" (¿está planeando el asesinato del malherido Delamore o pidiéndole que mantenga en secreto su recuperación?). Old Barnacle habla con Sir Richard Hurry y cómicamente vuelve a recomendar a su sobrino como matón en cuanto oye a su interlocutor decir que tiene un problema con un cierto caballero (Delamore). Sale Leonora mientras Violante aparece también en escena, pero aparte. Old Barnacle se le acerca y vuelve a proponer a su sobrino como galán y matasietes. Sir Richard conmina a su hija a que se corrija y, pidiendo a Old Barnacle que le acompañe, abandona la escena para dirigirse a la cárcel a ver a Beaumont. Leonora y Violante quedan a solas y la primera apremia a la segunda para que vaya a la prisión y trate de asegurar la fidelidad y constancia de su prometido, que corren peligro al proponerse su padre a forzar su casamiento con Beaumont. III,iii: Escena de casa de juego. Master Wilding llega para comunicar a Hazard que va a gozar a Penelope por la noche a las doce. Pasan los tres jugadores por el escenario, cada uno acompañando a un tipo de visitante habitual de tales garitos: un Lord con Sellaway, un caballero (*knight*) con Acreless y un propietario rural con Littlestock mientras Hazard y Master Wilding hacen comentarios sobre los tres personajes. Llega Young Barnacle con Dwindle cuando Hazard se marcha a jugar, y lee a Wilding unas fabulosas noticias en la gaceta de la época o "coranto" sobre "Terra Incognita", "the quintessence of the world", en una especie de parodia de las noticias de sensacionalismo utópico sobre los nuevos territorios que estaban siendo explorados a principios del siglo XVII. Al final todos se van a jugar. III,iv: Continuación de la escena de juego, ahora en otra habitación. Todos necesitan dinero menos Hazard, que, habiendo empezado con cien libras, ha llegado a ganar una gran suma. Master Wilding, sin embargo, ha perdido y tiene ganas de resarcirse con un jugador novato cargado de oro que acaba de llegar. Hazard le presta cien libras (pues él ya no quiere seguir jugando) y Master Wilding se dispone a jugarse ese dinero, tentado por la posibilidad de resarcirse con creces. Se acuerda entonces de que es la hora de la cita con Penelope. En un primer momento se debate entre el amor y el juego, pero, finalmente, se decanta por lo último y, para no perder la ocasión de iniciar sus amores con su joven tutelada, le ofrece a Hazard la posibilidad de suplantarle en esta primera ocasión y de gozar a Penelope, a la que piensa reservarse para futuras ocasiones. Su amigo, por supuesto, acepta. Antes de que se vaya le recuerda que debe respetar las condiciones del contrato: ha de encontrarse con Penelope a oscuras y en silencio.

IV,i: Una calle con tiendas. En esta escena descubrimos primero cómo Hazard le cuenta a Master Wilding que ha pasado una noche de amor maravillosa con Penelope. El marido infiel empieza a lamentar un tanto haber dejado a su amigo gozar a la doncella la primera noche, a lo que hay que sumar que, de todas

maneras, perdió la partida de cartas. Hazard se compromete a no intentar tener más relaciones con Penelope. Llegan Young Barnacle y Dwindle, paje, y a Master Wilding se le ocurre hacer pasar al último (con unas barbas que éste traía consigo "unto which I frighed/ Our maids, last night") por un nuevo matón, Ancient Petarre. Ante este nuevo rival Young Barnacle termina por achantarse y someterse cobardemente para risión de todos. Se van primero Young Barnacle y Dwindle, y después Hazard. Master Wilding se queda. Entra su mujer acompañada de Penelope y Leonora y, dejando a éstas aparte un momento, le revela a Master Wilding que, en realidad, ella ocupó el puesto de su parienta en la velada amorosa de la noche anterior, así como que espera que esto le sirva de escarmiento y se reforme en lo sucesivo. Ante las muestras de desconcierto y desesperación de su marido (al saber que Hazard se ha acostado en realidad con su mujer y no con Penelope), Mrs. Wilding amenaza con hacer público lo que ha pasado para que la gente sepa lo mal que la trata y el honor de Penelope quede a salvo. Naturalmente Master Wilding le promete reformarse y amarla, pues no quiere que salga a la luz su deshonor. Mrs. Wilding se lleva a Leonora a pasear al *Exchange* con la intención de distraerla de la tristeza que la embarga. IV,ii: Escena de carácter noble e idealizante hasta lo increíble. Primero Sir Richard Hurry viene a proponerle a Beaumont que se case con su hija Leonora a cambio de que él lo libere de la previsible ejecución por su delito utilizando sus influencias. Beaumont rechaza la oferta tanto por el respeto hacia el dolor de Leonora como por su fidelidad a Violante. Sir Richard se va enfadado y entonces Violante, que había estado escuchando todo a escondidas gracias a un oportuno soborno al carcelero, se presenta ante Beaumont y los dos amantes se declaran su mutuo amor en tonos decorosos y líricos. Finalmente, Violante llevada por su desinteresado amor por Beaumont, insta a éste a que acepte a Leonora como esposa y salve así la vida, aunque sea a costa de que ella lo pierda. Como es de esperar, con la misma generosidad, Beaumont se niega, a pesar de que ello suponga su ejecución.

V,i: Una calle. Master Wilding quiere ahora casar a Hazard con Penelope para así asegurarse de que el posible escándalo de su mujer y su frustrado intento de gozar a la joven parienta no se hagan públicos. Para ello finge ante su amigo que Penelope le ha significado su profunda tristeza al día siguiente, lamentando sinceramente haber perdido la virginidad con él, por estar en realidad enamorada de Hazard. Éste en principio se muestra absolutamente reacio a casarse con Penelope, pero la promesa de la fortuna de la joven, en custodia de Master Wilding, termina por hacerle cambiar de opinión. Hay un pequeño indicio de que Hazard ha actuado con la complicidad de Mrs. Wilding y de Penelope. Sale Old Barnacle quejoso de que su sobrino ha llegado a creerse hasta tal punto su papel de bravo, que anda por ahí provocando a todo el mundo, por lo que teme que o sea muerto por alguien, o mate a alguien y acabe finalmente en la horca. Por todo ello está dispuesto a pagarle el mismo precio de antes a Hazard si accede a bajarle los humos. Hazard acepta y, cuando llega Young Barnacle, ahora insolente y violento para con su tío, le da dos bofetadas delante de Old Barnacle, Acreless y Littlestock. Después lo apercibe para que deje para siempre de ir alardeando de matón, para confirmación de lo cual todos, incluido Old Barnacle, le dan de palos hasta obligarle a pedir perdón a su tío de rodillas. Después de esto, los tres jugadores se disponen a visitar a Beaumont en la prisión y Hazard lamenta que él no pueda acompañarlos por

tener ocupaciones pendientes, aunque se propone ver al preso antes de la noche. Enterado de que Mrs. Wilding y Penelope están en casa de Sir Richard Hurry, se encamina hacia allá. V,ii: Entran Leonora, Violante, Mrs. Wilding y Penelope. Leonora sospecha que su padre tiene algo en mente, pues ha dispuesto que ella traiga a Violante, en cuya compañía, a su vez, viene Mrs. Wilding. Suponen que planea volver a ofrecer a Beaumont el matrimonio con Leonora. Violante, aunque se resigna al casamiento de su amado con su amiga, quisiera evitar el mal trago de presenciarlo con sus propios ojos. Sale Hazard y comienza a hablar con Penelope (para lo cual las otras se van), proponiéndole matrimonio, si es que ella lo ama, ya que se dan además otras tres condiciones: él la ama a ella, Mr. Wilding lo desea, y él, gracias al juego, puede aportar una suma similar a su dote. Entra Master Wilding y confirma el futuro matrimonio, mostrándose de acuerdo en librar el dinero que le corresponde a su tutelada. Después, en un aparte, se lamenta por ser un cornudo por propia mano. A continuación Sir Richard Hurry procede a someter a Beaumont, que entra un poco después conducido por alguaciles, a la prueba de renovarle su propuesta de casamiento con su hija a cambio de librarlo de la horca, pero el amante se mantiene fiel a Violante. Como recompensa por su constancia, Sir Richard Hurry acaba por ofrecerle como esposa a su amada Violante, a la que hace venir de otra estancia, revelando además que Delamore no ha muerto, sino que se halla en vías de recuperación, según aclara el cirujano Probe. Sir Richard Hurry consiente además en el casamiento del herido con su hija. Para un final feliz del todo, Hazard revela a Master Wilding que, en realidad, no se había acostado con su mujer como suponía. Le relata que, cuando aceptó ir en su lugar, creyendo que iba a gozar a Penelope, las dos mujeres iluminaron el dormitorio con la intención de avergonzar al marido libertino. Al ser sorprendido en acción tan innoble, quiso corregirse y se había sumado al plan de las dos mujeres, prestándose a fingir su papel para hacerle creer que su esposa lo había deshonrado por accidente. Master Wilding se reforma también y promete ser un marido ejemplar a partir de ahora. Sir Richard Hurry, Leonora y Hazard se disponen a visitar a Delamore, que aún permanece herido.

La exposición en detalle de los argumentos nos da idea de hasta qué punto las dos obras divergen una de otra. Consideradas en su totalidad, las diferencias superan con mucho a las similitudes. Shirley, siguiendo su método dramático habitual, presenta una acción compuesta, formada por dos acciones principales, desarrolladas entretendidamente a la par y sólo ligeramente conectadas entre sí; una subacción puramente cómica en la trama de Old y Young Barnacle; y algunos cuadros costumbristas o humanos en el interior del acto central. Guillén de Castro, por su parte, se mantiene fiel a una característica constante del drama español de la época: desarrolla una acción sola, unificada temáticamente (el vicio

en los extremos), pero complicada y diluida en distintos aspectos e incidentes, fundamentalmente por medio de varios personajes, que, a diferencia de lo que ocurre en el teatro de Shirley (y por extensión en gran parte del teatro jacobino), participan todos en esa misma acción.

Ahora bien, si, haciendo abstracción de otras acciones (en el caso de *The Gamester*) o incidentes y aspectos no esenciales (en el caso de *El vicio*), centramos nuestra atención en lo que podríamos llamar la secuencialización del motivo de “la cita a oscuras y el cambio engañoso del compañero de lecho”, notamos que hay un paralelismo evidente en las dos obras, si bien, el motivo aparece contextualizado de manera diferente como resultado de la distinta concepción global o marco general en el que se inserta en cada caso: en la comedia española forma parte de y está supeditada a un contexto más amplio de ejemplificación moral contenido en el título *El vicio en los extremos*, en el que temáticamente se hace hincapié en los males que se derivan de las conductas extremadas de los protagonistas, y consecuente con el leitmotiv castriano de pérdida y restauración de un orden ideal en el matrimonio y en la conducta de los esposos. En la obra shirleiana la acción del encuentro a oscuras y la substitución del compañero de lecho está conectada de una manera muy suelta con las otras acciones, pero presenta su propia relevancia e independencia; temáticamente está relacionada con un motivo muy querido al dramaturgo inglés y que de alguna manera apunta también en la obra de Castro: la reforma del libertino.

Hecha esta salvedad relativa a la contextualización de la secuencia del motivo común, podemos pasar a presentar los siguientes resúmenes sinópticos con vistas a exponer las diferencias y similitudes de tratamiento intrínseco del mismo:

En *El vicio en los extremos* (I) un marido pretende tener un encuentro amoroso con la prima de su mujer. Su mujer, a su vez, es solicitada por un amigo del marido. Las pretensiones de cada uno son rechazadas por sus respectivas cortejadas, lo que provoca un enredo de celos y desconfianzas mutuas. El marido, habiéndose dado cuenta de que la joven que desea ama a su amigo, convence a éste para que la solicite con el fin de obtener una cita a oscuras en donde él pueda substituirlo y gozarla. Su amigo acepta porque así

espera poder favorecer su propio cortejo de la esposa del otro. **I-II:** Después de varios peripecias de celos y desconfianzas mutuas, **(III)** la mujer y la prima deciden que la segunda proponga al marido que haga de mediador y de testigo (para asegurarse la promesa de matrimonio) en la cita que la prima quiere tener con el amigo. Cuando las dos mujeres quedan a solas, llega este último casualmente y, reformado por la virtud de las dos damas (la resistencia honrada de la una y el amor de la otra), les revela las verdaderas intenciones del marido. Las dos mujeres no saben qué hacer, pero la criada les propone la substitución de la prima por la mujer (lo que no es sino una manera de responder al cambio engañoso planeado previamente por el marido con un "contracambio"). Y, efectivamente, así lo hacen. Cuando el marido y el amigo (que desconoce exactamente cómo se va a arreglar todo) acuden a la casa de la prima por la noche, ésta finge que se deja engañar por el cambio planeado por el marido y lo deja entrar, pero (esto ya no se escenifica) quien lo está esperando en la habitación a oscuras es su propia mujer. El amigo también entra a invitación de la prima. A la mañana siguiente el marido se halla arrepentido tras la experiencia y dispuesto a volver a estimar a su mujer. Después de que la prima pida al marido, a través del padre de éste, que cumpla con su responsabilidad como garante de la palabra de matrimonio dada por el amigo, pues supuestamente éste no se quiere casar, el marido se ve obligado a declarar lo que él cree ser verdad: que él fue el que se acostó con la prima y no el amigo a quien hay que exonerar de toda responsabilidad. El amigo primero y después su mujer lo sacan de su engaño: él se acostó con su propia mujer y, presumiblemente, la prima con el amigo.

En *The Gamester* **(I)** un marido pretende a una parienta de su mujer, que no acepta sus avances amorosos, lo que no obsta para que la esposa conciba celos. En su insensibilidad hacia esta última el marido llega a proponerle que haga de tercera para conseguir el consentimiento de su parienta. **II:** A pesar de que la proposición de su marido la ha ofendido, la esposa intenta convencer a su parienta de que corresponda a las pretensiones de su marido, lo que no es sino una forma de despejar sus propios celos y una prueba de la virtud de su parienta, de la que la joven sale triunfante. Después le pide que simule corresponder al marido infiel como parte de un plan suyo para reformarlo, cosa que la joven se presta a hacer. **III:** La parienta y la esposa ponen en marcha el plan de la cita amorosa a oscuras y la posterior substitución por la esposa. Como el marido está demasiado embebido en el juego, propone al amigo que lo substituya y goce a la parienta por él. **IV:** El amigo, que ya está de acuerdo con las mujeres (aunque esto Shirley lo oculta a los espectadores), comenta al marido la extraordinaria noche de amor que ha pasado con la parienta, lo que provoca un poco la envidia del segundo. Posteriormente la esposa le descubre que no se acostó supuestamente con la parienta como cree, sino con ella misma. Esto suscita la desesperación del marido, que cree que ha sido deshonorado involuntariamente por su amigo y su mujer. Pide entonces silencio a esta última. **V:** El marido quiere casar al amigo con la parienta para así mantener secreto todo el asunto. El amigo se niega en principio, pero después acepta, aparentemente por razones pecuniarias. Al final de la comedia el amigo descubre al marido que se cree cornudo que no lo es, relatándole que, cuando

llegó a su casa reemplazándolo, fue descubierto por las dos mujeres, que, nada más entrar, iluminaron la estancia y le reprocharon su acción. Reformado por influencia de ambas mujeres, se había prestado a representar su parte, que consistía en aparentar que creía que se había acostado con la parienta, lo que completaba la otra mitad del engaño a cargo de la esposa. Los cónyuges se reconcilian y el amigo se dispone a casar con la parienta.

Así aisladas las dos secuencias en la que se desarrolla el motivo común, creemos que se hace evidente un claro paralelismo entre *The Gamester* y *El vicio en los extremos*. Este paralelismo no es absoluto, pero sí lo suficientemente estrecho y sostenido como para sugerir una posible relación hipertextual. Veamos las semejanzas y las divergencias:

- En las dos obras un marido (A) desprecia a su mujer (B) y procura los favores sexuales de una prima/parienta de ésta (B'). Dentro de este modelo general se da, sin embargo, una importante diferencia: en *El vicio en los extremos* encontramos la circunstancia adicional de que el amigo (A') intenta seducir a su vez a la esposa (B). Expresado formulaicamente podemos decir que el modelo de relaciones iniciales en *The Gamester* es «A corteja a B'», mientras que en *El vicio en los extremos* «A corteja a B' al tiempo que A' corteja a B». Por contra, en la obra inglesa se crea además la presunción de que el amigo se ha acostado involuntariamente con la mujer del marido, lo que no deja de ser una especie de seducción involuntaria,²⁸⁴ que actúa además como un poderoso elemento de justicia poética. Esto no está desarrollado en *El vicio en los extremos*.
- Independientemente del modelo de relaciones iniciales, las dos obras terminan en la típica convención del encarte múltiple de parejas,²⁸⁵ es decir, la esposa y el marido se reconcilian y la prima/parienta y el amigo se casan. Esto supone un recorrido narrativo en el que el amigo llega a reformarse después de haberse enamorado poco a poco de la prima/parienta, con la particularidad en *El vicio en los extremos* de que una faceta importante de la reforma consiste en la renuncia al amor adúltero hacia la esposa. Recurriendo a un mayor grado de abstracción podríamos decir que «A acaba emparejado (por reconciliación) con B y A' acaba enamorándose y emparejándose con B'»,

²⁸⁴ Podemos decir que en *The Gamester* no se da el intento de seducción de la esposa por el amigo en el plano factual presentado por la obra, pero sí en el mundo hipotético de la suposición de Master Wilding de que ha sido deshonrado por equivocación y como resultado involuntario de su plan de encuentro a oscuras con Penelope. En este caso tenemos el curioso resultado de que lo que es sólo intención sin consecución ni real ni hipotética en la obra española se convierte en consecución (hipotética) sin intención en la obra inglesa.

²⁸⁵ Refiriéndonos estrictamente al desarrollo del motivo del encuentro a oscuras y el cambio engañoso de compañero de cama, hay sólo un doble encarte de parejas en ambas comedias, pero si incluimos los incidentes no esenciales y las acciones independientes, habría que hablar en la obra española de un triple encarte de parejas, ya que los criados también acaban emparejados, mientras que la obra inglesa, si tenemos en cuenta la trama Beaumont-Violante (y Leonora Delamore) se cerraría con un cuádruple encarte de parejas (aunque sólo son escenificados directamente tres).

pero con el añadido de que en la obra española «A' tiene que dejar el cortejo de B para emparejarse con B'»

- Como se deduce del punto anterior, en ambas obras un amigo del marido juega un papel activo en la substitución, al ponerse de acuerdo con las dos mujeres para llevar a cabo el engaño.
- Y son las mujeres las que consiguen la reforma, primero del amigo y después del marido.
- A diferencia de lo que ocurre con otras fuentes propuestas para *The Gamester* (véase *infra*), en *El vicio en los extremos*, al igual que en la obra de Shirley, encontramos no solo el motivo de la cita a oscuras y el cambio engañoso del compañero de lecho en su versión que pudiéramos llamar simple («B substituye a B'»), sino un tipo de substitución que podríamos llamar doble («B substituye a B', pero también hay substitución entre A y A'»). Si la fórmula general es aplicable a las dos obras, la manera particular en que se realizan las dos substituciones es, sin embargo, algo diferente. En *El vicio* se nos presenta en primer lugar el intento del marido de substituir a su amigo en la cita con la prima, lo que las mujeres contrarrestan con una segunda substitución: la substitución clásica²⁸⁶ de la esposa en lugar de la prima/amiga. En *The Gamester* encontramos primero la substitución clásica (la esposa planea substituir a la parienta), pero los planes se complican por una segunda substitución imprevista (el amigo reemplaza al marido a invitación de éste); a continuación se sigue la consecuencia hipotética de que por tanto el amigo, que ha reemplazado al marido, debería de haber tenido trato carnal con la esposa, que ha substituido a la amiga. Afortunadamente, esto sólo es una consecuencia ficticia, ocultada hasta el final con el objeto de castigar al marido y producir un efecto de sorpresa en el público. Esquemáticamente expresado, podríamos decir que en *El vicio* «A pretende substituir a A' en el lecho de B', pero es contrarrestado por la substitución de B en lugar de B'; A cree que efectivamente ha tenido contacto sexual con B' y, cuando las cosas se ponen difíciles, es sacado de su engaño por la revelación de que en realidad ha yacido con B». En *The Gamester*, la estructura es bastante más complicada, podemos decir que transitiva: «B va a substituir a B' en su encuentro con A, pero de manera imprevista A se hace reemplazar por A' (en la creencia de que se va a encontrar con B') de tal modo que el doble par de substituciones provoca el trastocamiento total de los términos del encuentro: ninguno de los términos premeditados A — B' llegan a contactar, sino los términos impremeditados A' — B». Es de destacar, aparte de su carácter transitivo, que el sistema de doble substituciones procede en Shirley a la inversa que en Guillén de Castro: primero viene la substitución clásica B por B' (es decir, la de las mujeres) y después, accidentalmente, la de A' por A (la de los hombres). En Guillén de Castro es justamente al revés: primero encontramos la de los hombres o A por A' y luego la de las mujeres B por B'. Otra diferencia importante es que en la pareja de substitución masculina entre A y A' en la obra española el

²⁸⁶Por clásica entendemos la más difundida en la literatura precedente sobre este motivo.

marido A ocupa el lugar de su amigo A', mientras que en la inglesa el marido A cede el lugar a su amigo A'. Finalmente, mencionemos que en *The Gamester* el encuentro sexual es meramente hipotético o supuesto de A' (amigo) con B (esposa), tras haberse trastocado las combinaciones A con B' y A' con B', mientras que en *El vicio* hay dos encuentros reales A (marido) con B (esposa) y el encuentro sin engaño A' (prima) con B' (amigo); por contra, el amigo en *The Gamester* queda sin consumir el encuentro como no sea en la etapa transitoria e hipotética (y sólo en la mente de Wilding y Hazard) en que el segundo se dirige a gozar a Penelope después de haber tomado el lugar del primero (A' con B').

- En ambas obras son los maridos los promotores del intento de adulterio y las mujeres las reparadoras del mismo. También son los maridos los promotores del cambio entre hombres (A por A'), mientras que las mujeres (la criada en realidad en *El vicio*) son las que sugieren el cambio entre mujeres (B por B').
- En mayor o menor medida el encuentro se produce sólo hipotéticamente en la conciencia o imaginación del marido. En el caso de la obra de Guillén de Castro, se trata sólo de un aspecto de él el que es falso: don Antonio cree que ha tenido una relación sexual con doña Ana; en el caso de la obra shirleiana todo el encuentro es en realidad ficticio, pues no ha habido contacto sexual alguno. Además, la naturaleza de la relación sexual es muy diferente en un caso o en otro: en *El vicio en los extremos* don Álvaro cree que ha tenido trato sexual con doña Ana para descubrir finalmente que ha sido en realidad con su propia esposa (por extensión se da a entender que doña Ana ha tenido relación sexual con don Álvaro); en *The Gamester* Wilding cree primero que su amigo Hazard se ha acostado con Penelope, para llegar luego a la terrible suposición de que ha sido en realidad con su mujer y terminar por descubrir para su alivio que no ha habido ningún tipo de contacto sexual.
- En las dos obras, de las substituciones de compañero de lecho, se siguen consecuencias puramente hipotéticas (es decir que están sólo en la mente del marido) que son alentadas o permitidas por las mujeres y el amigo y a consecuencia de las cuales se produce la reforma final del marido: en *El vicio* la consecuencia es que don Antonio tiene que obligar a un renuente don Álvaro a cumplir la palabra de matrimonio dada; en *The Gamester*, que Wilding se ha convertido en un cornudo.
- Una parte del contexto social y de la caracterización de la figura del marido en ambas obras es el del juego: ambos maridos son jugadores de cartas y pierden, además. Esto, que en la obra de Guillén de Castro está sólo apuntado, se destaca hasta tal punto en la obra de Shirley, que llega a darle título, creando, además, un contexto, una subtrama y una justificación para el cambio A por A' en el ambiente de los jugadores de cartas.
- Como consecuencia de lo anterior, en las dos obras el marido, inmediatamente después de haber sucedido el supuesto adulterio, se arrepiente y recupera la estimación por su legítima esposa.
- También se producen momentos en que ambos maridos contemplan la posibilidad de casar al amigo con la prima/parienta. A saber, en el pasaje de *El vicio*, III,xiii en que el marido da por supuesto que su amigo no se va a

querer casar con una mujer deshonrada y sobre todo en los pasajes en que el padre, don Fadrique, invoca la responsabilidad que tiene don Antonio de obligar a don Álvaro a casarse con doña Ana, o él mismo amenaza a este último con matarlo, si no se casa; en *The Gamester*, V,i Master Wilding intenta casar a Hazard con la parienta para silenciar el deshonroso episodio que él mismo ha provocado; el amigo en principio se muestra contrario, pero la promesa de la fortuna de la joven aparentemente termina por hacerlo cambiar de opinión.

- Otra diferencia entre las dos obras es que en la inglesa la esposa somete a prueba a la parienta (II,i): le insinúa que desea que sea la amante de su esposo. Esto no ocurre exactamente en *El vicio*, aunque hay una especie de prueba implícita en el hecho de que doña Jacinta desconfie de doña Ana y reciba explicaciones de ella varias veces (I,xviii y II,vi, final y viii) hasta proponer finalmente, como forma de demostrar su inocencia (III,i), que don Antonio haga de mediador-testigo en su encuentro amoroso con don Álvaro.
- Como es de esperar del uso libre que Shirley tiende a hacer de sus fuentes, la distribución lineal de la acción en los distintos actos no es equiparable: en Guillén de Castro el motivo se plantea en la primera jornada, queda prácticamente suspendido en la jornada segunda en favor de la exposición del enredo, los celos y desorden que causan las declaraciones de amor y las confidencias entre las dos mujeres, y termina de desarrollarse, ocupando gran parte de él, en el acto III. En Shirley, sin embargo, la exposición de la acción procede sostenidamente a lo largo de los cinco actos codo con codo con la de Beaumont y Violante, destacando, sobre todo, a diferencia de la obra española, su uso de la intriga, que le hace renunciar a la escenificación del cambio engañoso y la confabulación entre el amigo y las dos mujeres, con el fin evidente de reservar la solución en forma sorpresiva para el final, al dejar desarrollarse en Master Wilding y en el público la presuposición natural de que la supuesta y fatal consumación sexual entre amigo y esposa ha tenido lugar.
- Relacionado con lo anteriormente dicho, habría que hacer alusión a la divergencia existente en las dos obras entre la exposición mimética (o representación) y la diegética (o narración) de dos secuencias que desarrollan este motivo, tal y como habíamos visto que ocurría con ciertas secuencias narrativas entre *Don Lope de Cardona* y *The Young Admiral*. La secuencia de la llegada al sitio donde va a tener lugar el encuentro amoroso y, sobre todo, la reforma del amigo, a causa de su encuentro con las dos mujeres y su subsiguiente confabulación, son representadas en la obra de Guillén de Castro (III,iv y III,vii-ix), mientras que en la de Shirley son relatadas al final (V,ii).

Todos estos indicios si, como creemos, pueden ser tomados en su totalidad como evidencia de una relación hipertextual entre la obra española y la inglesa, vendrían a suponer que Shirley procedió en su imitación probablemente a partir de una idea general del motivo de *El vicio en los extremos* no muy bien definida,

pero de la que se conservaban ciertos elementos, algunos de ellos secundarios (como la caracterización del ambiente de jugador), que han sido preservados en su reelaboración textual. Esta idea general fue, pues, modificada libremente y con miras a superar al modelo en complicación hasta conseguir algo diferente, pero en lo que se observan claramente las huellas de su origen hipertextual muy modificadas y acomodadas a un sistema dramático nuevo en el que se enfatizan temáticamente ciertos motivos típicos de Shirley que ya estaban apuntados en *El vicio*, tales como la prueba o test moral y la reforma del libertino.

De acuerdo con las indicaciones de Sir Henry Herbert, el censor teatral de la época (Malone, 1821:III,236), *The Gamester* se basa en un argumento suministrado a Shirley por el propio rey.²⁸⁷ Lo que no se sabe bien es si el monarca es responsable de la acción de Beaumont y Violante o de la de Wilding-Hazard, aunque esta última es la que tradicionalmente ha sido considerada de inspiración real, según nos informa Forsythe (1914:357), y es también la que nos interesa aquí. Resulta tentador suponer que el rey Carlos I podría haber visto o tenido noticia de la obra de Guillén de Castro en su visita a España como príncipe de Gales en 1623, habiendo asumido diez años después el papel de transmisor del motivo a la escena inglesa. Después de todo, ya Stiefel (1890:194-195), citando a Schack, señalaba casi proféticamente, si se acepta nuestra hipótesis, que habría que tener muy en cuenta la visita de 1623 como un importante hito en la historia de la propagación de la literatura dramática española en Inglaterra:

Wir werden nicht irre gehen, wenn wir auch in England nach einem ähnlichen politischen Ereignisse suchen, welches die Einführung der spanischen Comedia befördete. Als ein solches darf man wohl die abenteuerliche Brautfahrt des Prinzen von Wales (nachmaligen König Karl I.) nach Spanien in Frühling und Sommer 1623 bezeichnen. Wie Schack uns mittheilt, fanden am spanischen Hofe zu Ehren des Prinzen zahlreiche Aufführungen der besten Stücke jener Zeit durch die besten Schauspieler statt. Das Interesse, das Karl und gewiss auch seine Begleiter an den spanischen Stücken nahmen, mochte sie wohl

²⁸⁷“On thursday night the 6 of Febru. 1633 [1634 en el calendario Gregoriano actual], *The Gamester* was acted at Court, made by Sherley, out of a plot of the king’s, given him by mee; and well likte. The king sayd it was the best play he had seen for years”.

veranlassen, dieselben in englischen Gewande auf die heimathliche Bühne verpflanzt zu sehen. Wie nahe liegt da die Vermuthung, dass sie den einen oder anderen englischen Bühnendichter auf die farbenprächtigen Schöpfungen Iberiens hinwiesen. Winke oder Wünsche des Hofes waren für die Dramatiker Befehle. Man is also wohl berechtigt, es nicht als Zufall, auch nicht ausschliesslich als natürlich Folge ihrer wachsenden Verbreitung anzusehen, wenn man kurze Zeit nachher in rascher Folge spanischen Stücken in englischen Bearbeitung auf den Londoner Bühnen begegnet.

Efectivamente, lo que nos dice Stiefel relativo a la representación de *comedias* como parte de los festejos con que se agasajó al príncipe de Gales está ampliamente confirmado por fuentes primarias y secundarias.²⁸⁸ Sabemos que Felipe IV era un gran aficionado al teatro y que el futuro Carlos I no le iba a la zaga; que durante la visita del último el soberano español, que había incrementado la actividad dramática en la corte, admitía a compañías profesionales en palacio al menos una vez a la semana (McKendrick, 1994:227);²⁸⁹ Pérez de Guzmán y Gallo (1906: CCIX, 90) nos menciona los nombres de las compañías teatrales que trabajaron en distintos puntos de Madrid para celebrar la llegada del príncipe Carlos: Valdés, Vallejo, los Valencianos, Avendaño y Morales; sabemos, por otra parte, que se representaron obras de teatro en honor del Príncipe y que éste asistió a numerosas *comedias* y

²⁸⁸ Véanse Wynn (s.d.), Howell (1754), Pérez de Guzmán y Gallo (1877) y (1906), Almansa y Mendoza (1886), Hume (1928, traducción española de 1949), Puyuelo y Salinas (1962) y (1973), Rodríguez-Moñino Soriano (1976) y James Howell, citado por Sánchez Escribano (1992:240).

²⁸⁹ «Con el ascenso al trono de Felipe IV en 1621, se acrecentó la actividad dramática de la corte. Compañías profesionales daban representaciones regulares en palacio (una a la semana en 1623, según un miembro del séquito que acompañó al Príncipe de Gales en su visita a Madrid de aquel año, pero en todo caso se trata de una estimación por lo bajo) y durante un tiempo siguió habiendo en la corte espectáculos interpretados por aficionados. En 1622, el rey expresó su deseo de que se construyera un corral de comedias dentro del palacio, pero el ayuntamiento de Madrid, probablemente preocupado por las consecuencias que tal teatro tendría para los locales públicos, parece no haber atendido la sugerencia. En 1623, el gran salón del Alcázar se utilizaba en representaciones teatrales y otras fiestas con la suficiente regularidad para que se le llamara el salón de comedias. Descrita como «una bonita habitación sin nada de especial» por otro miembro del séquito del Príncipe Carlos, no obstante se convirtió en el centro de las actividades dramáticas a las que tan apasionadamente eran aficionados el rey y su corte, según el testimonio de muchos visitantes, aunque continuó habiendo igual que antes representaciones en los aposentos reales y en otras viviendas regias y de nobles. Durante el Carnaval de 1623, las cuatro compañías que trabajaban en Madrid en aquel momento fueron contratadas para representar entremeses, canciones y bailes, y la corte disfrutó además, para mayor regocijo, de una parodia improvisada que interpretaron varios cortesanos y poetas de la corte, entre ellos Vélez de Guevara y Alarcón».

espectáculos teatrales junto a la familia real (Rodríguez-Moñino 1976:131, 140 y 150; Pérez de Guzmán y Gallo, 1906: CCIX, 81 y 90; Puyuelo y Salinas,1973:117, 119); por último también sabemos que acompañaron al rey en su estancia en España diversos cortesanos y hombres de letras ingleses familiarizados con la cultura española como James Mabbe o Endymion Porter (este último muy cercano a la real persona y relacionado con Shirley: véase nota 58 de la sección 2.2), que, como señala Stiefel anteriormente, deben de haber contribuido a provocar un mayor interés por la imitación de temas y convenciones del drama español en Inglaterra. No hemos tenido la suerte de encontrar pruebas documentales de que la obra de Guillén de Castro fuera representada ante el príncipe de Gales, pero sí podemos aducir la evidencia de que los dos máximos estudiosos de la cronología de las obras del dramaturgo español²⁹⁰ han fechado la composición de *El vicio en los extremos* precisamente en 1623, lo que deja abierta la posibilidad de que el príncipe de Gales pudiera haberla visto y diez años después haber ofrecido algo así como una sinopsis o idea general de la obra según sus recuerdos, y a partir de la cual Shirley podría haber generado su propia creación individual. Esto se vería apoyado por el tipo de relación hipertextual que hemos creído notar más arriba, consistente en la elaboración a partir de una idea general de *El vicio en los extremos*, no muy bien definida, pero de la que se conservaban ciertos elementos, a veces hasta anecdóticos. Por otra parte, es de suponer que el rey, que quedó muy complacido con el resultado (véase nota 287), no demandaría una mera repetición de lo que había visto en Madrid, sino una reelaboración con bastantes dosis de originalidad. Y eso es lo que nuestro dramaturgo le ofreció.

²⁹⁰Véanse Juliá Martínez (1927:III, XXV) y Bruerton (1944:133-134), que datan la comedia precisamente a partir de una seguidilla publicada por Ruiz de Alarcón en conmemoración de la visita del Príncipe de Gales.

En cualquier caso, se puede considerar también la posibilidad de que Shirley tuviera acceso a la versión impresa publicada en la Segunda Parte de las comedias de Castro en 1625 en Valencia, ya que, desde esta año hasta la fecha de la composición por nuestro autor, hay tiempo más que suficiente para su transmisión a Inglaterra y, además, hemos de considerar el hecho de que de esta Segunda Parte podemos alegar un precedente de presencia textual en Inglaterra, pues, como se sabe, *La fuerza de la costumbre* (una de las comedias que se incluyen en esta colección, justamente la anterior a *El vicio en los extremos*) sirvió al parecer de hipotexto para *Love's Cure* de Beaumont, Fletcher y Massinger (véase la sección 2.3).

Forsythe (1914:357) también menciona que Langbaine²⁹¹ da como fuente de la intriga de Wilding y Hazard una historia de las *Ducente Novelle* de Malespini, Parte II, Novella XCVI,²⁹² documentando además la ocurrencia de la misma acción en la novela 8 de *El Heptameron* de Margarita de Navarra.²⁹³ No nos ha sido posible examinar el texto de Malespini, pero según lo que afirma Riemer (1963:210-212), no parece haber muchas posibilidades de que Shirley haya podido utilizar esa fuente, o el de otra colección francesa, mencionada por este último estudioso,²⁹⁴ que trata un tema idéntico, ya que sus argumentos son muy parecidos al de la novela del Heptamerón, que resumimos a continuación y, en cualquier caso, no se conoce traducción inglesa de ninguna de las dos posibles fuentes. Igualmente improbable nos parece que el rey Carlos I hubiera entrado en contacto con los originales italianos o franceses que tratamos aquí.

²⁹¹ *An Account of the English Dramatic Poets...*, 1691; las págs. 474-485 están dedicadas a Shirley.

²⁹² Véase también Schelling (1908:II, 292) para la atribución de la fuente a Malespini.

²⁹³ Hay que recordar que Shirley utiliza el *Heptameron* como fuente de *Love's Cruelty* (novela 36) y más dudosamente de *The Traitor* (novela 12).

²⁹⁴ Una recopilación francesa del siglo XV conocida como *Les cent nouvelles nouvelles*. P.L. Jacob (ed.). Paris, 1858, no. 9 (citado por Riemer). Este autor (págs. 210-211) comenta: "In each case [*Le Ducente Novelle* y *Les cent nouvelles nouvelles*] the story concerns a wealthy man who wishes to take his wife's maid to bed. The wife persuades the maid to accept the assignation and takes her place in the chamber. The husband has, however, promised a friend of his that he should be allowed to enjoy the maid first, and thus the husband is cuckolded".

El argumento de la novela del *Heptameron* es como sigue:

Un hombre casado de nombre Bornes sentía un gran deseo de poseer a su doncella. Con ese fin habló con un vecino y amigo suyo llamado Sandras que se prestó a ayudarlo en su empresa con la esperanza de gozar él después de la muchacha. Ésta contó lo que ocurría a su señora que le pidió que concertara un encuentro amoroso con su marido en su camarín y que le informara de la noche en que iba a tener lugar la cita. Cuando el amo recibió la propuesta de la criada acordó con su vecino que le dejaría gozar de la doncella después de él. Llegada la hora del encuentro, la mujer ocupó el puesto de la criada y la gozó el marido, creyendo que era la otra. Pero una vez agotadas sus fuerzas salió a la calle y se encontró con su compañero al que le ofreció la supuesta doncella para que él la gozara también. Así lo hizo y, al terminar, la dama le dio en prenda su anillo de casada, pensando que se lo daba a su marido y como forma de poder sorprenderlo al día siguiente. El amigo enseña después el anillo al marido, que comprende que ha sido hecho cornudo por propia mano. La reconvencción de su mujer cuando vuelve a casa confirman su suposición y queda desesperado al ver que había abandonado a su mujer por otra que valía menos que ella y, sobre todo, porque la había deshonrado sin su conocimiento, aunque, viendo a su mujer tan enfadada se guardó muy bien de revelarle lo que había pasado y le devolvió el anillo que había tomado de su amigo, al que había rogado que no revelara su vergüenza. Aunque, de todas formas, "poco tiempo después se supo la verdad y le llamaban cornudo, sin deshonor para su mujer".²⁹⁵

Creemos que no es descartable que Shirley haya podido hacer uso original de esta historia para su ampliación y complicación del motivo del encuentro a oscuras y el cambio de compañero de lecho en el componente del arrepentimiento inmediato y la reforma del marido y, sobre todo, en lo que respecta al contacto sexual entre amigo (A') y esposa (B) causado involuntariamente por el propio marido.²⁹⁶ Pero en este último aspecto cabe destacar que, a nuestro entender, el elemento de la doble substitución no está todavía concretizado del todo en esta fábula, ya que en realidad el amigo (A') no substituye al marido (A) en la relación amorosa con la mujer (B), sino que se añade a ella. Creemos, por tanto, que elementos de la elaboración del motivo por Shirley como la doble substitución, el desprecio de la propia esposa, el que la doncella deseada sea una prima o parienta y no una criada, el encarte de

²⁹⁵Hemos utilizado para nuestro resumen la edición siguiente: Margarita de Navarra. 1991. *Heptameron*. M^a Soledad Arredondo (ed.). Madrid: Cátedra (Col. Letras Universales, n^o160).

²⁹⁶Ott (1904:118) piensa que, a juzgar por la comedia, Shirley podría haber usado tanto el *Heptameron* como las *Ducente Novelle* (citado por Forsythe, 1914:357n). Bas (1973:126), al discutir las fuentes (a las que añade un manuscrito de un relato en verso llamado "Uranus and Psyche") se cuida de advertir que "La source véritable de Shirley n'est pas connue".

parejas, la reforma del amigo y su colaboración con las mujeres para mantener un engaño que termine por reformar también al marido, la realidad puramente hipotética o supuesta de parte o de todos los encuentros sexuales en la conciencia del marido solamente, la caracterización de los maridos como jugadores de azar, o el intento o el deseo de casar al amigo con la prima/parienta son índices que abogan claramente por una relación hipertextual de *The Gamester* con *El vicio en los extremos*.

3.5.1.4 *El hombre por su palabra y The Gentleman of Venice*

Forsythe (1914:231-232), al discutir las posibles fuentes de *The Gentleman of Venice*, menciona que una de las dos principales acciones, la intriga realista entre Florelli, Cornari y Claudiana (véase *infra*), ha sido relacionada por Langbaine²⁹⁷ con una novela de las *Festivous Notes on Don Quixote* de Gayton (Libro IV, Capítulos 6, 7 y 8), aunque, como ha demostrado Ward (1914:III,117n) la fecha de publicación de esta obra (1654) hace imposible tal relación.²⁹⁸ Forsythe también habla de un ligero parecido, que se apresura inmediatamente a negar, de esa acción con la historia del *Curioso impertinente*. Que no existe relación textual entre la historia cervantina y la acción de la obra shirleiana, lo revela una simple comparación entre el argumento de las dos obras. Sin embargo, una atribución más interesante, que parece ser un descubrimiento del propio Forsythe, es la relación entre la otra acción principal de carácter romántico (el amor entre Giovanni y Bellaura) de *The Gentleman of Venice* y *El hombre por su palabra* de Lope de Vega, obra compuesta, según Morley y Bruerton (1968:341) entre 1612 y 1615 (probablemente 1614-1615) y aparecida por primera vez en la *Parte Veinte de las Comedias de Lope de Vega* en

²⁹⁷ *An Account of the English Dramatic Poets...*, 1691, pág. 479. *The Gentleman of Venice*, como ya hemos indicado en la Introducción fue publicada en 1655, pero había sido autorizada para su representación el 30-10-1639. Como indica Forsythe en nota a pie de página, Langbaine probablemente confundió la fecha de publicación de la obra shirleiana con la de su representación.

²⁹⁸ Sin embargo, Bas (1973:158), a pesar de considerar la incompatibilidad cronológica, mantiene la siguiente reserva: "Bien qu'en fait postérieur à la pièce, certains détails en rappellent l'intrigue de Shirley, lequel dut lire un récit approchant".

1625. El estudioso shirleiano afirma que se ha servido de un extracto de la obra española ofrecido por Von Wurtzbach,²⁹⁹ y, naturalmente, nos hemos apresurado a leer la obra completa para confirmar o desmentir esta atribución. Veamos, en primer lugar, el argumento de *El hombre por su palabra*:³⁰⁰

I,i: A pesar de la oposición de su padre Alberto y de su hermana Celia, Federico, hijo del hortelano del rey Lisandro de Macedonia, está determinado a abandonar las humildes labores a las que lo destina su bajo nacimiento para intentar ganar fama y nobleza junto a su fiel amigo y criado Fineo, novio de Celia, en la guerra que el Rey mantiene contra Arminda, reina de Dalmacia. Tanto el amo como el criado reivindican la conveniencia de abandonar la propia patria, donde no se estiman los méritos de las personas de valía, para encontrar el reconocimiento que se merecen en la guerra en el extranjero. **I,ii:** La princesa Lucinda, por la que el hijo del hortelano parece sentir una amor sin esperanzas, sale a pasear al jardín y es abordada por Alberto con el ruego de que disuada a su hijo de su intención de ir a la guerra. Federico primero y después Fineo le explican sus respectivas razones para alistarse en la milicia: un amor desesperado y su deseo de encumbramiento en el caso del joven hortelano, y huir de los celos que Celia siente hacia su amistad con Federico en el caso del segundo. La Princesa, en vez de desalentar al joven hijo del hortelano, acaba mediando en su favor, y, vistos su firme propósito y la grandeza de su ánimo guerrero, decide escribir una carta recomendándolo a su padre en el lejano campamento desde donde éste trata de lanzar el asalto definitivo a su enemiga, impedido hasta ahora por las malas condiciones de la mar. **I,iii:** En este escenario encontramos al Rey, acompañado de su sobrino Alejandro, que se inclina por volver a Macedonia ante la imposibilidad de rendir la capital de Dalmacia, mientras el Rey insiste en intentar la conquista cueste lo que cueste. **I,iv:** Llegan Federico y Fineo, que presentan la carta de recomendación de la Princesa, que el Rey recibe con tan buena disposición que él mismo le hace quitar el sayo de hortelano y le ciñe la espada. **I,v:** Mario, soldado, viste también a Fineo con un colete en una escena cómica paralela a la anterior. **I,vi:** El Rey deja el encargo a su sobrino de favorecer a los recién llegados. Alejandro da a entender, al querer saber nuevas de Lucinda, el amor que siente por ella; el hortelano expresa a su vez, de manera discreta, la devoción que tiene a la Princesa. Alejandro explica que los encumbrará poco a poco para no suscitar las envidias de los otros soldados y cortesanos. **I,vii:** En la siguiente escena encontramos a la reina de Dalmacia con su embajador, el duque Albano. Por su conversación nos enteramos de que la guerra tiene su origen en el derecho dinástico que el rey de Macedonia cree tener sobre Dalmacia por la muerte de su hermano, de quien es viuda Arminda, y la vigencia de la Ley Sálica en ese reino. Como última oferta de paz Lisandro parece haber propuesto matrimonio a Arminda, pero ésta lo rechaza por ser demasiado viejo. **I,viii:** Llegamos entonces el príncipe Lisardo, que trae consigo un poderoso ejército, dispuesto por amor a ayudarla en contra del rey de Macedonia. Esto hace crecer el optimismo de

²⁹⁹*Lope de Vega und seine Komödien*. Leipzig, 1899, págs. 222-223.

³⁰⁰En *Obras de Lope de Vega de la colección de la Real Academia Española* (nueva edición), 1916-1930, vol. VI (1928). Madrid: Tipografía de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos.

Arminda, que se ve ahora reforzada ante el asedio del Rey. **I,ix:** En el campo contrario el rey Lisandro, Alejandro y Mario alaban la primera y notable hazaña de Federico que ha matado un espía, arrebatándole un mensaje de Arminda dirigido a un general traidor de su propio ejército. **I,x:** Sale Federico y, como premio, el Rey lo nombra capitán, concediendo a Fineo cuarenta camisas como recompensa a la cómica reivindicación que hace de sus hazañas. **I,xi:** A continuación Mario informa del notable refuerzo que, de parte del príncipe Lisardo, ha recibido Arminda. Lisandro se desanima, pues el número de los defensores es ahora abrumadoramente superior al de los atacantes, pero Federico se ofrece voluntario para, él solo, prender fuego a la armada de Lisardo con hombres y barcos a cambio de la irreflexiva promesa del Rey, bajo palabra de honor, de concederle cualquier cosa que le pida después.

II,i: El caballero Cesarino comunica a Lucinda la noticia que le envía su padre de que la guerra ha terminado con victoria para Macedonia gracias a la heroica acción de Federico, que, como había propuesto, quemó la armada del príncipe Lisardo, privando así a la reina de Dalmacia de su superioridad bélica. El Rey ha dispuesto ahora que Arminda se case con su sobrino Alejandro, lo que parece suscitar un ligero desencanto de Lucinda. **II,ii:** Llega Fineo a ofrecerle unas joyas que le envía Federico y que la Princesa acepta. Suenan cajas que anuncian el desembarco del Rey y Lucinda abandona la escena para ir a recibirlo. **II,iii:** Sale entonces Celia queriendo saber como le ha ido en la guerra a él y a su hermano Federico, pero Fineo se muestra altivo y poco dispuesto a casarse ahora con una villana. **II,iv:** Salen entonces soldados, Lisandro, Alejandro, Federico, Cesarino y otros jefes y personajes principales. El Rey reparte honores entre todos ellos para satisfacción general, pero, cuando llega el turno al ex hortelano, éste no se conforma con lo que el monarca le otorga (la alcaidía de sus palacios), sino que, invocando la promesa real, demanda la mano de la infanta Lucinda. Alejandro y los otros cortesanos, escandalizados, piden a Lisandro que castigue la soberbia de su súbdito, pero el Rey duda por haber empeñado su palabra. Los cortesanos por un lado y Federico por otro desenvainan las espadas, pero el Rey ampara a Federico y proclama que, puesto que dio su palabra, aunque de manera irreflexiva, está dispuesto a cumplirla, mal que le pese, terminando por exclamar dirigiéndose a Federico: “que tú serás rey, y yo/ el hombre por su palabra”. A solas Federico y Fineo discuten la situación, el primero manteniéndose en su determinación (“Yo he de ser Cesar o nada”); el segundo advirtiéndole de los peligros que corre al querer picar tan alto. **II,v:** Sale entonces Lucinda, acompañada de su dama Celia, y empieza a interpelar a Federico por su aspiración desmedida, pero, después de oír sus razones, termina reconociendo que siente “una cosa como amor” y lo apremia a que finja que renuncia a su pretensión como manera de proteger su vida, que se halla amenazada. **II,vi:** Fineo intenta cortejar a Delia por medio de un debate en clave de humor. **II,vii:** Desengañado, Federico se despoja de equipo y armas, que cuelga de las ramas de un sauce próximo, viste de nuevo sus antigua ropa de hortelano, escribe algo en el peto y se pone a cavar la tierra. **II,viii:** Llegan el Rey y Alejandro, que lo confunden al principio con un hortelano. El Rey lamenta que Federico haya renunciado a su carrera de soldado para volver a ser labrador y que haya colgado las nobles armas y arreos militares en los sauces circundantes: las respuestas de Federico son todo un respetuoso, pero claro reproche a su Rey, reproche que llega

a su máxima expresión cuando Alejandro lee al monarca lo que Federico ha escrito en el peto de la armadura: "No es hombre el que no cumple su palabra". El rey Lisandro recomienda a su ex capitán que espere con paciencia su fortuna, ya que él piensa cumplir lo prometido. **II,ix:** Al irse el Rey, Alejandro se dirige a Federico, a quien, por haber vuelto a su antigua condición de hortelano, ya no considera un rival ni pretende matar y le propone que le ayude a cortejar a Lucinda, que suele pasear por la huerta, ya que no ama a Arminda. Federico le previene de que hay un pretendiente que ronda por el jardín y que cree ha de ser el príncipe Lisardo, que, pues le han quitado a Arminda, cortejará ahora a Lucinda. Esto lo hace, como explica luego a Fineo, con la intención de provocar un encuentro entre los dos rivales y posibilitar que Lisardo mate a Alejandro, librándose así de este último. **II,x:** Se va Alejandro y entra poco después Lucinda, acompañada de sus damas, que bailan al compás de una cancioncilla tocada por músicos, alusiva al tema de la obra. **II,xi:** A continuación la Infanta pregunta a Federico por las flores del jardín, lo que sirve para que el éste exponga un catálogo de las mismas, suponemos que con valor simbólico; habla con Fineo, que también ha vuelto a su plebeyo estado anterior, y acaba por insinuarle al hortelano una cita nocturna y recomendarle "que tenga fe y esperanza/ en cosas que el Rey le ha dicho". **II,xii:** Federico considera las palabras de Arminda y, después de dudar si no se referirán a Alejandro, concluye que es a él a quien van dirigidas, por lo que vuelve a albergar sus antiguos pensamientos de encubramiento.

III,i: El príncipe Lisardo, de incógnito, está tratando de convencer a Arminda de que se desdiga de su aceptación del matrimonio con Alejandro. De nada le valen, sin embargo, sus razones. La Princesa se aferra al argumento de que ha dado su palabra y, aunque le pese, piensa cumplirla a toda costa. **III,ii:** Sale el Rey con Alejandro, y Arminda muestra su disposición a casarse con este último. **III,iii:** Encuentro entre Arminda y Lucinda: Alejandro muestra su desesperación al ver que ha de casarse con quien no quiere y renunciar a la que quiere. **III,iv:** Quedan Cesarino y el Rey, que se admira de la resolución de la ex reina en cumplir la palabra empeñada, lo que lo estimula a cumplir a su vez con la suya. **III,v:** Manda llamar a Federico y le comunica su decisión de hacerlo rey, dignidad para la cual el hortelano muestra que tiene valor y ambición más que suficientes, comparando el gobierno real con las labores de jardinería. El Rey lo invita a entrar en un aposento y Federico, a pesar de recelar algún peligro oculto, pasa animosamente. **III,vi:** El Rey hace llamar a Alejandro y a sus grandes y les anuncia, valiéndose del recurso de declarar que ha tenido una visión en la que la Historia le instruíra sobre las gloriosas acciones que esperan a su sucesor, su decisión de casar a su hija con el hortelano. Su sobrino y los demás nobles ponen objeciones a su proyecto, cuando **(III,vii)** se corre una cortina y se ve a Federico armado con una rodela en su mano izquierda en la que está escrito "Mí palabra" y con Lucinda tomada con el brazo derecho, lo que provoca nuevamente la oposición de Alejandro. Federico, asumiendo sin vacilación su nueva dignidad, increpa a Alejandro y advierte que considerará traidor a quien no le siga, cosa que se apresuran a hacer todos los nobles, excepto Alejandro, **(III,viii)** que queda a solas para lamentar su suerte desdichada, pues ha perdido a Lucinda y la esperanza de reinar juntamente. **III,ix:** Sale Arminda, a la que Alejandro expone lo que había lamentado anteriormente y pide ayuda militar para derrocar a Federico a cambio de restituirla a su dignidad de reina. Arminda reacciona ofendida, haciéndole ver que, por respetar su honor, ha aceptado casarse

con él y no está dispuesta romper su palabra, ni mucho menos a cometer una traición contra el Rey. **III,x:** Se va y Alejandro vuelve a lamentar su suerte. **III,xi:** Sale Lisardo que se da a conocer y, después de saber que su rival desea a Lucinda y está dispuesto a renunciar a Arminda, le promete su ayuda militar para hacerse con el reino de Macedonia. **III,xii:** Salen Celia y Fineo, el segundo vistiendo otra vez los arreos militares ante el nuevo encumbramiento de su amigo Federico, y la primera previniéndole contra las locas ambiciones que lo pueden conducir a él y a Federico a la ruina. **III,xiii:** Salen el Rey y Arminda, Federico y Lucinda. Arminda ha descubierto las intenciones de Alejandro, y el Rey, después de saber por esta última que está de incógnito en su corte, manda buscar a Lisardo. **III,xiv:** Después hace sentar junto a sí a Federico, momento que aprovecha Fineo para pedirle favor (es nombrado capitán) y comunicarle que está casado secretamente con su hermana Celia, lo que a pesar de contrariarle, pues esperaba darle a Lucinda un cuñado más noble, Federico acepta finalmente. **III,xv:** Cesarino anuncia y trae consigo a Alejandro y a Lisardo, que se disponían a embarcarse para Transilvania. El Rey comunica con satisfacción al primero que le otorga la mano de Arminda. Ante la protesta de Alejandro por la manera en que desampara a sus propios deudos, le contesta que él es el propio culpable de su mala fortuna. **III,xvi:** Sale en ese momento Alberto, el hortelano y padre de Federico, que es recibido con respeto y deferencia por su hijo. Sin embargo, el viejo viene a confesar, temeroso y arrepentido, que, en realidad, Federico no es hijo suyo, sino el sobrino del Rey, al que él cambió por su verdadero hijo (el supuesto Alejandro) “porque mi sangre reinara”. Ahora, al ver que de nada le ha servido, pues va a reinar de todas maneras “el fuerte Federico”, viene a decir la verdad. Alejandro reacciona con incredulidad, acusando al Rey de haber planeado esa estratagema, pero éste hace traer el antiguo gabán de hortelano de Federico y le obliga a que lo vista como prenda habitual a partir de ahora. Fineo intenta retractarse de su compromiso de matrimonio con Celia ahora que ésta resulta ser villana otra vez, pero no le vale de nada, pues Federico dictamina que ha de casarse con ella. El rey Lisandro, finalmente, confirma los enlaces entre Lisardo y Arminda, y Federico y Lucinda.

Veamos ahora el argumento de *The Gentleman of Venice*:³⁰¹

I,i: Una calle delante de la casa de Cornari. Sale Malipiero, sobrino de Cornari y comienza a importunar a éste pidiéndole dinero para sus diversiones a cuenta de la herencia que por derecho le pertenece, ya que su tío no tiene hijos. Cornari, irritado, le responde que está determinado a gastar su fortuna de cualquier modo, antes que permitir que pase a sus manos, lo que provoca las burlas del sobrino. Sale a relucir el nombre de Thomazo, el hijo y heredero del Duque y compañero de juergas de Malipiero. El sobrino se va finalmente sin el dinero de su tío y amenazando con cometer algún acto desesperado que le traiga la ruina. Cornari habla a continuación con su esposa, Claudiana, a la que, en contra de las celosas costumbres de los venecianos, anima a salir a la calle para contemplar en la Academia las discusiones intelectuales de sus afamados miembros. Claudiana, aunque a su pesar, consiente al fin en salir de casa.

³⁰¹Nos basamos en Shirley-Gifford&Dyce (1833, vol. V) para el resumen y las citas que siguen.

I,ii: En el jardín del duque Contarini. Sale Roberto, el jardinero, Ursula, su mujer y Giorgio, criado. Ursula se queja de la excesiva condescendencia con que Roberto trata al hijo común de ambos y que llega hasta el extremo de eximirlo del trabajo en la huerta para que pueda acudir a las discusiones de la Academia, en donde se interesa por asuntos (las ciencias y las artes) y personas que están muy por encima de su condición de jardinero. Roberto responde visiblemente molesto, pues él, frente a lo que le ocurre a su mujer, desea que su hijo se instruya y deje la servidumbre de la huerta. Ursula abandona la escena. Giorgio, el criado de los jardineros, informa que Giovanni ha ido a escuchar a un viajero inglés que reside temporalmente en Venecia y que es la admiración de la Academia. Vuelve Ursula más atemperada y expresa su preocupación por que Thomazo, ejemplo y espejo de la caballeridad según ella, pueda estar enfermo, ya que hace dos días que no lo ve. Ursula fue el ama de cría del hijo del Duque, lo que justifica el extremado cariño que siente hacia él.

I,iii: a.³⁰² Una calle. Salen Marino y Candiano por cada uno de los lados del escenario. Los dos hablan brevemente del éxito que ha tenido el inglés en la Academia. Este último, de nombre Florelli, sale a continuación seguido por un grupo de caballeros que lo aclaman y a los que él da las gracias. Se presentan Marino y Candiano y lo felicitan asimismo. Salen el duque Contarini, Thomazo, senadores y Malipiero. **b.** El Duque anuncia la inminente guerra contra los genoveses e invita a su hijo a tomar parte en ella, cosa que él joven declina, pretextando hallarse indispuerto, lo que avergüenza en su fuero interno a su padre. **c.** Después el Duque se percata de la presencia de Florelli y se interesa por él, encareciendo ante Thomazo su gran valía y animándolo a frecuentar su trato para beneficiarse de su provechosa influencia. El hijo descarriado invita al inglés y a los demás caballeros a beber en la taberna. Malipiero concibe el plan de eliminar a Florelli para evitar que pueda suplantarle en el favor de Thomazo, su único medio de vida, al que se aferra como un parásito.

II,i: a. El jardín del Duque. Entran Cornari y Claudiana. Cornari intenta sonsacarle a Claudiana, como por juego, qué hombre, de entre todos los que conoce en Venecia, es el que más le agrada. La esposa se resiste a dar su opinión, cohibida por su natural modestia, pero, ante la insistencia del marido, acaba por señalar al inglés Florelli como un caballero de grandes prendas. Cornari se felicita porque esa es también su elección. Clariana teme que este capricho de su marido pueda ir en detrimento de su honor. **b.** Salen Bellaura, la sobrina del Duque, y Giorgio, que en su papel de gracioso expone brevemente las virtudes de las distintas flores, manifestándole que es de su amo, que siempre está presente en las discusiones de la Academia, de quien lo ha aprendido todo. A la pregunta de Bellaura de por qué sufre Roberto, siendo rico, que su hijo trabaje en el jardín, Giorgio responde que su amo quiere a su hijo, pero que Ursula, que no le tiene mucho afecto, es la que se empeña en hacerle trabajar. En ese momento sale Giovanni. El criado se va y los dos jóvenes conversan dando a entender su mutua simpatía. Giovanni cuenta cómo ha aprendido buenas maneras prestando atención a los caballeros y damas que pasean por el jardín y habla a continuación de su interés por la Academia y de su deseo imposible de vivir en la corte como el ámbito privilegiado donde mejor

³⁰²Con el fin de secuenciar más convenientemente a efectos de nuestro propósito comparativo las largas escenas en que aparecen dividida *The Gentleman of Venice* en la edición de Gifford y Dyce, nos ha parecido conveniente añadir en algunas ocasiones estos subapartados con letras en negrita.

pueden aprenderse y cultivarse las más acendradas virtudes intelectuales y personales. Sigue a cuenta de esto un debate sobre la bondad (Giovanni) o perversidad (Bellaura) de la corte y, asimismo, de las mujeres. Llega la madre del jardinero, Ursula, que saluda obsequiosamente a la Princesa antes de que ésta abandone la escena, y se apresura a sondear de manera capciosa a Giovanni, que se muestra elusivo, acerca de sus pretensiones en relación a la sobrina del Duque, tratando a su hijo con palabras despectivas y airadas. Llegan entonces Georgio y Roberto, interesándose por la causa del enfado de Ursula. Giovanni, intentando encubrir a su madre, declara que ésta está molesta con Georgio, el cual huye apresuradamente por si acaso. Ursula también se va contrariada por la mentira del hijo y por la condescendencia que, en su opinión, manifiesta Roberto hacia él. c. Pero vuelve enseguida con Thomazo, Malipiero, Bernaldo y Marcello, los tres últimos secuaces del primero. Malipiero ahuyenta a Roberto con la perspectiva de pedirle prestado más dinero, pues le debe ya cuarenta coronas. Han venido con la intención de acechar a Florelli, al que esperan matar cuando esté solo. Giovanni abandona la escena y también Ursula, después de celebrar servil y gustosamente las bromas y un beso picarón de su ahijado. Parece que Florelli viene solo y los secuaces de Thomazo se disponen a asaltarlo, pero, al comprobar que le acompaña Giovanni, deciden esperar. Malipiero, sin embargo, acaba insultando a Giovanni y, cuando éste protesta respetuosamente, los tres esbirros de Thomazo arremeten contra él con las espadas desenvainadas. Florelli intenta mediar y es agredido también. Afortunadamente el inglés es un buen espadachín y mantiene a raya a los tres jaques hasta que Giovanni, que hasta ahora se ha defendido con su pala de jardinero, consigue hacerse de uno de los floretes de los atacantes y hacer frente común con Florelli. Huye primero Thomazo, que por cobardía se había mantenido al margen, después Marcello y, finalmente, al verse en igualdad de condiciones Malipiero y Bernardo. Florelli agradece a Giovanni su intervención, pues no se le escapa que todo era un complot urdido contra él, y le da dinero para que se compre una espada, oferta que el jardinero dignamente declina. Giovanni se ofrece a acompañarlo a casa por un atajo que él conoce, con el fin de evitar el peligro de que los esbirros vuelvan a atacarlo. Mientras va a buscar la llave que abre la puerta del jardín que da al atajo, entra Cornari seguido por cuatro "bravos" (así en el original) armados que asaltan al forastero y lo maniatan, llevándolo de allí con la cabeza cubierta con un saco. Vuelve Giovanni que llega a la conclusión de que han secuestrado a su compañero. d. Sin poder hacer nada por él y hastiado de la sordidez y corrupción de Venecia, Giovanni expresa su determinación de ir a la guerra del Duque contra los genoveses, a fin de adquirir en otras tierras el honor que la suya le niega.

III,i: El Rialto. Salen Malipiero y Thomazo. Comentan que el inglés ha desaparecido. Están esperando a Bernardo y a Marcello, a quienes Thomazo y Malipiero, respectivamente, han enviado a pedir dinero: el uno, a unos mercaderes; el otro, a casa de Cornari. Mientras esperan se complacen en recrear todos los desmanes a los que se entregarán cuando Thomazo sea duque, convirtiendo Venecia en una especie de coto privado para su uso exclusivo. Llega Bernardo comunicando que los mercaderes se niegan a prestar más dinero. Entra también Marcello anunciando que Cornari se ha dignado mandar un presente a Malipiero: un dogal para que se ahorque. Thomazo sufre una primera rabieta en la que expresa su intención de confabularse con el Turco y entregarle Venecia a cambio de dinero,

pero después se le ocurre un plan para resolver definitivamente sus problemas financieros, plan que no quiere exponer públicamente, sino que mantiene en secreto a la vez que pide a Malipiero y a los demás que lo esperen en casa de Rosabella, una conocida cortesana, y beban sin mayores preocupaciones.

III,ii: El jardín del Duque. Salen Giovanni vestido de soldado y Georgio. El primero muestra su determinación de ir a la guerra y el segundo decide secundarlo, en parte por perder de vista a su ama Ursula, que lo trata despóticamente. Sale Bellaura, a la que Roberto ha traído al jardín para que intente convencer a Giovanni de que desista de su propósito de hacerse soldado. Tiene lugar un debate en el que Giovanni defiende la gloria de las armas como medio de alcanzar honor para los que son de humilde nacimiento. Movido a ello por la presencia de Bellaura, confiesa, además, que va a la guerra como medio de huir de un amor sin esperanzas, pues la mujer que ama, que da a entender es Bellaura misma, está muy por encima de él socialmente. Cuando vuelven Roberto y Ursula, Bellaura intercede ante el primero para que permita a su hijo seguir su inclinación guerrera, además de prometerle su recomendación con un general pariente suyo y el costearle la compra de las armas y el equipo militar que necesita. El Duque, que sale acompañado de Marino, pide a Bellaura que lo acompañe al tiempo que se queja de la conducta desordenada de su hijo y de la mala influencia que sobre él ejerce Malipiero.

III,iii: Una galería en casa de Cornari decorada con retratos entre los que se encuentra el de Claudiana. Salen los bravos con Florelli, al que desatan y descubren la cabeza, abandonando a continuación el escenario. Sale Cornari con un antifaz y armado con dos pistolas y tranquiliza a Florelli asegurándole que lo que le ha pasado no tiene nada que ver con el complot de Malipiero. El desconcierto inicial del inglés se acrecienta cuando el veneciano lo invita a contemplar los retratos de damas que se exhiben en la galería con el fin de que elija la que más atractiva le resulte. Naturalmente, se decide por Claudiana, y Cornari le propone traerla ante sí al instante para que la goce. Enseguida le hace pasar a otra habitación preparada para el encuentro amoroso y le deja allí presa de confusión y desconfianza.

III,iv: Salen Malipiero bailando con Rosabella, Bernardo y Marcello. Todos se encuentran bebiendo y alborotando a la espera de la llegada de Thomazo. Éste llega al poco tiempo con Marino el secretario del Duque, al que ha encontrado por casualidad y al que pretende emborrachar y amilanar para que se preste a servirle en sus planes. Trae también un bargueño con joyas robado al Duque que pretende vender a Rosabella para hacerse de dinero. El secretario entonces le propone que le deje el bargueño a él, pues conoce a un judío que se lo pagará ventajosamente sin riesgo de que las alhajas puedan ser identificadas. Thomazo, Malipiero y los demás siguen divirtiéndose. Vuelve el secretario y les anuncia que unos hombres vendrán con el dinero producto de la venta de las joyas. En plena borrachera Malipiero propone a Thomazo atentar contra la vida del Duque con la colaboración del secretario. El heredero, también borracho, acepta. Al poco tiempo entran en la estancia los hombres que Marino había prometido que iban a venir. Pero son alguaciles armados, avisados por el secretario, que se llevan detenidos a Malipiero y a los otros, mientras Marino se lleva a Thomazo a dormir la borrachera.

IV,i: Una habitación en la casa de Cornari. Sale Cornari seguido de Claudiana. El veneciano le hace notar el gran amor que le profesa y cómo, a pesar de ser ella perfecta en todo, no han podido tener descendencia, lo que se achaca a sí mismo por su supuesta esterilidad. Por ello, y con el fin de evitar que su fortuna pase a su sobrino, ha concebido el plan de escoger a Florelli, un caballero de probada nobleza

y virtud, para que engendre de ella un heredero. Claudiana se muestra horrorizada, pero, sumisa a su marido, accede finalmente a entrar en la habitación en la que espera Florelli, aunque negándose a hacerse pasar por una vulgar cortesana, a fin de preservar su honesta identidad y poder suscitar la compasión de su forzado compañero de lecho. Cuando Claudiana entra en la habitación Cornari decide que, después de realizado el acto sexual, matará al inglés como mal menor que evite su infamia.

IV,ii: Una estancia en el palacio con una mesa sobre la que hay algunas cartas. Salen el Duque, Candiano y algunos servidores. El Duque comunica a Candiano que han ganado la guerra contra Génova, reconquistándose Treviso. Le habla a continuación de las extraordinarias hazañas (lanzarse el primero sobre los muros de la ciudad y matar al general enemigo) que, según carta de su general, ha llevado a cabo Giovanni, que, además, viene ahora a la corte, custodiando a los prisioneros. El Duque propone a Candiano hacer al hortelano caballero de Venecia con una pensión que le permita mantener con holgura el recién alcanzado honor. Sale Marino y le susurra algo al Duque, que manda que se castigue a alguien (no nos dice a quién, aunque nos imaginamos que es a Thomazo) sin hacer distinciones con respecto al resto. Salen Giovanni y Giorgio y, cuando después de alabarlo, le concede la gracia de pedir lo que desee como recompensa por su heroico comportamiento, el ex jardinero, que en principio no quiere nada, después de rechazar riquezas y honores para desesperación de su criado y amigo, que lo incita a pedir tales cosas, se atreve a solicitar, aun advirtiendo que su petición está fuera del poder del propio Duque, la mano de Bellaura. Ésta entra en ese momento a interceder inútilmente por su primo Thomazo y es confrontada por su tío con la extraña petición de Giovanni. La muchacha se niega en redondo, alegando que ya es una gran humillación para ella que se le haya hecho esa proposición, saliendo a continuación destempladamente. Giovanni, abatido, pide perdón por su osadía y se propone castigarse a sí mismo antes de que el Duque, compadecido, pues ha concebido una misteriosa simpatía por el jardinero (la fuerza de la sangre), salga de la sala acompañado de su séquito. A solas con Giorgio, que le reprocha la pérdida de ocasión tan favorable para encumbrarse, Giovanni se propone volver a su oscuro estado de jardinero y morir olvidado en su sombra como muda y patética protesta contra su mala estrella: "I'll be reveng'd upon my stars, that made/ Me poor; and die forgotten in my shade".

IV,iii: Galería con retratos de la casa de Cornari en la que aparece una mesa con cirios encendidos. Aparece Florelli esperando. Lamenta la pérdida de la libertad, aunque sea con la promesa de gozar de una dama tan hermosa como la que se muestra en el cuadro. Sale Cornari, que se mantiene silencioso, y le muestra un papel en el que, según deducimos de la reacción del inglés al leerlo, debe de haber escrito las circunstancias de su historia y lo que quiere de Florelli. Vuelve a entrar el veneciano con su esposa. Florelli se siente estimulado cuando la dama se quita el velo, y le ruega que le permita cumplir con su cometido tan pronto como sea posible para así recobrar cuanto antes su libertad. Claudiana se retira y Florelli la sigue.

V,i: a. El jardín del Duque. Las armas de Giovanni cuelgan de varios árboles, como triste memorial de su desafortunado amor por Bellaura. Salen Giovanni, Roberto y Ursula. El padre, Roberto, lamenta que haya perdido la oportunidad de encumbrarlos a todos, pero disculpa a su hijo. Ursula le reprocha su obstinada

negativa a favorecer a su familia. **b.** Llega Giorgio, que comunica a la mujer que su querido ahijado Thomazo se encuentra en un grave apuro acusado de alta traición y condenado a muerte. Ursula es presa de una gran desesperación y pide a Giovanni que la acompañe para interceder ante el Duque, pero el joven se niega. Después intenta convencer a su marido, que, aunque remiso al principio, termina por comprometerse a ir con ella y tratar de persuadir a Giovanni para que los acompañe, pero al día siguiente, cuando hayan pensado bien lo que decirle al Duque.

V,ii: Una habitación en la casa de Cornari. Sale Florelli seguido de Cornari con una pistola y un florete. El segundo informa al primero de que se ve obligado a matarlo porque ahora no puede dejar la fama de su mujer al albur de la discreción de un forastero, ni perdonar tampoco su deshonra. Florelli le suplica que, al menos, le permita confesarse y el veneciano accede. Sin embargo, en vez de traerle un religioso, como le había prometido, se viste él mismo de fraile y vuelve a entrar, esperando oír la confesión del inglés. Éste revela que no hubo contacto sexual alguno con su mujer, debido a la gran virtud de la que dio muestra Claudiana, que, lejos de plegarse al extraño mandato de su marido, le persuadió con su ejemplo a rezar fervorosamente por la conversión de Cornari. El esposo abandona el escenario precipitadamente, volviendo al punto con Clariana y bajo su verdadera identidad. Conmovido por el ejemplo de su castidad, pide perdón a su esposa, y, en cuanto a Florelli, le da dinero, rogándole que no divulgue su historia, y otra vez lo hace conducir por los bravos a la calle. Sale entonces un criado trayendo una carta de Malipiero en la que éste, viendo ya próxima su ejecución, se dirige a su tío arrepentido por su vida disipada y pidiéndole sincero perdón. Su deseo sería tener más tiempo de vida para enmendar los errores del pasado. Claudiana sugiere a su marido que quizá se haya arrepentido verdaderamente como recompensa divina a los múltiples sufrimientos de ambos.

V,iii: Una calle. Los bravos liberan a Florelli. Dos caballeros conocidos del viajero inglés se sorprenden al verlo con un aspecto inusual ("Thy looks are wild") y Florelli les cuenta que acaba de bajar de la luna, a donde fue arrebatado por un remolino de aire y en donde cenó con Cintia, la personificación del astro. Les habla un tanto crípticamente y sin parar, y les propone irse de Venecia cuanto antes después de reanimarse tomando unos tragos en una taberna. Cuando estén bien lejos de Venecia, dice, les contará una historia sorprendente.

V,iv: Una estancia en el palacio del Duque. Salen Ursula, Roberto y Giovanni. La mujer está ansiosa por hablar con el Duque y librar así a Thomazo de una muerte cierta. Roberto se muestra apocado y Giovanni no quiere interceder, si bien se presta a quedarse en una habitación contigua para acudir en su momento a la llamada de su madre. Salen el Duque y Marino. Ursula pide el perdón para Thomazo (a estas alturas está claro que Roberto, al menos, conoce la verdad) a cambio de proporcionarle algo que lo hará muy feliz. El Duque acepta y la mujer le da un papel y, antes de permitirle leerlo, le confiesa que cuando era ama de cría del hijo del Duque cambió a éste por el suyo propio, de tal manera que Thomazo es en realidad el hijo de los jardineros y Giovanni es el verdadero hijo del Duque. Salen Bellaura, y el Duque le presenta a Giovanni como su igual, por lo que la doncella lo acepta al instante. Finalmente, influido por la intercesión de Giovanni, Bellaura y Cornelli, el Duque perdona a Ursula, a Thomazo (que debe pasar a llamarse Giovanni desde ahora y que acepta contento su cambio de estado de heredero del Duque a hijo del jardinero) y a Malipiero, que se ha reformado y pide ser enviado al

extranjero para redimir su conducta disipada prestando servicios honrosos a su patria. El Duque concluye la obra expresando su gran contento por la recuperación de su verdadero hijo.

La obra de Shirley es una de las más interesantes desde el punto de vista de la clasificación genérica. En su forma impresa (1639) aparece como tragicomedia, aunque en la *Dedicatoria* a Sir Thomas Nightingale su autor se refiere a ella simplemente como "The poem that approacheth to kiss your hand" (Shirley-Gifford&Dyce, 1833:V,2-3). Forsythe (1914:xiii y 191-254) la incluye, consecuentemente, entre las tragicomedias, pero Nason (1915:305) señala que, junto a *The Grateful Servant*, es "An instance, namely, of the combination of a romantic action genuinely attractive with another action, romantic or realistic, conspicuously repulsive", dando por supuesto, creemos, que los elementos de comedia realista son claramente visibles³⁰³ en esta obra. Radtke (1929:54) la considera una tragicomedia de intriga cortesana (o palatina, diríamos más bien en esta tesis) y Bas (1973:158) también la incluye entre las tragicomedias. A nuestro entender, esta obra es un híbrido de tragicomedia palatina (por la acción relativa a Giovanni y Bellaura) y comedia urbana realista y, al mismo tiempo, romántica (por la acción fundamentalmente de Cornari y Claudiana), en la que los dos últimos elementos están tan entremezclados que desbordan las respectivas acciones, las cuales, por otra parte, como ha señalado Nason (1915:306-307), se hallan hábil y estrechamente entrelazadas.³⁰⁴ Lo importante para nosotros es que la acción que Shirley elabora a

³⁰³En la pág. 307, refiriéndose a las escenas urbanas de la disputa de Malipiero con su tío y la noche de disipación en casa de la cortesana Rosabella, Nason comenta: "These scenes, indeed are worthy of Restoration comedy at its best". La relación entre ciertas comedias de Shirley (*Hyde Park* y *The Lady of Pleasure* como ejemplos privilegiados) y la comedia de la Restauración es un lugar común entre la crítica shirleiana. Véase a continuación, para no recargar más nuestra lista bibliográfica: Lynch, Kathleen. 1926. *The Social Mode of Restoration Comedy*. New York: University of Michigan Publications, Capítulo 2; Parlin, H.T. 1914. *A Study on Shirley's Comedies of London Life*. Studies in English, no. 2. Austin, Texas: University of Texas; Roeloffs, Karl Christian. 1959. *James Shirleys Beitrag zur Entwicklung der 'comedy of manners', etc.* Thesis Universität Bonn. Bonn; Gerber (1952) y el capítulo XII de Bas (1973:433-481) "Shirley et la comédie de la Restauration".

³⁰⁴Los elementos realistas con tintes siniestros de la acción se encarnan fundamentalmente en la conducta un tanto abyecta de Cornari (etimológicamente "que está dispuesto o va a ser cornudo") y en la disputa de Malipiero con este último, pero rebasan esta acción y se proyectan también sobre los

partir de materiales españoles es precisamente la de la tragicomedia palatina, que, sintomáticamente, sitúa en un fuerte entorno urbano burgués, pues, como se deduce fácilmente del cotejo de las dos resúmenes argumentales detallados que ofrecemos *supra*, mientras que la acción relativa a Cornari y a Claudiana tiene pocos elementos en común con la supuesta fuente de la novela de *El curioso impertinente* del *Quijote*,³⁰⁵ no ocurre así con la segunda acción de carácter más distintivamente tragicómico-palatino y romántico, la de Giovanni y Bellaura, en la que ya podemos adelantar que se confirma la suposición de Forsythe, con toda una serie de elementos hipertextuales que analizamos a continuación:

- Si comparamos, en primer lugar, la lista de personajes de la obra de Lope de Vega y la de los de la acción de Giovanni-Bellaura en *The Gentleman of Venice*, encontramos una cierta coincidencia y una cierta lógica dramática que explica las modificaciones en los atributos o relaciones de los personajes:

The Gentleman of Venice

Contarini, *duke of Venice*.

Giovanni, *supposed son of Roberto*.

Thomazo, *the supposed son of the Duke*.

Roberto, *the Duke's gardener*.

Georgio, *servant of Roberto*.

Bellaura, *the Duke's niece*.

Ursula, *wife to Cornari*.

[El general pariente de Bellaura]

Marino, Candiano, attendants.

El hombre por su palabra

Lisandro, rey de Macedonia.

Federico [supuesto hijo de Alberto].

Alejandro [supuesto sobrino del Rey].

Alberto [hortelano del Rey].

Fineo [amigo y criado de Federico]³⁰⁶.

Lucinda [hija del Rey].

Celia [supuesta hermana de Federico].

Cesarino.

Mario, Leonelo, Cesarino.

personajes (Malipiero, Thomazo y los tres esbirros) del ribete cómico de la acción tragicómica palatina (la noche de disipación en casa de la cortesana Rosabella), no exento tampoco de connotaciones moralmente perversas y ambientación urbana (el intento de matar a Florelli y el de alta traición al Duque en casa de la cortesana). Por otra parte, la acción predominantemente realista de Cornari-Claudiana está permeada de elementos románticos en el carácter de la fiel esposa y el de Florelli y, por supuesto, termina de manera romántica (queremos decir noble y elevada) con la ejemplar conducta de ambos. La figura de Malipiero es fundamental, pero no la única, para interconectar las dos acciones principales.

³⁰⁵ Hay que decir que el único elemento en común es el del marido que busca a un tercero para que corteje a su mujer, motivo tan abierto e indiferenciado que se puede aplicar a un gran número de situaciones similares en toda la literatura universal. Sin descartar que Shirley haya muy probablemente tenido contacto con esta novela por su muy plausible lectura del *Quijote*, hay que anotar que la situación general, los detalles y el propósito de la obra son tan disimilares que no cabe hablar de relación hipertextual alguna.

³⁰⁶ Fineo es no solo amigo, sino criado también de Federico, como se ve en I,ii, pág. 359 de *El hombre por su palabra*, en donde dice Federico refiriéndose a Fineo: "Este mozo, / que es labrador de mi tiempo / criado en mi propia casa". Esta misma relación es la de Giorgio y Giovanni, como se desprende de la lista de *dramatis personae*, y de las alusiones en toda la obra (El mismo reconoce a Bellaura "I but gleam / From my young master, Giovanni, madam", II,i, pág. 23).

Los demás personajes tanto en la obra de Lope de Vega como de Shirley no tienen correspondencia entre sí porque pertenecen o bien a acciones distintas (caso de Cornari, Claudiana o Florelli), o a desarrollos distintos de la misma acción (caso de Malipiero, Bernardo, Marcello, Rosabella; o de la princesa Arminda, el príncipe Lisardo, el duque Albano, Delia y Leonelo). Como vemos, aunque las relaciones de los personajes entre sí en algunos casos no coincide exactamente, parece existir una lógica transformadora, por la cual si Lucinda pasa de ser de hija del rey a sobrina del Duque con el nombre de Bellaura, Alberto pasa, lógicamente, de sobrino del rey a hijo del Duque como Thomazo. Estos cambios parecen estar motivados por la necesidad de facilitar los nuevos desarrollos incorporados por Shirley a la misma acción y de proveer una mejor articulación de la obra. Lo mismo puede decirse en lo relativo al cambio de relación y caracterización de Celia, que pasa de hermana a madre (Ursula) con un protagonismo mayor y más efectista en *The Gentleman of Venice*.

- Las líneas generales de la acción de Giovanni y Bellaura, tal y como se desarrollan en I,ii; I,iii,b; II,i,b y d, III,ii; IV,ii; V,i,a y V,iv, coinciden básicamente con las de la acción de *El hombre por su palabra*. Hay que señalar, no obstante, que, al interrelacionar Shirley la acción tragicómica-palatina de Giovanni y Bellaura con la acción urbana realista-romántica de Cornari y Claudiana, algunas escenas sufren una lógica e inevitable modificación. Pero, aparte de esto, los rasgos generales de las dos obras son claramente reconocibles. En ambas encontramos la secuencia de un jardinero que aspira a su encumbramiento estamental absoluto, es decir, no sólo a la consecución de la condición noble de caballero, sino al absoluto del matrimonio con una dama que representa el más alto escalón aristocrático (la hija del rey o la la sobrina del Duque) por su parentesco con el máximo representante del orden jerárquico-estamental de las respectivas sociedades aristocráticas (Rey o Duque). Al no poder cumplir plenamente sus aspiraciones, renuncian al premio de consolación de un acomodo estamental, como expresión de la actitud vital de la conquista del absoluto, del todo o nada, si no logran la consecución plena de sus deseos. No hay ni que decir que los motivos del amor y la ascensión social, tan queridos a Lope de Vega (el amor es supuestamente capaz de trascender todas las barreras sociales) están presentes en ambas obras, aunque con un sesgo más privado en Shirley y más social (o nacional) en Lope.
- En conexión con lo que acabamos de decir, no hay que pasar por alto, además, que los motivos anteriores están tratados con un sesgo diferente en una u otra obra: mientras en Lope de Vega la postura del todo o nada³⁰⁷ es esgrimida por Federico como argumento de reivindicación y protesta de su propio valer (honor horizontal) ante el Rey y las presiones de su entorno; en Shirley, acorde con un tratamiento más remoto o postizo de la concepción aristocrática, aparece como un elemento más personal y/o privado (y quizá retórico) de una actitud romántica: lo que descorazona a Giovanni es la negativa rotunda de Bellaura a aceptarlo como su igual en el plano del amor; lo que descorazona a Federico, que, por otra parte, cuenta con una cierta aquiescencia de Lucinda, es la

³⁰⁷FINEO. ¿Ya se te olvida que ayer/ fuiste pobre labrador? FEDERICO. Amor levanta el valor,/ pone estima y muda el ser./ *Yo he de ser todo o nada.*" (La cursiva es nuestra).

resistencia del Rey y del entorno aristocrático al reconocimiento de su valer individual. El conflicto es, por tanto, más individual y romántico en Shirley y, paradójicamente, más abiertamente de clase (o populista) en Lope de Vega, aunque no hay que perder de vista, para no dejarse embaucar por el falso democratismo del autor español, que en él, lo mismo que en Shirley, el aparente conflicto se resuelve por el manido recurso a la anagnórisis o revelación de la condición noble del supuesto hortelano-jardinero.

- De aquí se sigue una clara divergencia en la psicología de los dos protagonistas, aunque no en el principio ideológico último que los rige. Mientras Federico exhibe rasgos de ambición y confianza en sí mismo, de voluntad de poder, que podríamos tildar de “tamburlainianos” (cf. *Tamburlaine* de Marlowe), en Giovanni estos rasgos están atenuados en favor de una compostura más ilustrada y un cierto sesgo personal de carácter romántico,³⁰⁸ aunque integrables en y consecuentes con el concepto global de la voz de la sangre real o aristocrática que comparten la visión del mundo estamental tanto inglesa (*blood will tell*: Lucow, 1977:100 y 137) como española, que en ambas obras tiende a demostrar que la verdadera condición aristocrática (o villanesca en los casos de Thomazo o Alejandro) siempre se manifestará, incluso en las condiciones desfavorables de un cambio de identidades en la cuna.³⁰⁹ Es fácil observar que esta diferencia de matiz en dos concepciones fundamentalmente estamentales obedece a la realidad histórico-social del absolutismo monárquico-estamental de la corte de los Austria en España o monárquico-parlamentario, con un último intento de rearme absolutista, de la corte de los Estuardo.
- Además de la situación general y los rasgos ideológicos, la secuencia más detallada de las dos acciones ofrece un claro paralelismo. Los dos jardineros, en su deseo de encumbramiento estamental y consecución de sus amores por encima de su estado, se deciden a ir a la guerra, con la oposición de sus familias,³¹⁰ como medio de ascenso estamental y de huir de un amor sin esperanza. Para ello se enrolan voluntariamente como soldados en las guerras de su señor, obtienen el favor de la doncella noble y objeto de su amor, que los recomienda a parientes suyos que son jefes militares (El Rey mismo y Alejandro en *El hombre por su palabra*, un general pariente de Bellaura en *The Gentleman*

³⁰⁸Baste considerar que su intento de ascensión social no sólo sigue los caminos de la milicia, sino también los de la Academia y la vida cortesana como el epítome del ideal del príncipe sensible, culto e ilustrado, que, de alguna manera responde al ideal palaciego de la corte de Carlos I.

³⁰⁹Lucow (1977:100) comenta: “The changeling fable provides Shirley with yet another opportunity in *The Gentleman of Venice* to dramatize the thesis that blood will tell. Giovanni and Thomazo, exchanged in infancy by Ursula, wet-nurse and mother, respectively, reveal their true origins through choice of companions (Giovanni, growing up as a Duke’s gardener’s son, searches out learned men among the aristocracy and falls in love with the Duke’s ward, Bellaura; Thomazo, as the Duke’s son, follow the lead of Malipiero, spendthrift and whoremonger) and capacity for heroism (Giovanni goes to war and returns victorious; Thomazo shirks military duty). Shirley [y Lope de Vega, podríamos decir] subscribes unequivocally to the notion that heredity, and not environment, determines character. Counterpoint to the development of his thesis is the pervasive imagery of gardens, cultivation, and growth”.

³¹⁰En ambos casos con la oposición del padre; en el caso de Federico con la oposición más débil además de Celia, su hermana (Celia [a Alberto]. Si está resuelto, / yo sé que os cansáis en balde”, l.ii, pág. 359), lo que tiene algo de relación y contraste con la aceptación sin reservas de Ursula. El papel de la hermana, Celia, parece haberse transferido, con las modificaciones necesarias para darle mayor protagonismo a las acciones de Thomazo, Malipiero y Florelli, a la madre, Ursula.

of Venice). En la guerra realizan proezas militares³¹¹ por las cuales son invitados por sus soberanos a pedir una recompensa sin condiciones previas. Piden la mano de la dama noble, cuya obtención les es dilatada (en *El hombre*) o negada abiertamente (en *The Gentleman*), a consecuencia de lo cual cuelgan las armas de los árboles de la huerta y vuelven a sus antiguos oficios de jardineros-hortelanos hasta que la confesión del cambio de niños en la cuna por el jardinero o la mujer de éste revela su verdadera identidad noble (como sobrino del rey o hijo del Duque) y les confirma o les procura su condición aristocrática y la posesión del amor de la dama.³¹²

- Tomando como primer término de la comparación *The Gentleman of Venice*, intentaremos desarrollar la correspondencia entre las escenas y segmentos en que hemos dividido ambas obras. Para empezar, observamos que en **I,i** no se aprecia una relación directa con ninguna escena de *El hombre por su palabra* en concreto. Se trata de una presentación general de los personajes, que Shirley aprovecha para introducir los cambios necesarios en el carácter y número de éstos así como de sus relaciones, lo que le va a permitir poner en conexión esta acción con la de Cornari-Claudiana y sus correspondientes subacciones, proceder a su propia construcción de la intriga y aportar sus matices peculiares en tono social y sesgo temático. Shirley opta por demorar la presentación directa del protagonista dispuesto a ir a la guerra, y se decide a describir con más profundidad el contexto familiar de Giovanni, añadiendo el elemento caracterizador y conector con la otra acción via Florelli de su relación con la Academia. Shirley, además, substituye a una hermana (Celia) por una madre (Ursula), siendo de notar que el cambio de personaje implica también una alteración psicológica: frente a la hermana más o menos rústica e inocente que aparece en Lope de Vega, encontramos a una madre desabrida para su hijo, lo que viene exigido por la relación antitética con Thomazo (al que Ursula profesa una exagerada devoción), por la propia construcción de la intriga que culminará en la anagnórisis final, y por la relación entre las dos acciones principales.
- **I,iii,b**, en donde el Duque anuncia la inminente guerra contra los genoveses, es una versión esquematizada de una secuencia que parece no interesar a Shirley y desarrollada mucho más ampliamente por Lope de Vega en **I,iii-I,xi**.
- **II,i,b** consta de un breve pasaje en que Giorgio repasa ante Bellaura el catálogo de las flores y que podría tener su correlato en un catálogo en **II,xi** de *El hombre por su palabra*. Lo demás de este pasaje no parece sino mostrar una conexión

³¹¹ Las hazañas del protagonista están más extensamente tratadas en conexión con la acción de Arminda en Lope de Vega; despachadas en sólo cinco versos por Shirley. En Lope de Vega, se trata de la muerte de un espía, por el cual se descubre una traición y luego, la destrucción de la flota de Lisardo. En Shirley se trata de su intrépida irrupción en la ciudad sitiada y la muerte del general enemigo a sus manos.

³¹² Hay que aclarar, no obstante, que en este último segmento de la secuencia total, hay una importante divergencia coherente con el distinto enfoque temático de cada obra (véase a continuación) implícita en nuestra distinción entre confirmar o procurar: mientras en *El hombre por su palabra* Federico, que ya ha obtenido la mano de la Princesa, gracias a la insobornable determinación del Rey de atenerse a su palabra pese a quien pese, es confirmado en su nuevo estado por la revelación de su condición noble; en *The Gentleman of Venice* Giovanni, que es rechazado rotundamente por Bellaura, a la que además se deja decidir, es autorizado a acceder a su nueva condición por esta misma revelación.

muy general con la obra española: la conversación entre Giovanni y Bellaura, aparte de mostrar la mutua simpatía del uno hacia el otro (como en I,ii de *El hombre*) muestran temas de conversación (el deseo de ilustrarse de Giovanni y la bondad de la corte y de las mujeres) que no tienen paralelismo en la obra española. La llegada de Ursula y lo que sigue, tampoco. Finalmente, la huida de Georgio ante el temor de ser víctima de la ira de Ursula sólo pálidamente, y porque después se va a esgrimir el maltrato de Ursula como causa de su enrolamiento en la milicia junto a Giovanni (III,ii), recuerda la razón de Fineo para hacerse soldado: huir de la posesividad de Celia, la hermana de su amigo.

- II,i,d es en realidad una primera presentación y refuerzo de la motivación de Giovanni para ir a la guerra que se podría relacionar, además, con el parlamento de Federico acerca del tópico de que nadie es profeta en su tierra (cf. I,i, pág. 355) en *El hombre por su palabra*. Es, además, un eficaz conector entre la acción inmediatamente concluida del ataque a Florelli y su posterior secuestro y la continuación en III,ii, donde, efectivamente, se completa, en línea con la obra de Lope (I,i y I,ii), el asunto de la motivación del hortelano para ir a la guerra.
- III,ii presenta un claro paralelismo con I,i y I,ii de *El hombre por su palabra*. Sale, en primer lugar, Giovanni vestido de soldado³¹³ y Giorgio, mostrando ambos su determinación de ir a la guerra, lo que se corresponde con I,i y I,ii en la obra de Lope de Vega. Es de destacar que si Fineo va a la guerra por escapar de los celos de Celia, la hermana del protagonista, Giorgio lo hace por huir del áspero trato de su ama y madre de Giovanni (I,ii). De forma semejante a la obra española (I,ii), el padre del jardinero es el que pide la intervención de la doncella aristocrática Lucinda-Bellaura para disuadir a su hijo de que vaya a la guerra, consiguiendo, tras dejar conversando a los dos jóvenes a solas, justo el resultado contrario. La conversación entre éstos es del mismo tenor en las dos obras (I,ii en *El hombre por su palabra*), habiendo un pasaje con ciertas semejanzas verbales en la defensa de la milicia como vía de ascenso social para los humildes (véase más adelante). Cada uno de los dos jóvenes hortelanos también da a entender en ambas obras que otra causa importantísima para su opción por la guerra se debe a un amor sin esperanzas con una dama que se puede identificar fácilmente con las respectivas interlocutoras. Éstas, finalmente, utilizan su ascendiente para avalar el propósito guerrero de los jóvenes ante sus renuentes familias y recomiendan al protagonista ante un jefe militar (el propio Rey en el caso de Lucinda; un general pariente suyo en el caso de Bellaura). Bellaura, además, costea el equipamiento de Giovanni. La entrada en escena del Duque acompañado de Marino y solicitando que Bellaura lo acompañe es el único material nuevo introducido por Shirley, y ello con vistas a la conexión de esta acción con la subacción original de los desmanes y vida desordenada de Thomazo y Malipiero. Excepto por este pasaje, podemos ver, por tanto, como la escena III,ii de *The Gentleman of Venice* parece estar claramente basada casi en los mismos materiales argumentales que I,i y I,ii de *El hombre por su palabra*. Nuestra conclusión es que el extraordinario paralelismo de estas escenas supone

³¹³Es de destacar que, mientras en Shirley, Giovanni ya sale vestido de soldado, en Lope de Vega Federico es investido del equipo militar por el propio rey (I,iv), e incluso el criado, en un remedo cómico es investido de un colete por Mario, uno de los jefes militares (I,v).

una fuerte evidencia para la postulación de una relación hipertextual entre las dos obras frente su conexión a través de una fuente común.

- IV,ii parece estar basado en materiales desarrollados en II,i, II,iv, II,v y II,vii de *El hombre por su palabra*. La noticia de la derrota de los genoveses y la acción heroica de Giovanni tiene su correlato en II,i de la obra de Lope de Vega, donde está más extensamente presentada, aunque también en forma diegética. La propuesta del Duque de hacer al ex jardinero caballero de Venecia con una pensión acorde puede relacionarse con la repartición de mercedes que hace el Rey en II,iv, pág. 369 y por la cual le toca en suerte la alcaidía y su ennoblecimiento.³¹⁴ Hay una pequeña intromisión del episodio de la traición de Thomazo cuando sale Marino y susurra unas palabras al Duque, y viene inmediatamente la secuencia en que se le ofrece pedir lo que desee a Giovanni y éste acaba solicitando la mano de Bellaura (II,iv en la obra española), seguida de la negativa rotunda de ésta (II,v), con la importante divergencia en la obra española de que Lucinda, aunque empieza reprochando su atrevimiento al ex hortelano, deja que los términos del debate que entabla con él deriven de lo estamental a lo amoroso, terminando por confesar finalmente que siente algo “como amor” y concluyendo con una negativa ambigua y matizada (II,v, pág. 372).³¹⁵ En cuanto al pasaje en el que Giovanni se deja embargar por el abatimiento y se propone castigarse a sí mismo volviendo a su antigua ocupación de jardinero con el que concluye esta escena en Shirley, podríamos relacionarlo con un pasaje similar de la obra española en II, vii en que Federico pide a Fineo que le traiga sus antiguas ropas de hortelano y cuelga después sus armas y equipo de un sauce próximo, disponiéndose, desalentado, a volver a su antiguo oficio y escribiendo algo con una tiza en el peto de su antigua armadura.
- Precisamente el pasaje V,i,a de *The Gentleman of Venice* empieza con un incidente similar que acabamos de mencionar en II,vii de la obra española: en el jardín del Duque las armas de Federico cuelgan de varios árboles como triste memorial del desvanecimiento de su osada pretensión de Bellaura. La aparición en escena del Roberto y de Ursula no tiene paralelismo exacto con ninguna escena de la obra española, en donde no se producen los reproches del criado Fineo por haber dejado pasar la oportunidad de pedir favores materiales, como ocurre con Giorgio, y los únicos reproches de Celia que pudieran equipararse con los de Ursula (III,xii, pág. 385) van contra el riesgo en que se pone Fineo y su hermano al aspirar a subir demasiado alto.³¹⁶

³¹⁴“LISANDRO. [...] Y a Federico, que me ha honrado tanto,/ le doy de mis palacios la Alcaidía,/ y por armas que den al mundo espanto/ las abrasadas naves que traía/ Lisardo contra mí”.

³¹⁵LUCINDA [...] Federico, tu valor/ y tu raro entendimiento/ han hecho en mi pensamiento/ una cosa como amor./ No digo yo que los es/ mas digo que lo parece;/ mucho tu valor merece,/ mucho te diré después,/ si agora guardas la vida,/ que te la quieren quitar”.

³¹⁶Aquí se hace necesario hablar de la diferente reacción de los criados (Giorgio y Fineo) o de la familia (Roberto, Ursula, Celia) ante la aspiración desmedida de su amo a la sobrina o hija del príncipe de un estado. Mientras que en la obra inglesa destaca la frustración y el reproche por no haberse aprovechado Giovanni para pedir ventajas materiales, en la obra española Fineo y Celia se muestran temerosos de las consecuencias que la osada demanda de Federico pueda ocasionar. Esto es, lógicamente, una consecuencia del énfasis en la voluntad de poder que aparece en la obra española, frente a la sola y algo artificiosa “voluntad de amor” de la obra inglesa.

- V,iv, la última escena de *The Gentleman of Venice*, se corresponde claramente con III,xvi, la última escena de *El hombre por su palabra*. Alberto en ésta y Ursula en aquélla confiesan el cambio de niños que se produjo cuando eran apenas recién nacidos, de donde resulta la identidad noble de los supuestos jardineros y la superación de la imposible relación matrimonial noble-plebeyo. El pasaje de Shirley está más elaborado y motivado (en cuanto que aparece interrelacionado con y justificado por la intriga de Thomazo) y ocupa más espacio que el de Lope de Vega, pero básicamente es el mismo. Finalmente los dos falsos nobles, Alejandro y Thomazo, son obligados a tomar el oficio de jardinero.
- Hay que resaltar que, de forma similar a como en *The Gamester* se mantiene un detalle de caracterización del personaje jugador (e incluso se enfatiza hasta dar título a la obra), en *The Gentleman of Venice* se mantiene asimismo el importante detalle de que los dos protagonistas son hortelanos-jardineros del señor del estado.³¹⁷
- Hay además una serie de pasajes paralelos entre la obra inglesa y la española que conviene tenerse en cuenta: el catalogo de las plantas del jardín (compárese II,i, págs. 22-23 con II,xi, pág. 377), el elogio de las armas y la milicia (III,ii, pág. 40 con I,ii, pág. 357 y I,i, pág. 355), y el amor imposible como motivo que empuja a ir a la guerra (III,ii. págs. 41-42 con I,ii, pág. 356-7). En todos estos pasajes se observan ciertos ecos verbales.
- Los catálogos de plantas de jardín de una y otra obra coinciden en la mención de tres plantas: romero (que en la obra de Lope, curiosamente, aparece citado con la voz “rosmarino”, muy parecido al inglés “rosemary”), rosas y tulipanes. Shirley además cita “thyme” (tomillo) y en general “potherbs” y “roots”. Hay que reconocer, sin embargo, que la intencionalidad y estructura del catálogo es muy distinta en uno u otro autor: mientras en Lope de Vega es una verdadera y apresurada lista por la que Federico informa a Lucinda de las flores que crecen con la estación, en Shirley es un diálogo entre Georgio y Bellaura en la que el criado explica a Bellaura, según ha aprendido de su amo Giovanni, el valor alegórico de dos flores en su comparación con el mundo corrupto de la corte o la honestidad de las mujeres. En estas condiciones es difícil asegurar que existe una relación textual exacta entre los dos catálogos, pero tampoco se podría descartar sin más. Optamos por reproducir los dos pasajes con el fin de permitir al lector formarse sus propias conclusiones:

Bell. Why, you are conceited, sirrah; does wit grow in this garden?

Geor. Yea, madam, while I am in't; I am a slip myself.

Bell. Of rosemary or thyme?

Geor. Of wit, sweet madam.

³¹⁷ Al no haber un término que traduzca exactamente la realidad cultural “huerta” o “huerto” español, y si tenemos en cuenta la función ornamental y de recreo que tenía la huerta en el siglo XVII en España, Shirley traduce correctamente esos términos por “garden” en todas sus acotaciones escénicas (“The Dukes’s Gardens” en I,ii, II,i; III,ii; V,i). Sus personajes también se refieren a lo que podría ser la huerta española como “garden” (II,i, pág. 22 (dos veces), 24 (dos veces), IV, ii, págs. 62 y 65, V,i, pág. 71). Sin embargo, en una ocasión Georgio usa el término “orchard” (II,i, pág. 23), aunque podría estar refiriéndose a una parte del jardín o “garden” del Duque donde se cultivan árboles frutales. En cualquier caso, los dos correlatos ingleses más comunes de los términos españoles “huerto” y “huerta” (“garden” y “orchard”) aparecen en *The Gentleman of Venice*.

Bell. 'Tis pity but thou should'st be kept with watering.

Geor. There is wit in every flower if you can gather it.

Bell. I am of thy mind.—

But what's the wit, prythee, of yonder tulip?

Geor. You may read there the wit of a young courtier.

Bell. What's that?

Geor. Pride, and show of colours; a fair promising,

Dear when 'tis bought, and quickly comes to nothing.

Bell. The wit of that rose?

Geor. If you attempt,

Madam, to pluck a rose, I shall find a moral in't.

Bell. No country wit.

Geor. That grows with potherbs, and poor roots,

Which here

Would be accounted weeds, coarse things of profit,

Whose end is kitchen physics, and sound health;

Two things not now in fashion,

Bell. Your wit dances.

Where learn'd you all these morals?

Geor. I but glean

From my young master, Giovanni, madam.

He'll run division upon every flower;

He has a wit able to kill the weeds,

And ripen all the fruit in the duke's orchard.

Bell. Where is Giovanni?

(*The Gentleman of Venice*, II,i, págs. 22-23)

Compárese con el pasaje correspondiente en Lope de Vega:

LUCINDA. ¿Hay muchas flores ahora?

FEDERICO. Pasaron ya los narcisos,
 las violetas y inclintinas,
 los orientales jacintos;
 pero hay hermosos claveles,
 amarantos, rosmarinos,
 tulipanes, azucenas,
 estrellamares y lirios,
 alelíos variados
 y siempre verdes citisos,
 jazmines, ligustros, rosas,
 y otros en color distintos.

LUCINDA. ¿Está por aquí Fineo?³¹⁸

³¹⁸No quisiéramos pasar por alto dos pequeños detalles. En III,v, pág. 380, Federico defiende su capacidad para reinar aduciendo la similitud entre la labor del jardinero y la del rey: "Quien ha trazado un jardín/ y los cuadros gobernado,/ gobernará un reino" y luego se extiende sobre la potestad que tiene el jardinero de dar o quitar el riego y podar ramas como algo similar a la potestad del rey de administrar un reino. Esto guarda alguna remota similitud (aunque habría que considerarlo con mucha reserva) con las palabras de Giorgio referidas a su amo que acabamos de reproducir: "He'll run division upon every flower;/ He has a wit able to kill the weeds,/ And ripen all the fruit in the duke's orchard". Por otra parte, las dos escenas concluyen de manera inversa: en *The Gentleman* Bellaura,

(*El hombre por su palabra*, I,ii, pág. 357)

- En cuanto a los pasajes paralelos que versan sobre el elogio de la milicia, destaca la idea común de que éste es el mejor camino que se les abre para alcanzar la gloria a aquellos de humilde origen y que la guerra ha sido la verdadera creadora de las monarquías y la aristocracia:

Giov. I did become my late profession, madam;
But I am chang'd

Bell. Not to a soldier?

Giov. It is a title, madam, will much grace me;
And with the best collection of my thoughts,
I have ambition to the wars.

Bell. You have?

Giov. Oh, 'tis a brave profession, and rewards
All loss we meet, with double weigh in glory,
A calling princess still are proud to own;
And some do willingly forget their crowns
To be commanded: 'tis the spring of all
We here entitle fame to; emperors,
And all degrees of honours, owing all
Their names to this employment: in her vast
And circular embraces holding kings,
And making them; and yet so kind, as not
To exclude such private things as I, who may
Learn and commence in her great arts. My life
Hath been too useless to myself and my country;
'Tis time I should employ it to deserve
A name within their registry, that bring
The wealth, the harvest home of well-bought honour.

(*The Gentleman of Venice*, II,i, págs. 22-23)

Compárese con el pasaje similar de *El hombre por su palabra*:

FEDERICO. [...] Parecióme que era voz
del cielo, y vuelto en mi seso
me resolví de ausentarme,
y entre muchos pensamientos
aceté con generoso
ánimo el de Marte fiero,
porque la guerra es la cosa
que más milagros ha hecho:
los reyes se hicieron della,
los linajes, los trofeos,
de las armas los palacios,
los libros de historias llenos.

(*El hombre por su palabra*, II,xi, pág. 377)

que ha estado hablando con el criado, pregunta por el amo, que llega al instante; en *El hombre* Lucinda, que ha estado hablando con el amo, pregunta por el criado, que no sabe que responderle, para después mantener una conversación en privado con el joven amo en la que deja entrever que aún tiene esperanzas.

- Por último, veamos los dos pasajes en los que los dos protagonistas insinúan que son sus amores con sus respectivas interlocutoras los que les impulsa en parte a ir a la guerra:

Bell. Yet I can see

Through all this resolution, Giovanni;
 'Tis something else hath wrought this violent change.
 Pray let me be of counsel with your thoughts,
 And know the serious motive: come, be clear;
 I am no enemy, and can assist,
 Where I allow the cause.

Gio. You may be angry,

Madam, and chide it as a saucy pride
 In me to name, or look at honour; nor
 Can I but know what small addition
 Is my unskilful arm to aid a country.

Bell. I may therefore justly suspect there is

Something of other force, that moves you to
 The wars; enlarge my knowledge with the secret.

Gio. At this command I open my heart, madam,

I must confess there is another cause,
 Which I dare not, in my obedience,
 Obscure, since you will call it forth at me;—and yet
 I know you will laugh at me.

Bell. It would ill

Become my breeding, Giovanni.

Gio. Then,

Know, madam, I'm in love.

Bell. In love! with whom?

Gio. With one I dare not name, she is so much

Above my birth and fortunes.

Bell. I commend

Your flight; but does she know it?

Gio. I durst never

Appear with so much boldness, to discover
 My heart's so great ambition; 'tis here still,
 A strange and busy guest.

Bell. And you think absence

May cure this wound?

Gio. Or death.

Bell. I may presume

You think she's fair?

Gio. I dare as soon question your beauty, madam,

The only ornament and star of Venice;
 Pardon the bold comparison: yet there is
 Something in you resembles my great mistress—
 She blushes—
 Such very beams disperseth her bright eye,
 Powerful to restore decrepid nature;

But when she frowns, and changes from her sweet
 Aspéct, (as in my fears I see you now,
 Offended at my boldness,) she does blast
 Poor Giovanni thus, and thus whither
 At heart, and wishes myself a thing lost in
 My own forgotten dust!—but is't not possible
 At last (if any stars bless but high thoughts,)
 By some desert in war, and deeds of honour,
 (For mean as I have rais'd themselves to empire,)
 That she, without a blush to stain her cheek,
 May own me for a servant?—I am lost
 In wandering apprehensions [Aside.

(*The Gentleman of Venice*, III,ii, págs. 41-42)

Por su parte, Federico en *El hombre por su palabra* se justifica así ante Lucinda de la acusación de abandonar a su viejo padre para irse a la guerra:

LUCINDA. ¿Qué puedes dar en disculpa
 desta crueldad?

FEDERICO. Un suceso
 que si no es con ausentarme
 no tiene humano remedio.
 Yo, puesto que labrador,
 alma tengo, entendimiento
 y voluntad; mis sentidos
 hacen también sus efetos.
 Entre estas flores Amor
 estaba una vez durmiendo.
 Debíle yo de pisar;
 es áspid, todo es veneno.
 Matóme con unos ojos,
 negros sospecho que fueron,
 que es la color vitoriosa
 de cuantas el cielo ha hecho

[...]

El dueño que los tenía
 estaba por nacimiento
 con tanta distancia al mío
 como de la tierra al cielo.
 Comencéme a enflaquecer.
 perdí el sustento y el sueño,
 porque cuidado tan alto
 era en mis hombros más peso
 que aquel peñasco que oprime
 a Sísifo en el infierno.

[...]

Desde un peñasco en el mar
 un día quise, teniendo,
 la vida en poco arrojarme,
 y en estando ya en este acuerdo

en una barquilla pobre
 oí que al son de los remos
 iba un pescador cantando
 con ronca voz estos versos:
 “Quien ama sin galardón
 ponga mar o tierra en medio,
 que lo que viendo se aumenta
 se disminuye no viendo.”
 Parecióme que era voz
 del cielo, y vuelto en mi seso
 me resolví de ausentarme,
 y entre muchos pensamientos
 aceté con generoso
 ánimo el de Marte fiero,
 porque la guerra es la cosa
 que más milagros ha hecho:
 los reyes se hicieron della,
 los linajes, los trofeos,
 de las armas los palacios,
 los libros de historias llenos.
 Y pues yo con ausentarme
 vivo y con quedarme muero,
 es cosa tan desigual
 que es imposible el remedio.
 Suplícoos, señora mía,
 mandéis a mi padre viejo
 y a aquesta mi loca hermana
 den paso a mis pensamientos.

(*El hombre por su palabra*, I,ii, pág. 357)

Tres fragmentos de este largo pasaje parecen implicar un cierto contacto a nivel de contenido. Para empezar, la idea del bajo nacimiento del jardinero en comparación con la amada: las palabras de Giovanni “With one I dare not name, she is so much/ Above my birth and fortunes” podrían ser un trasunto de las de Lope de Vega: “El dueño que los tenía/ estaba por nacimiento/ con tanta distancia al mío/ como de la tierra al cielo”; la frase de Bellaura “And you think absence/ May cure this wound?” tiene su correlato en “Parecióme que era voz/ del cielo, y vuelto en mi seso/ me resolví de ausentarme [...] Y pues yo con ausentarme/ vivo y con quedarme muero”; finalmente, la alusión, ya citada en el caso de la obra de Lope de Vega, al hecho de que la guerra crea las monarquías y los títulos, que aparece de nuevo en este pasaje de *The Gentleman of Venice*: cf. “For mean as I have rais’d themselves to empire,” y “porque la guerra es la cosa/ que más milagros ha hecho:/ los reyes se hicieron della/ los linajes, los trofeos”. Aunque la relación temática entre estas tres frases en un pasaje relativamente corto pudiera justificar un contacto textual entre las dos obras, conviene ser precavidos, pues, al no haber una clara secuencia léxica similar en ambos fragmentos, siempre cabe la posibilidad de una fuente común o de la pura coincidencia derivada de la lógica interna del desarrollo del tema.

En lo que respecta a las divergencias, aparte de las ya notadas, nos parece conveniente llamar la atención sobre:

- Las distintas acciones secundarias y desarrollos divergentes de la misma acción que podemos encontrar en una y en otra obra. En *The Gentleman of Venice*, interconectada con el tipo de tragicomedia romántica palatina representado por la acción de Giovanni-Bellaura, encontramos la comedia urbana realista y con ribetes románticos o idealistas al menos (fundamentalmente por la acción Cornari-Claudiana). Además, hallamos ciertos desarrollos de la acción Giovanni-Bellaura (la vida disipada de Thomazo, su ataque a Florelli, su robo de las joyas del Duque, su conjura, su relación con Ursula, la actuación de ésta) que no aparecen en *El hombre por su palabra*. Frente a ello, todo el aspecto de la trama de esta obra relativa a la reina Arminda, el príncipe Lisardo, la actuación de Alejandro y su amor por Lucinda ha sido omitido por Shirley. Estas omisiones son necesarias para acomodar la subacción de Cornari-Claudiana, y, al proceder así, no hace sino ser consecuente con lo que ya hemos visto que supone su método dramático habitual en *The Opportunity*, *The Young Admiral* o *The Gamester*: tendencia a adaptar la acción única, aunque diversificada de la obra española, a la estructura doble o triple de la tragicomedia inglesa y shirleiana de su época. Podemos decir por tanto que Shirley traduce la acción única española, aunque con episodios diversificados, insertándola en el esquema de doble o triple acción de su práctica teatral, tomando de la tragicomedia palatina española la acción más romántica.
- Fuerza es admitir, además, que en las dos obras existe lo que podríamos denominar distinta focalización temática, tal y como viene expresado por los títulos. Aunque el núcleo de la acción de la obra española parece haber sido utilizado en la obra inglesa, el tema o punto didáctico sobre el que insiste el título parece no haber interesado a Shirley. Los dos títulos muestran precisamente la divergente inflexión temática: mientras en *El hombre por su palabra* el aspecto enfatizado es el ejemplar cumplimiento de la palabra dada por el Rey, *The Gentleman of Venice*, título un tanto ambiguo, parece prometer la escenificación de una historia singular y al mismo tiempo apunta a que esa historia es el extraño caso de la ascensión social del jardinero del Duque de Venecia (lo que, junto a la acción de Cornari-Claudiana, es también una historia verdaderamente insólita).³¹⁹ En cualquier caso, el énfasis temático diferente está íntimamente relacionado con lo que hemos dicho antes del diferente sesgo del motivo de la ascensión social en Federico o Giovanni y la subsiguiente diferencia psicológica entre ellos.
- Hay por último que señalar la intencionada administración de la intriga en Shirley, que le hace distribuir y entretrejer alternativamene las distintas escenas de sus dos

³¹⁹ La alusión del título es tanto a Cornari, que en la lista de personajes es llamado "a gentleman of Venice" y del que Malipiero exclama airadamente "You a gentleman of Venice!" (I,i,pág. 10), como a Giovanni, al que el Duque propone "create him gentleman of Venice" (IV,ii, pág. 60). Este recurso de referir el título a dos personajes principales de dos acciones distintas lo hallamos también en *The Witty Fair One* (Bas, 1973:119), en donde la noción expresada por el título puede referirse igualmente a Violetta o a Penelope, las heroínas respectivas de las dos acciones casi independientes que componen esta obra.

acciones principales hasta llegar a la resolución con la sorpresa efectista final. Aunque Lope de Vega también se cuida, según los postulados de su *Arte nuevo de hacer comedia*, de no revelar el desenlace hasta el final, creemos que Shirley en esta obra, como en *The Gamester*, sigue un deliberado y metódico intento de administrar la intriga y la sorpresa final.

Creemos que nuestro análisis muestra que *The Gentleman of Venice* está atravesada por un número tan considerable de coincidencias textuales con *El hombre por su palabra*, que es razonable pensar en una relación hipertextual entre ambas obras. Esta relación cobra más sentido si tenemos en cuenta dos factores. En primer lugar, que las imitaciones de Shirley, según lo que hemos visto en otras relaciones indudables, nunca son serviles o literales, sino basadas en la modificación y reinterpretación, e insertadas en o junto a una segunda o tercera acción de otra procedencia. En segundo lugar, hemos de tener en cuenta que algunos de las concomitancias aducidas anteriormente, pueden ser más o menos débiles, pero tomadas todas en su conjunto, creemos que justifican con bastante fundamento la opinión sostenida por Forsythe de que hay que tener en cuenta *El hombre por su palabra* como fuente de la acción de Giovanni-Bellaura de *The Gentleman of Venice*, a pesar de las reservas que un estudioso como Bas (1973:158) cree necesario mantener:

Quant à l'intrigue secondaire, il n'est point impossible qu'il s'agisse d'un nouveau cas d'emprunt à une pièce espagnole. Malgré d'importantes différences, les grandes lignes de la situation de Giovanni son les mêmes que celles d'une production de Lope de Vega, *El hombre por su Palabra*: chez Lope aussi, un fils de jardiniers, ayant accompli un exploit guerrier, demande en récompense la fille du roi de Macédoine; non seulement il l'obtient, mais il est es reconnu comme le neveu véritable du roi. Un certain nombre de détails ressemblants constituent une présomptions, sans que l'on puisse parler de preuve. Est-ce un cas de source commune?

3.5.1.5 *The Royal Master, El villano en su rincón* y el motivo de la renitencia (o resistencia) a ver al rey

En su artículo de 1890 (pág. 196) Stiefel citaba en nota a pie de página los títulos de cinco obras shirleianas que, según él, tienen origen en fuentes españolas.

Se trata de *The Wedding*, *The Young Admiral*, *The Humorous Courtier*, *The Example* y *The Royal Master*. La fuente de *The Young Admiral* (*Don Lope de Cardona*) la fundamentó convincentemente, como sabemos, diecisiete años después en su artículo de 1907 en *Archiv*. Sin embargo, por lo que respecta a las demás obras dramáticas, el investigador alemán no llegó nunca a explicitar el nombre de las posibles fuentes españolas, y ha constituido desde entonces un misterio descubrir los antecedentes españoles que el erudito alemán tenía en mente, si es que tenía algunos. En cualquier caso y a pesar de que nunca llegó a fundamentar su afirmación revelando el nombre de las fuentes españolas, sus palabras no han sido desdeñadas por los estudiosos de la obra de James Shirley, pues, como dice Loftis (1984:240n), “a statement by Stiefel is not to be taken lightly”.³²⁰ En este trabajo hemos procurado también aportar algo a esta difícil cuestión, y muy especialmente encontrar hipotextos españoles para las obras inglesas mencionadas por Stiefel. Sin embargo, hemos de decir que, hasta ahora, nuestros esfuerzos han resultado casi baldíos, salvo por el caso de la imitación de un motivo de *El villano en su rincón* en *The Royal Master*.

Ésta es, según creemos, una alusión no señalada por ningún estudioso hasta ahora. En la literatura española es un motivo bastante conocido, pues aparece elaborado en forma literaria por primera vez en la conocidísima comedia de Lope de Vega *El villano en su rincón* (escrita entre 1604 y 1616), en donde constituye una secuencia libre, es decir, fundamental para el desarrollo de la acción dramática. En Shirley aparece en *The Royal Master*, una obra de 1637/8 o quizá 1636/7, como una secuencia asociada a una de las acciones secundarias de las tres que constituyen la trama completa, que es como sigue:³²¹

³²⁰...his demonstration that *The Opportunity* is based on Tirso de Molina's *El Castigo del pensequé* and *The Young Admiral* on Lope de Cardona is so convincing, that the claim for the other plays is generally accepted (Riemer, 1963:81). Sobre este punto véanse también, por ejemplo, Bentley, (1941-68:V, 1165), Bas (1973:114), Shirley-Flavin (1980:19-21).

³²¹Usamos, para el resumen del argumento y las citas que siguen, la edición de Gifford & Dyce:

La primera de las acciones de la obra de Shirley trata de la intriga palaciega del favorito Montalto, que quiere asegurarse su influencia en la corte maquinando secretamente su casamiento con Theodosia, la hermana de su señor, el rey de Nápoles. Para ello debe impedir el incipiente proyecto de matrimonio de ésta con el duque de Florencia, hermano de la esposa del Rey, recientemente fallecida. Con este fin organiza una jornada de caza que debe acabar en un almuerzo en casa de Simphorosa, una viuda que vive retirada en el campo con su hija Domitilla para mantenerse al margen de las asechanzas y tentaciones de la corte. La intención del maquiavélico favorito es que el Duque se sienta atraído por la doncella y pierda el interés por Theodosia. Al mismo tiempo hace creer confidencialmente al Duque que esta última está secretamente prometida con él. Atraído por la belleza de Domitilla, el Duque no se muestra demasiado reacio a aceptar las razones del valido para desligarse de Theodosia. Para hacer progresar aun más sus planes, Montalto deja entrever al secretario del Duque, Riviero, que la Princesa le ha entregado su virginidad, al tiempo que revela a Theodosia el interés del Duque por Domitilla. El rey de Nápoles echa en cara al Duque que haya abandonado a su hermana y el Duque replica aduciendo la supuesta relación amorosa de ésta con otro y su pérdida de virginidad. Temiendo que sus intrigas y sus habladurías sobre la Princesa queden al descubierto, Montalto casi consigue evitar que nadie llegue a hablar con el Rey, excepto el joven Octavio, a quien sus hombres consideran partidario suyo. El Rey, informado por Octavio, hace comparecer entonces al secretario y le expone su temor de que la Princesa haya perdido la virginidad, y la necesidad de remediar esa circunstancia casándola con algún cortesano. Montalto se ofrece a cumplir esa función. El Rey, agradecido, le propone una gran recompensa: le enseñará a distinguir a los amigos de los enemigos, para lo cual fingirá que le ha retirado su favor real y animará a todos los que tengan algún cargo contra él a exponerlo públicamente. Entre las acusaciones, promovidas por Octavio y Riviero, aparecen, apoyadas con pruebas, sus calumnias contra la princesa Theodosia y el envenenamiento tiempo atrás del padre de Octavio. A pesar de todo, el Rey restablece en su puesto al favorito, que llega a conocer así quiénes son sus verdaderos enemigos en la corte. La alegría del favorito dura poco, sin embargo: el Rey de golpe lo encara con todas las acusaciones y las pruebas acumuladas contra él, antes de que la princesa Theodosia y el Duque se reconcilien y aparezcan en escena. El Rey condena a muerte al favorito.

La segunda trama desarrolla la historia de la infatuación de Domitilla por el Rey. En la visita que éste hace con su cortejo a la casa de su madre, admirado por la belleza de la muchacha, le propone casarla con una persona de su elección que le revelará en su momento. Se trata del favorito Montalto, pero la muchacha, por algunos indicios mal entendidos, cree que el novio que se le propone es el propio Rey, que así hace intermediario de sí mismo, y, con el permiso de su madre, acepta. En su imaginación Domitilla se ve ya reina y rechaza a Octavio y al Duque. Incluso cuando descubre que el Rey no tenía la más mínima intención de casarse con ella, no se conforma con menos que la real persona. Su madre le cuenta el problema al soberano que decide poner remedio a la infatuación de Domitilla. Para ello, después de haberse asegurado de que la muchacha es virtuosa por encima de todo, le propone que sea su amante; la impresión causada por esta propuesta deshonestamente

cura a la muchacha que, con el beneplácito del Rey, se casa finalmente con Octavio, como premio por haber salido en defensa de Domitilla en su resistencia honrada contra el fingido acoso sexual del soberano.

Todavía una tercera intriga tiene que ver con el joven Octavio que, aparentando aceptar los favores de Montalto, trata secretamente de vengar el destierro y la muerte por envenenamiento de su padre por instigación del valido. Entra en relación con Philoberto, el secretario del Duque, que resulta ser Riviero, el padre del joven, que no fue envenenado como todos creían, sino que, bajo la falsa identidad de secretario del duque de Florencia y protegido por éste, ha estado todo el tiempo en la corte de Nápoles con la intención de desenmascarar a Montalto y proteger a su hijo. Riviero revela su verdadera identidad, primero a su hijo Octavio y en la escena final a todos. Como consecuencia del feliz descubrimiento de que Riviero no murió envenenado por Montalto, el Rey conmuta la pena de muerte del favorito por la de destierro.

El motivo de la renitencia a visitar la corte es un apéndice cómico de la historia de la infatuación de Domitilla y se presenta encarnado principalmente en uno de los personajes menores, Bombo, el *fool* o gracioso que la muchacha llama por broma “mi secretario”. Este personaje, incapaz de leer o escribir,³²² se pasa el día pasando y repasando inútilmente las hojas de los libros y se cree un hombre sabio. De esto se aprovecha Guido (una de las hechuras o “creatures” de Montalto) para hacerle creer que su erudición ha llegado a oídos del Rey y que éste lo manda llamar a la corte (Shirley-Gifford&Dyce:I,ii, pág. 114) con Domitilla cuando ésta tiene que desplazarse allí debido a la boda que el Rey le tiene preparada. Primero en la quinta de su señora y, luego, mientras sirve a ésta en palacio, una actitud constante del gracioso o “fool” es la de esconderse para evitar tener que ver al Rey. La interpretación que a esta actitud da Nason (1915:300) es que Bombo es un personaje

³²²Creemos percibir aquí una alusión y unos paralelismos con la locura de Don Quijote, personaje que no le era desconocido a Shirley y al que alude, como hemos tenido ocasión de ver, en un cuadro de su máscara *The Triumph of Peace*. El pasaje en el que se describe cómo el gracioso adquirió su particular extravagancia personal o *humour* aparece en Shirley (Shirley-Gifford&Dyce:I,ii, pág. 113) en una conversación entre Iacomo y Guido: *Iac. ... My young madam./ Domitilla, calls him her secretary, for sport/ And wonder of his good parts./ Gui. What are they?/ Iac. He can neither write nor read/ Gui. An excellent secretary!/ Iac. But he has been much given/ To reading, till much poring night and day./ And defying spectacles, made him book-blind/ He walks and thinks he is wise, and talks upon/ His old stock.* Es difícil no evocar en la “locura” o rasgo extravagante o “humor” de Bombo, en la génesis y en la naturaleza de la misma, consistente en tratar de leer lo que no puede entender, la propia locura de Don Quijote al que “del poco dormir y del mucho leer se le secó el cerebro”, al que “se le pasaban las noches leyendo de claro en claro, y los días de turbio en turbio” y que como Bombo se pasaba el tiempo dándole vueltas a los conceptos fuera de su alcance de los libros (“perdía el pobre caballero el juicio, y desvelábase por entenderlas y desentrañarles el sentido, que no se lo sacara ni las entendiera el mismo Aristóteles”).

cuyo “humor” consiste en huir de todos los honores mundanos, sirviendo así de apropiado realce a la ambición de su ama Domitilla. Sin negar esa intencionalidad, lo cierto es que hay un componente de la caracterización de Bombo como *humour* que coincide con la renitencia a ver al rey, tal y como se demuestra en los diferentes pasajes en que aparece este personaje. Primero, cuando Guido decide burlarse de él diciéndole que el Rey ha sabido de sus grandes virtudes:

Bom. [...] But, to omit learning,
Not now considered by wise men, what is
Your business here, pray?
Gui. It does concern
Yourself. The King has heard of your good parts.
Bom. Sir. As you love me, say you saw me not!
I knew I should one time of other be
Found out for State employments.—Here’s my lady! [Going.]

Enter SIMPHOROSA and DOMITILLA.

I must obscure myself. [GUIDO *speaks apart* to SIMPHOROSA.
Dom. Why, how now, secretary!
Whither so fast?
Bom. You little think—
Dom. What, prithee?
Bom. Nor ever would believe—but ’tis not my fault—
If the king come in person, I’ll not be seen.
Dom. The King!
Bom. Few words! There’s one, I know him not,
Is little better than a spy upon me;
If you look not to me, I’m gone. [Exit.
(*The Royal Master*, I,ii, págs. 114-115)

Simphorosa, la dueña de la casa, se muestra también renuente a admitir al Rey, que sin mediar aviso se ha autoinvitado, aunque se sobreentiende que todo es parte del complot de Montalto. Esto es tan así que Guido, la hechura del valido que le comunica la autoinvitación del Rey, ha de recordarle el deber de hospitalidad de los súbditos para con el soberano:

Simp. How? Dine today with us?
Gui. Such is his royal pleasure.
He is now hunting with the duke, whom he

Intends to make your guest too.

Simp. My Lord, I am not used to entertainments;
Nor is my house fit for so great a presence.
To avoid a storm, they might perchance obey
Necessity, and take it for some shelter;
But in so calm a day—

Gui. Madam, although
You please to undervalue what's your own,
The king despairs not you will bid him welcome.
You have no narrow dwelling, and he knows
Your heart is spacious like your fortunes, madam.
Prince do honour, when they come upon
Their subjects' invitation; but they love
Where they invite themselves.

(*The Royal Master*, I,ii, pág. 115)

El motivo de la renitencia a ver al rey se continúa y se deja entrever, en su dimensión de huir de la corte, en las palabras con que la misma Domitilla muestra su desconfianza de la corte y el lenguaje cortesano en su primer encuentro con Octavio:

Oct. I kiss your fair hand, madam Domitilla.
The king and duke, and all the jolly hunters,
With appetites as fierce as their own hounds,
Will be here presently.

Dom. I hope they will not
Devour us, my good lord.

Oct. But I would sit and feast,
And feed mine eyes with Domitilla's beauty.

Dom. So, my lord!—Here was a gentleman,
You could not choose but meet him, spake your dialect.
I have forgot his name, but he was some
Great lord.

Oct. Fie! what an ignorance you live in,
Not to be perfect in a great lord's name!
There are few ladies live with us but know
The very pages. Leave this darkness, madam,
And shine in your sphere, where ev'ry star
Hat his due adoration!

Dom. Where?

Oct. The court.
Confine such beauty to a country-house!
Live among hinds and thick-skinn'd fellows, that
Make faces and will hop a furlong back
To find the t'other leg they threw away
To shew their reverence! [...]

(*The Royal Master*, I,ii, pág. 118)

Pero es el gracioso Bombo el que nuevamente insiste literalmente en el motivo de no querer ver al rey, cuando en la escena i del acto II, se queda fuera de la casa para evitar ver al Rey, y Iacomo, criado de Simphorosa, le informa que el soberano y su séquito se hallan aún almorzando dentro de la casa:

Bom. Have they almost dine? Stay, stay a little!

Iac. The last course is o' the table.

Why don't you wait?³²³

Bom. That were a way indeed
To be discovered! No, the king shall pardon me;
He has not seen me yet, for all his cunning.

Iac. Whom do you mean?

Bom. The King. Thou'rt ignorant;
I'll tell thee after dinner. I' the mean time,
Direct a wand'ring bottle of wine this way

(*The Royal Master*, II,i, pág. 121)

Y a continuación, después de alardear sobre la posibilidad de escribir una máscara para el Rey y su séquito, de comer y beber hasta emborracharse en compañía de los criados y de prometerles a estos favorecerlos cuando esté en la corte, cae de nuevo en su monomanía de negarse a ser visto por el Rey cuando le comunican que éste va a pasar por el sitio donde se encuentran al término del almuerzo:

Iac. Away! the lords are risen.

Bom. The lords do rise and fall.

Piet. He's paid—The king will come this way.

[*Exeunt PIETRO and IACOMO.*]

Bom. Ev'ry man go his own way! I'll not see
The king for all this.

Enter GUIDO, ALOISIO and ALEXIO.

Friend—

Gui. This is
The lady's secretary; pray, my lords,
Be acquainted with him!

Bom. Do you hear?
Nobody say he saw me! I will not

³²³Es decir, "por qué no estás sirviendo" (en el interior de la casa, se entiende). Bombo, para evitar ver al rey, se ha quedado fuera, donde comerá y beberá de lo que los dos criados Iacomo y Pietro puedan escamotear de dentro.

Be seen yet.

[Reels in.
(*The Royal Master*, II,i, pág. 124)

En la tercera escena del acto III, encontramos otra vez el mismo motivo. Domitila sale con su "secretario" que desea abandonar la corte y se niega a aceptar ningún tipo de lo que él imagina prebendas o favores cortesanos, que lo puedan convertir en un personaje influyente:

Bom. You may do what you will, madam; put me
Into fine clothes, and make an ass of me!
But should you wrap me in a lion's skin—

Dom. You've ears that will betray what beast you are.

Bom. Pray, madam, tell me in six words of sense
What shall I do here? I'll not see the king,
Though he have cunningly devised this trick,³²⁴
Only to bring me hither, and betray me
To offices, make me at least an idol.

(*The Royal Master*, III,iii, pág. 144)

Finalmente, Bombo acepta quedarse en la corte con su señora y servirla con tal de que lo proteja de ser visto por el Rey. Aquí, además, como en *El villano en su rincón*, se hace explícita profesión de que el deseo de no ver al Rey no procede de falta de lealtad hacia la real persona, sino de deseos de evitar las asechanzas de la corte:

Bom. [...] I will endure to serve you still and dwell here,
So you preserve me from the king. 'Tis not
That I do owe his majesty ill-will;
I could endure him too, upon condition
He would make nothing of me.

(*The Royal Master*, III,iii, pág. 145)

Cuando Domitilla le propone, un poco más adelante, que se emplee como bufón del Rey, Domitilla le contesta:

Dom. I'll speak, thou may'st be the king's fool.

³²⁴En la obra de Lope el Rey urde una serie de tretas para hacer venir al villano a palacio. ¿Es esto una presuposición de este aspecto de la acción de *El villano en su rincón*? Creemos que sí. Es significativo que con su renitencia Bombo trata de evitar que se le confieran cargos y honore que ingenuamente cree que el soberano va a acumular sobre él. Esto es precisamente lo que sucede con Juan Labrador y con sus hijos en la escenas finales de *El villano*. Es muy posible que Shirley esté presuponiendo consciente o inconscientemente este aspecto de la obra de Lope.

- Bom.* I thank you;
I tell you, I'll not see the king; or, if—
Yes, I look like a fool!—I could be angry;
But then you'd say I were a fool indeed.
- Dom.* Be not so passionate!
- Bom.* Would I'd been a fool!
I would I had! For my own sake I wish it;
I should not have been tempted hither then,
By which I have endangered my good parts,
To State employment. But I'll be wise enough.
He has not seen me yet; not shall not, if
There be a witch in Naples, or a mist
That will be bought for money, to walk the court in.
But take your course! An I were at home again—
- Dom.* What then?
- Bom.* I'd live in the cellar—the wine cellar.
- Dom.* 'Tis your humility.
- Bom.* There were some fortification to be made
Against the court invasions,—countermines
Of sand and sack; a man might thrust himself
Among the bottles, and defy the world;
Be drunk, and nor be called out of his sleep
To go ambassador.
- Dom.* So, so! Fear not;
Have a strong faith; and thou may'st die i' the country,
For all this.

(*The Royal Master*, III,iii, pág. 146)

Y a continuación vuelve a insistir en su idea fija en el contexto de la preocupación de Simphorosa por saber con qué intención han sido llamada madre e hija a la corte:

Enter SIMPHOROSA.

- Dom.* Here's my mother! Let your care
Be now, that none may interrupt us!
- Bom.* I will do anything but see the king.
- Dom.* With pardon, madam, you seem full of thought?
- Simph.* I'm studying, Domitilla, why the king
Should send for us to court.

(*The Royal Master*, III,iii, pág. 147)

En la larga escena primera del acto IV, se vuelve a repetir el motivo de la renitencia de Bombo a ver al Rey. Esta vez se produce dentro del contexto serio de la primera acción principal: los esbirros de Montalto impiden el acceso al Rey de

Riviero-Philoberto, el padre de Octavio en su fingida personalidad de secretario del duque de Florencia, e incluso de este último, pero dejan pasar a Octavio, creyéndolo partidario del valido. La acción ha alcanzado un nivel máximo de suspense y dramatismo porque Montalto, a solas con sus esbirros y el Duque, ha sacado una daga con la intención de acuchillar a éste por la espalda, aunque la ha guardado inmediatamente al comprobar que la ocasión no era propicia. Por otra parte, el desenmascaramiento del malvado favorito depende de que alguien consiga acceder al Rey y denunciar sus intrigas. En este ambiente tan tenso entra Bombo, que se ha perdido entre las muchas dependencias del palacio, y proporciona una breve distensión cómica:

Enter BOMBO, gaily dressed.

Bom. Here are so many tricks, and turns, and doors
I' these court-lodgings, I have lost myself.

Gui. Master secretary!

Bom. 'Twas you betrayed me to the king, and caused
My ladies to be sent for, with more cunning
To bring me hither; but all's one. He has
Not seen me yet, nor shall not.—
Which is my way out of this labyrinth?

Aloi. Why are you so unwilling the king should see you?

Gui. Or to live in court? Methinks this habit
Becomes you now.—Does it not, my lord?

(The Royal Master, IV,i, pág. 165)

Y, después de bromear a cuenta de los cómicos amores del gracioso, los esbirros deciden desembarazarse de él, haciéndole creer que lo van a llevar ante el Rey para que lo ennoblezca, algo a lo que Bombo se niega en redondo:

Aloi. Let's be rid on him!

Gui. Come, you shall now speak with the king,
And he shall knight thee. More honours may follow.

Bom. You shall excuse me; put your honours on
Somebody else!

(The Royal Master, IV,i, pág. 166)

Tras una corta conversación en que se ofrece una visión desmitificadora del honor, el gracioso escapa precipitadamente, al ver que viene el Rey con Octavio:

Re-enter King, reading a paper, and OCTAVIO.

Gui. The king!

Bom.

King! By your leave, I vanish.

[*Exit.*

(*The Royal Master*, IV,i, pág. 166)

Y a partir de este momento Bembo ya no aparece más. Shirley, al parecer enfrascado en la resolución de los múltiples cabos de la intriga, con sus subsiguientes reveses, decide acabar con el gracioso y su motivo dominante, haciendo, que, en contra de lo que ocurre en *El villano en su rincón*, Bombo regrese definitivamente al campo en la primera escena del acto V. Esta resolución ni siquiera se representa en escena, sino que es relatada por Iacomo:

Simph. [...] I must acquaint the king.

Enter IACOMO

Where is

Your fellow Bombo? His mirth might now be seasonable.

Iac. He's gone, madam.

Simph. Gone! Whither?

Iac. Back to the country-house. He heard of my lord Montalto's disgrace; and the fear of his supplying the place of a favourite³²⁵ sent him away this morning with all his moveables. The country, he says, is wholesome, where he will die without fear or wit when his time comes. He durst not stay to see the king.

Simph. Would we had still been strangers to the court!—

(*The Royal Master*, V,i, págs. 171-172)

Esta última aparición del motivo de la renitencia a ver al rey sirve, como se puede apreciar, para poner de relieve la situación insatisfactoria de Simphorosa y Domitilla, las dos mujeres que por voluntad real han sido sacadas de su retiro en el campo, sin que hasta el momento de la acción hayan obtenido satisfacciones de la corte, pues Simphorosa sólo ve los peligros de las intrigas cortesanas a las que han quedado expuestas y la infatuación de su hija por el Rey que es menester curar. Hay, sin embargo, una alusión en las dos últimas líneas del parlamento de Iacomo que, aunque típicamente shirleianas, coincide en gran medida y en forma literal a veces

³²⁵Recordemos que en *El villano* Juan Labrador acaba siendo nombrado mayordomo real, pese a su renitencia previa a ver al rey

con el famoso el epitafio de Juan Labrador en *El villano en su rincón* y que es, como veremos, el auténtico germen y núcleo del motivo de la renitencia a ver al rey:

Yace aquí Juan Labrador,
que nunca sirvió a señor,
ni vio la Corte, ni al Rey,
ni temió ni dio temor;
no tuvo necesidad,
ni estuvo herido ni preso,
ni en muchos años de edad
vio en su casa mal suceso,
envidia ni enfermedad.

(*El villano en su rincón*, 1987:I, vv. 735-743)

La cita en estilo indirecto de las palabras de Iacomo parecen aludir a varios de los contenidos incluidos en el epitafio, a saber: la vida segura y saludable del campo implícita en “no tuvo necesidad/ ni estuvo herido ni preso,/ ni en muchos años de edad/ vio en su casa mal suceso,/ envidia ni enfermedad” y que se resume en “The country, he says, is wholesome”; la idea de la muerte como conclusión de una existencia tranquila, implícita en el género del epitafio y en “Yace aquí, Juan Labrador”, reconocible en “where he will die... when his time comes”; la misma expresión “no temió”, incorporada en “where he will die without fear or wit”; y, por supuesto, el motivo en germen de la renitencia a ver al rey: “ni vio la Corte, ni al Rey” que es equiparable, salvando las circunstancias del contexto, a “He durst not stay to see the king”. La diferencia fundamental en el tratamiento del motivo por parte de Shirley en comparación con el de Lope de Vega es que en el primero el ideal de vida retirada y lejos del rey se ve en el futuro, como proyecto; mientras que en Lope de Vega se ofrece como algo en pasado, ya realizado, que supone la asunción del futuro como pretérito, y quizá apunta a la idea cristiana de la vanidad de la vida humana, pues el único indicio que nos informa de que lo que se declara el epitafio no se ha cumplido todavía es el hecho de que falta la fecha de la muerte de Juan Labrador.

La obra de Lope de Vega *El villano en su rincón*³²⁶ se compone también de varias acciones paralelas (Juan Labrador y su negativa a ver al Rey, el desarrollo de los amores del mariscal Otón con Lisarda, la hija de Juan Labrador, y los amores del hijo de éste, Feliciano, con Constanza, labriega pobre), pero mucho más relacionadas entre sí y desarrolladas con más cohesión e interdependencia. Su argumento es como sigue:

En París Otón, mariscal de Francia, galantea con Lisarda, la hija de Juan Labrador. Después manda a su criado Marín que siga a la joven, enterándose de que es una labradora. En la siguiente escena Juan Labrador, en su aldea, muestra su agradecimiento al cielo, su conformidad con su condición de villano y su resistencia a ver al Rey. Llega su hijo Feliciano, que da cuenta a su padre de la venida del soberano y su séquito al lugar y lo anima a ir a verlos, pero Juan se niega. Feliciano y su hermana, por contra, se sienten muy atraídos por la corte. A solas, Lisarda habla con Belisa de su amor por Otón, a quien creen haber visto en el cortejo del Rey. En la iglesia del lugar el Rey, acompañado de su hermana la Infanta, Otón y Marín, se topa con el epitafio sin fecha de defunción de Juan Labrador, en el que se recoge su ideal de vivir una vida retirada y no ver al Rey, lo que pica en su amor propio a éste y le determina a ir a conocer al villano, de cuya identidad se informa por un grupo de criados y por la propia hija del sujeto de la inscripción, Lisarda. La visión de ésta reaviva en Otón su amor por ella, obteniendo una cita nocturna para el día siguiente.

En el segundo acto el Rey, en palacio, confiesa a Finardo su pique por la actitud de Juan Labrador. La escena siguiente se desarrolla en torno a un olmo, en donde, al anochecer, suele reunirse la gente de la villa. Belisa y Constanza dialogan sobre el amor de la primera y Otón; Fileto y Feliciano entran después, discutiendo el amor que el segundo siente por Constanza, de la que lo separa la pobreza de la muchacha. Fileto anima a su amigo a que hable a Constanza, y tiene lugar un delicado diálogo amoroso entre la pareja. Llegan otros zagales y peones y cantan y bailan. Otón acude a la cita concertada con Lisarda, que, con la excusa de ir a beber agua a la fuente, se entrevista con él. El mariscal le da palabra de matrimonio y obtiene una nueva cita nocturna en la casa de la labradora. Fileto inicia un juego amoroso consistente en emparejar a los presentes: Constanza con Feliciano, Lisarda sin galán adecuado, etc. Juan Labrador, que había venido un poco antes con el alcalde del pueblo, expresa su deseo de dotar a Constanza y casarla con su hijo. El Rey, después de planearlo cuidadosamente, llega a la casa de Juan Labrador, donde se hace pasar por el alcalde de París, extraviado en la montaña. Juan lo acoge cordial y generosamente, pero con la autoridad de quien manda en su hogar. Se sirve la cena y Juan hace sentar a su huésped a la cabecera de la mesa, a pesar de las protestas de éste, recordándole que está en su casa y que ha de obedecer. Al quedar solo el monarca, sale Otón de entre las cortinas tras las que se había escondido cuando su cita con Lisarda se vio frustrada por la visita del soberano.

³²⁶Utilizamos la edición de Juan María Marín (ed.), Madrid: Cátedra (Col. Letras Hispánicas), 1987.

El acto tercero se inicia con una escena típicamente campesina en la que los peones de Juan Labrador, que están vareando aceituna, entonan canciones y bailan junto a Constanza, Lisarda y Belisa. Viene Otón a entregar a Juan una carta del Rey en la que éste le pide dinero, y Juan accede sin vacilar. En su palacio de París, el Rey cuenta a Finardo cómo encontró a Otón oculto en su alcoba, en casa de Juan Labrador, y expresa su deseo de intervenir para favorecer los amores del mariscal. Éste llega en ese preciso momento trayendo la noticias de que el villano no sólo ha entregado el dinero solicitado, sino que además ha añadido una docena de acémilas y un cordero de cuyo cuello pende un puñal. El monarca, satisfecho, entrega una segunda carta a Otón y le ordena llevarla a la villa. Llega Otón y entrega la segunda exigencia del Rey: que envíe a sus hijos a la corte, lo que el villano también cumple. En palacio se presentan los hijos, que son agasajados por el monarca: Feliciano es nombrado alcalde de París y Lisarda, dama de la infanta. El Rey tiene todavía una prueba para Juan Labrador: le hace venir a palacio. Las atenciones del Rey para con Lisarda suscitan los celos de Otón, que cree que su señor desea a la villana para sí. Juan Labrador se presenta en palacio, reconoce en el monarca al fingido alcalde de París a quien dio posada, pide excusas por su anterior comportamiento y trata de justificar una vez más su negativa a ver al Rey. Mientras unos músicos tocan y cantan canciones, el abrumado villano revela a su soberano el significado del cordero y el cuchillo que les envió: quería decir que, como el cordero, está presto al sacrificio por su Rey. La infanta y el almirante salen al escenario y el monarca hace servir un cetro, que representa el poder al que debe estar sujeto el vasallo, un espejo, la cohesión de que dota el Rey al conjunto de sus vasallos, y la espada, expresión de la justicia. El labrador queda sobrecogido y acepta la reprensión de su señor, que manda servir otros tres platos en los que se trae el nombramiento de caballero para su hijo, la dote de su hija y su nombramiento de mayordomo real. Ofrece además a la Infanta que case a Lisarda con quien ella quiera. Ésta lo deja a la iniciativa de los cortesanos presentes y Otón sin dudarlo se adelanta a ser su marido. El Rey y la Infanta serán los padrinos de la boda.

El motivo de la resistencia a ver al rey en la obra de Lope de Vega está indisolublemente asociado al motivo emblemático del villano en su rincón, al del menosprecio de corte y alabanza de aldea y al del *beatus ille*. En realidad, como secuencia aislable, aparece relativamente pocas veces en la obra española, aunque, por sus conexiones con los otros motivos e integración en el tratamiento final, tendente a la reinterpretación del tema del *beatus ille* para mayor exaltación de la monarquía, por su encarnación en la figura del personaje principal, Juan Labrador, y por lo llamativo de la anécdota, permea toda la obra. Aisladamente, además de en el epitafio ya citado, aparece por primera vez en el acto I, cuando Juan Labrador pronuncia su primer soliloquio, dando gracias a Dios por los bienes con que le ha

favorecido, aceptando su condición de villano e invocando el motivo del menosprecio de corte y alabanza de la vida retirada en la aldea:

JUAN. [...] Nací en aquesta aldca,
dos leguas de la Corte,
y no he visto la Corte en sesenta años,
ni plega a Dios la vea,
aunque el vivir me importe
por casos de fortuna tan extraños.

(*El villano en su rincón*, I, vv. 399-404)

Unos versos más adelante aparece la segunda mención del motivo, la más extensa y elaborada de todas; se pone en boca de Juan Labrador cuando éste rechaza sin paliativos la invitación de su hijo Feliciano de ir a ver “al Rey que muy cerca pasa/ del umbral de nuestra casa”. A la halagüeña invitación de su hijo, Juan Labrador contesta resumiendo su filosofía de la renitencia a ver al monarca (damos en cursiva las aparición del motivo):

JUAN. No más,
que pesadumbre me das.
La boca inorante cierra.
¿Qué es ver al Rey? ¿Estás loco?
¿De qué le importa al villano
ver al señor soberano,
que todo lo tiene en poco?
Los últimos pasos toco
de mi vida, y no le vi
desde el día en que nací;
pues, ¿tengo de verle ya,
cuando acabándose está?
Más quiero morirme así.
Yo he sido rey, Feliciano,
en mi pequeño rincón;
reyes los que viven son
del trabajo de su mano;
rey es quien con pecho sano
descansa sin ver al Rey,
obedeciendo su ley
como al que es Dios en la tierra,
pues que, del poder que encierra,
sé que es su mismo virrey.
Yo adoro al Rey, mas si yo
nací en un monte, ¿a qué efeto
veré al Rey, hombre perfeto,

que Dios singular crió?
 El cura nos predicó
 que dos ángeles tenía
 que le guardan noche y día,
 y que esta fue su opinión,
 sin la mucha guarnición
 de su armada infantería.
Yo propuse, Feliciano,
de no ver al Rey jamás,
 pues de la tierra en que estás
 yo tengo el cetro en la mano.
 Si el Rey, al pobre villano
 que ves, prestados pidiese
 cien mil escudos, y hubiese
 grande que así los prestase
 (¿qué es prestase?, presentase),
 que en un cordel me pusiese.
 Daré al Rey toda mi hacienda,
 hasta la abeja y el buey;
mas yo no he de ver al Rey,
 mientras desto no se ofenda.
 ¿Hame de dar encomienda
 ni plaza de consejero?
Servirle y no verle quiero,
 porque al sol no le miramos
 y con él nos alumbramos,
 pues tal al Rey considero.

(*El villano en su rincón*, I, vv. 462-514)

Unos versos más adelante, al oír los coches del Rey y su séquito, Juan, como Bombo, escapa precipitadamente para no tener que encontrarse con el monarca:

Los coches pienso que son
 estos que vienen sonando.
 Ya me escondo, imaginando
 su trápala y confusión.

(*El villano en su rincón*, I, vv. 527-529)

A continuación, son los hijos del villano, Lisarda y Feliciano, los que, al tiempo que nos muestran su atracción por la corte y la persona del Rey, censuran duramente la actitud de su padre:

FELICIANO. ¿Qué bárbaro produjeron
 las montañas del Caucaso,
 que abarismo, que circaso
 sus ocultos montes vieron
 [...]
 ¿Hay semejante rigor?

¿Hay tan grande villanía?
 ¡De ver al Rey se desvía,
 y al que es supremo señor!

(*El villano en su rincón*, I, vv. 537-550)

Y, después de comentar el paso del Rey, la Infanta y la corte por la aldea del cual han sido testigos ellos, vuelven al asunto de la incomprensible actitud de su padre:

FELICIANO. [...] Rogué a mi padre que fuese
 a ver al Rey.

LISARDA. Necedad.

¿Tan extraña novedad
 querías que por tí hiciese?
 Antes que Juan se moviese
 de su umbral a ver al Rey,
 rompería el aire un buey,
 porque, desde que nació,
 el no ver al Rey juró,
 después de guardar su ley.

(*El villano en su rincón*, I, vv. 577-586)

Después de poner de relieve su gusto por la corte y de renegar de tal padre, los hermanos comentan:

FELICIANO. [...] Yo voy a la iglesia, hermana,
 porque oí decir que oiría
 misa el Rey en ella.

LISARDA. Haría
 nuestra aldea cortesana.
 Y aun allí podría ser
 que nuestro padre le viese,
 aunque verle no quisiese,
 pues nunca le quiere ver.

FELICIANO. No hayas miedo porque está
 desde que al Rey ha sentido,
 o encerrado o escondido.

LISARDA. Pues ¿a misa no saldrá?

FELICIANO. Perderá la, por no ver
 la Corte, el Rey ni las dama.

(*El villano en su rincón*, I, vv. 619-632)

A partir de la lectura del epitafio (ver *supra*), la mayoría de los comentarios relativos a la resistencia a ver al rey correrán a cargo del soberano, que, picado en su

amor propio, no parará hasta conseguir que Juan Labrador reconozca que estaba equivocado y que, a pesar del innegable atractivo de la vida en soledad en la aldea, fuera de las preocupaciones cortesanas, lo natural es aspirar a la presencia del rey como centro de donde dimana todo el orden social y a la que todo súbdito debe aspirar. Todavía en el acto I, informándose acerca de la persona del propietario del misterioso epitafio, el Rey llega a conocer el por qué del extraño comportamiento de Juan Labrador:

REY. ¿Por qué dice que al Rey jamás ha visto?
 FILETO. Porque él dice, y lo creo, que es honrado,
 que es rey en su rincón, y que sus padres
 no le vieron tampoco, y le sirvieron,
 amaron, respetaron y temieron,
 y que él le teme y ama y le respeta
 y no le quiere ver, sino serville,
 amalle, obedecedlle y respetalle...

(*El villano en su rincón*, I, vv. 815-822)

En el acto segundo el Rey manifiesta su malestar por la conducta de su súbdito y expresa su determinación de inmiscuirse en la vida del mismo:

REY. [...] que en verle vivir así,
 tal olvidado de mí,
 confieso que me ha picado.

(*El villano en su rincón*, II, vv. 993-995)

[...]

Qué tanto descanso tenga
 un hombre particular,
 que pase por su lugar,
 y que a mirarme no venga!

(*El villano en su rincón*, II, 1004-1007)

[...]

Digo que es envidia pura,
 y que le tengo de ver.

(*El villano en su rincón*, II, 1023-1024)

[...]

Mil en el mundo peregrinan
 por ver alguna ciudad
 que tenga en sí majestad;
 mares y montes caminan.
 Y éste se esconde en su casa
 cuando paso por su puerta...
 Pues, ¡vive el cielo!, que, abierta,
 ha de saber que el Rey pasa.

(*El villano en su rincón*, II, 1068-1075)

Y termina su conversación con Finardo expresando su determinación de ir a ver al villano.

REY. Déjale con su opinión;
que si al Rey con su poder
no quiere ver, yo iré a ver
al villano en su rincón.

(*El villano en su rincón*, II, 1100-1104)

En la cena en Mirafior, Juan Labrador, sin saber que está hablando con el Rey, hace referencia a su renitencia:

REY. Según eso, en vuestra vida
debéis de haber visto al Rey.
JUAN. Nadie ha guardado su ley,
ni es de alguno obedecida
como del que estáis mirando;
pero en mi vida le vi.
REY. Pues yo sé que por aquí
pasa mil veces cazando.
JUAN. Todas esas me he escondido
por no ver el más honrado
de los hombres en cuidado,
que nunca le cubre olvido.

(*El villano en su rincón*, II, 1657-1668)

Ya en el acto III, en la entrevista final entre Juan Labrador y el Rey, el motivo aparece de nuevo, siempre en boca del último:

REY. [...] Por qué no quieres verme? ¿Soy yo fiera?
JUAN. Porque morir en mi rincón quisiera.

(*El villano en su rincón*, III, 2782-2783)

REY. Yo me fui a veros,
pues nunca a verme vos habéis venido.
JUAN. Fui villano en rincón, no en ofenderos.

(*El villano en su rincón*, III, 2817-2819)

REY. [...] Y siendo así, que sólo mis consejos
tienen más gente que tenéis pastores
y más vasallos en el burgo solo
que vos tenéis cabezas de ganados,
no tuve condición esquiva en veros,
y a visitaros fui y a conoceros.
JUAN. Señor, mi error conozco, digno he sido
de la muerte [...]

(*El villano en su rincón*, III, 2848-2854)

En la única ocasión en que la alusión a este motivo no aparece en boca del Rey (no olvidemos que el acto III supone el del triunfo de la monarquía absoluta, sobre el aparente capricho individual del vasallo) será en la canción que los músicos cantan para amenizar la cena entre Rey y Juan Labrador:

MUSICOS. *Como se alegra el suelo
cuando sale de rayos matizado
el sol en rojo velo,
así, viendo a su Rey, está obligado
el vasallo obediente,
adorando los rayos de su frente.*

(*El villano en su rincón*, III, 2918-2923)

La última alusión tiene lugar unos versos más adelante y consagra definitivamente el triunfo de la majestad del Rey como objeto de veneración contemplativa, cuando el Rey ordena traer el tercer plato y le descubre en él su premio-castigo:

REY. [...] Y porque ver no has querido
en sesenta años de tiempo
a tu Rey, para ti trae
una cédula el tercero
de mayordomo del Rey,
que me has de ver, por lo menos,
lo que tuvieres de vida.

(*El villano en su rincón*, III, 2944-2950)

Como se puede apreciar, existe una gran diferencia de funcionalidad de uno y otro motivo en las dos obras. En *El villano* se trata de un motivo libre que se constituye en eje central del desarrollo de la acción dramática, hasta el punto de aparecer de manera constante en los tres actos y de desplazarse de boca a boca de los personajes principales (Juan Labrador, Feliciano, Lisarda, el Rey).³²⁷ En *The Royal Master*, se trata de un motivo asociado, restringido a una parte marginal de la acción y a un solo personaje, Bombo. Es más anecdótico y menos relevante, aunque juega un papel importante en relación con temas más serios: contrapuntar la propia

³²⁷Es notable el desplazamiento del motivo de un interlocutor a otro a lo largo de la obra, desplazamiento que coincide con el desarrollo y la resolución de la acción dramática y que va desde el villano, pasando por sus hijos y llegando hasta el rey, donde encuentra su resolución. El único personaje importante que queda absolutamente desligado de la expresión del motivo es Otón.

e ingenua ambición de Domitilla, pero también apoyar el tema serio en Shirley de las asechanzas palaciegas y el engaño subyacente en el lenguaje cortesano que aparece encarnado en las actitudes de Simphorosa y de Domitilla hacia el Rey y los miembros de su séquito tales como Montalto u Octavio.³²⁸ También, a diferencia de lo que ocurre en la obra de Lope de Vega, Bombo no llega verse cara a cara con el Rey, y el retiro aldeano sigue siendo una alternativa (aunque la del "fool") a las asechanzas de la corte.

Hay, además, ciertas secuencias narrativas que se repiten en una y otra obra, aunque en situaciones diferentes. En ambas el rey va a ver a su súbdito al campo y come con él (en realidad se hace invitar), aunque en el caso de Simphorosa y Domitilla, el Rey almuerza y no cena, y, además, no a solas, sino acompañado de todo su séquito y esto fuera de escena; en ambas obras la excusa para visitar al súbdito es una partida de caza, aunque de nuevo el rey no va solo en *The Royal Master* y el plan no es suyo, sino de Montalto; en ambas hay una prueba por parte del rey, que corteja a la doncella o doncellas, y de la que éstas salen airoosas; en ambas se suscitan los celos de los pretendientes, que finalmente se casarán con las doncellas, aunque el rey no tiene intención de reservárselas para sí; y en ambas, finalmente, los pretendientes salen a remediar voluntariamente la situación de las doncellas con el casamiento final con esposos que son de superior posición social.³²⁹

En cuestiones de diseño general e intencionalidad, hay algunas similitudes más entre la obra española y la inglesa, que, como en el motivo concreto de la

³²⁸ Esta constante de Shirley, que coincide con ciertos pasajes en *El perro del hortelano*, ha sido señalada por varios estudiosos de su obra. Véase McGrath (1966).

³²⁹ Para el cortejo del rey a las muchachas en *El villano*, véase II, vv. 1891-1965; para el cortejo a Domitilla en *The Royal Master*, V, págs. 183-186. Para los celos suscitados por el rey véase en la primera obra III, vv. 2293-2305, 2544-2635 y 2720-2775; y en la segunda V, pág. 185. Para el ofrecimiento voluntario en defensa de la dama que implica su casamiento con ella, 2958-2964 y V, pág. 185, respectivamente. Hemos de decir, sin embargo, que los celos de Octavio no están explícitamente manifestados, aunque sí el gesto de ofrecerse a defender a Domitilla ante los avances del rey. Se entiende que las secuencias tienen un tono diferente en situaciones diferentes, todo ello derivado del tratamiento independiente que da Shirley a sus materiales, y que empieza en su caso por tratarse de una comedia romántica o tragicomedia frente a la comedia en el caso de Lope.

renitencia a ver al rey, parecen apuntar a un uso original e independiente de materiales que Shirley encontró en Lope de Vega. Así, ambas obras tienen el claro propósito de glorificar la monarquía en la persona de un rey sin tacha alguna que se mantiene por encima de las circunstancias ordinarias que afectan a sus súbditos (el amor y la ambición ya sea social o política), un rey que posee el control sobre las vidas de estos y que, activamente, interfiere en ellas para instaurar orden y magnánimamente regalar bienestar. Hay coincidencia en la dicotomía entre la vida retirada y las intrigas cortesanas, aunque en la obra de Shirley la primera se encarna no tanto en la persona de Bombo como en las de Simphorosa y Domitilla, que, como Juan Labrador, son constreñidas (llevándose al gracioso de paso) a abandonar el campo y exponerse a los peligros de la corte para poder ser beneficiadas con el favor real: el rey de Nápoles le promete a Domitilla un casamiento ventajoso, y, a pesar de las intrigas de Montalto, que él neutraliza, le procura ese casamiento, aunque no con la persona que él había pensado o la que ella había supuesto, sino con Octavio. De la misma manera, el rey de *El villano*, acumula favores sobre Juan Labrador y su familia como una manera de castigarlo y al mismo tiempo de premiarlo. Finalmente, en ambas obras los padres (Juan Labrador, Simphorosa) son reacios trasladarse a la corte, mientras que los hijos (el elemento activo, el futuro) se sienten fascinados por ésta.

Cabe incluso la posibilidad de que Shirley pudiera estar haciendo un uso simbólico del motivo más allá del que hace Lope al implicar que ver al rey físicamente es no solamente deseable, sino necesario para desmontar las intrigas cortesanas, tal y como se puede desprender del pasaje de la primera escena del acto IV (págs. 161-166) en que los esbirros de Montalto niegan el acceso sucesivamente a Riviero y al Duque, pero no a Octavio. En este caso, la postura de Bombo que, después de hablar con los esbirros tiene la oportunidad de ver al Rey, pero huye por su particular manía de no querer verlo, resalta con especial ironía, al igual que su retirada final al campo. Es sólo porque Octavio, que ha hecho creer a Montalto y a

sus secuaces que pertenece a su partido, logra el acceso a la real persona por lo que el Rey puede llegar a conocer y a desmontar las intrigas de su favorito. Como vemos, Shirley utiliza un motivo que estaba en Lope de Vega sirviendo a una concepción orgánica diferente.

También hemos de señalar la particular manera de interpretar o traducir este motivo español por el autor inglés. De forma parecida a lo que ocurre en el caso de Beaumont-Fletcher en *Love's Cure*, lo que es un ejemplo de comedia palatina española, cargado con tintes populistas, pseudodemocráticos o campesinos, se interpreta, desde el contexto dramático inglés del momento, en clave de rasgo de "humour". Lo que es una rareza social que sorprende o provoca como contravalor diluible y contrarrestable en la fuertemente estamentalizada sociedad española de siglo XVII, se traduce en la práctica dramática inglesa de Shirley como un rasgo de personalidad extravagante o "humour", aunque éste tampoco esté desprovisto de connotaciones sociales.

Otra característica distintiva es el cambio de género: lo que en el lado español es una comedia palatina con fuerte presencia del elemento campesino, se convierte en la literatura inglesa en una tragicomedia igualmente palatina con algunos rasgos de comportamiento burgués en *Simphorosa*, *Domitilla* u *Octavio*. Esto, además, ilustra claramente que el peso de la aristocracia es básicamente común (aunque con matices) en los dos países, mientras que el contrapeso complementario no lo es, pues viene representado en España, como sociedad más rural y en proceso de refeudalización estamental, por el campesinado, y en la Inglaterra precapitalista en cambio por la burguesía o la pequeña nobleza comerciante o hacendada.³³⁰ A nuestro entender, esto marca una tendencia que creemos confirmada en Shirley y en sus contemporáneos: el drama inglés puede conservar todavía el culto aristocrático

³³⁰Obras de drama de honor campesino como *Peribáñez y el comendador de Ocaña*, *Fuenteovejuna*, o *El alcalde de Zalamea* son impensables dentro del teatro inglés, aunque Cohen (1985: 315-322) haya señalado ciertas concomitancias (¡y diferencias!) con el drama burgués de Inglaterra.

como ideal más o menos lejano y artificial de una sociedad en proceso de transformación precapitalista y en este culto encuentra un punto de contacto con el drama español que le es comprensible; pero el elemento campesino está desde hace ya tiempo obliterado y sustituido por la burguesía o la pequeña nobleza mesocrática, por lo que le resulta a esta sociedad completamente ajeno y prescindible. La misma práctica de Shirley bascula entre dos polos irreconciliables: la tragicomedia altamente aristocrática y la *comedy of humours* en proceso de convertirse en *comedy of manners*.³³¹ Un repaso a nuestra introducción histórica debe bastar para explicar los determinantes sociológicos de esta peculiar situación.

Todo lo dicho vale para las evidencias internas de que Shirley ha debido de utilizar para la elaboración de *The Royal Master* materiales procedentes de *El villano en su rincón* y particularmente el motivo de la renitencia a ver al rey. Quedaría ahora examinar las plausibilidades externas que apoyarían nuestra hipótesis:

1. Plausibilidad cronológica. Las fechas de las ediciones de ambas obras no son incompatibles, pues, como hemos dicho anteriormente, *El villano en su rincón* fue escrita entre 1604 y 1616 y apareció publicada por primera vez, que sepamos, en la *Séptima parte de las comedias de Lope de Vega* (1617).³³² Teniendo en cuenta que Shirley escribió *The Royal Master* en 1636-38, hubo tiempo más que sobrado para que, o en esta colección de comedias, o en otra copia impresa, pudiera llegar la obra a sus manos.

³³¹ Cualquier estudio de la obra de Shirley empieza o acaba siempre por señalar el hecho de que nuestro autor aparece como un dramaturgo contradictorio entre un polo extremadamente romántico e idealista en sus tragicomedias más características (*The Young Admiral*, *The Coronation*, *The Doubtful Heir*) y un polo realista, documental y hasta indecoroso en sus comedias urbanas (*The Witty Fair One*, *Hyde Park*, *The Lady of Pleasure*). Naturalmente existen áreas de convivencia: así el elemento realista e indecoroso no falta de muchas de sus tragicomedias (*The Humorous Courtier*, *The Duke's Mistress*), o bien el elemento romántico tampoco está ausente de las comedias urbanas (*Love Tricks*, *The Witty Fair One*, *Changes, or Love in a Maze*, *The Example*, *The Ball*), hasta el punto de que muchas de ellas puedan clasificarse como comedias románticas (*The Changes*, *The Example*), y, al menos una, *The Gentleman of Venice*, que bordea la tragicomedia, posee un fuerte elemento realista en la acción secundaria urbana.

³³² Véase Palau y Dulcet (1973:436). A partir de aquí todas las referencias a la publicación de obras españolas se basan en esta fuente.

2. Plausibilidad de contexto de edición. La obra aparece en la *Parte séptima* junto a *El gran duque de Moscovia*, que, como hemos visto, es una de las piezas que se han propuesto como fuente para Beaumont-Fletcher.³³³

3. Plausibilidad de contacto previo. Como demostró Stiefel (1907) y (1890), Shirley ya había tenido contacto previo con una obra de Lope de Vega, *Don Lope de Cardona*, hipotexto de *The Young Admiral* (escrita en 1633), y con una obra de Tirso de Molina, *El castigo del penséque*, hipotexto de *The Opportunity*.

4. Plausibilidad crítica. Stiefel en su artículo (1890:196), en que demostraba la relación hipertextual entre *The Opportunity* y *El castigo del penséque*, mencionaba a pie de página otras cinco obras que, según él, son de origen español: *The Wedding*, *The Young Admiral*, *The Humorous Courtier*, *The Example* y *The Royal Master*. Diecisiete años más tarde publicaba una segunda contribución mencionada anteriormente (1907) en la que, como había prometido, volvía a demostrar la relación hipertextual entre una obra de Shirley y una fuente española: *The Young Admiral* y *Don Lope de Cardona*. De las cuatro obras restantes no se ha podido hasta ahora demostrar relación alguna con obra española, pero pocos comparatistas considerarían los títulos citados por el estudioso alemán, que ha descubierto tres casos seguros de influencia drama-drama, como un envite sin fundamento. El que Stiefel incluya en su lista *The Royal Master* añade una cierta seguridad a nuestra tesis.

5. Plausibilidad de la exclusividad de las fuentes. El motivo de la renitencia a ver al rey, tal y como aparece en *The Royal Master*, parece no haber sido notado por ninguno de los críticos que han tratado de la obra de Shirley. Forsythe, que es el crítico que más exhaustivamente ha estudiado las fuentes de las obras shirleianas,

³³³ Las otras dos obras dramáticas de Lope de Vega que se han relacionado más o menos plausiblemente con el teatro inglés (*El duque de Viseo* y *Don Lope de Cardona*) aparecen en la Sexta (1615) y en la Décima Parte (1618) respectivamente. Esto nos ha hecho sospechar que pudiera ser que fueran todos o algunos de estos volúmenes los que tuvieran circulación en Inglaterra por aquella época.

hace mención al personaje de Bombo hasta doce veces (Forsythe, 1914:207-212), poniéndolo en relación con numerosas fuentes inglesas anteriores, sobre todo *The Great Duke of Florence* de Massinger y *A Maidenhead Well Lost*, pero pasa por alto este aspecto de su personalidad. Lo mismo puede decirse de la totalidad de los que han tratado las fuentes de Shirley (al menos que sepamos por ahora). Hay un cierto acuerdo en que la acción secundaria de la infatuación de Domitilla por el Rey está tomada del *Decamerón*, X, 7 (Forsythe, 1914:206; Ward, 1914:558-559), aunque la historia principal es de origen desconocido (Ward, 1914:557) o muestra concomitancias con las obras referidas de Massinger y Heywood. De todas maneras y con buen juicio, creemos, Bas (1973: 156) cuestiona la relación hipertextual con las dos obras inglesas y con el *Decamerón*.³³⁴ Por tanto, este es un motivo absolutamente excepcional en la literatura inglesa.³³⁵ Por otra parte, las investigaciones del lado español sobre las fuentes de la obra de Lope³³⁶ confirman que el motivo de no querer ver al rey es de origen absolutamente español, por lo que no cabe argüir una fuente común italiana o francesa. La acción general del villano que acoge e invita a cenar al rey, y que es invitado por éste en justa correspondencia tiene su origen en el cuento de "El carbonero y el Rey de Francia" de origen francés y parece que llegó a Lope de Vega a través de una versión de Antonio de Torquemada; pero el motivo del labrador que murió sin ver al Rey procede de un epitafio que Lope pudo llegar a conocer a través de sus múltiples lecturas y del que

³³⁴Con respecto a la atribución de una fuente española a *The Royal Master* hecha por Stiefel, Bas escribe: "A. L. Stiefel ayant simplement affirmé que Shirley emprunte son sujet à une oeuvre espagnole, on ne sait si ce fut là une source globale ou un modèle pour une petite portion seulement de l'action. On regrette d'autant plus cette absence de précision que l'on aimerait savoir si le genre ambigu de l'ensemble vient de ce qu'il fut inspiré par une "comedia", ou s'il résulte d'une fusion intime de deux ingrédients distincts, les machinations de Montalto et les chimères de Domitilla". Desgraciadamente nuestro hallazgo no puede aclarar del todo esta última cuestión, aunque apunta a la fusión de ingredientes y refuerza la posibilidad de un préstamo de Lope de Vega para la acción principal al menos, cosa que por ahora, no hemos podido confirmar.

³³⁵Las fuentes inglesas que Forsythe sugiere para el personaje de Bombo no tienen nada que ver con su relación con el motivo de la renitencia a ver al rey.

³³⁶Véase Kohler (1939) y (1945) y, sobre todo, Bataillon (1949). Para una exposición resumida de las fuentes de la obra se pueden consultar las introducciones que a sus respectivas ediciones hacen José María Aguirre (Vega Carpio, 1974: 69-71) y Juan María Marín (Vega Carpio, 1987:18-29).

se han localizado dos versiones que responden al modelo que aparece en la comedia (Valbuena Prat, 1930:149; Bataillon, 1949:18-22), todas ellas de origen español.³³⁷

Todas las evidencias tanto internas como externas hacen plausible, por tanto, la consideración de la obra de Lope como una fuente, bien que parcial, de uno de los motivos de *The Royal Master*. Subsiguientes investigaciones probablemente podrán aportar más datos sobre la estrecha relación entre el dramaturgo español y el inglés, que, según estamos teniendo ocasión de ver en nuestro estudio, se puede considerar bastante considerable.

3.5.2 Otras relaciones hipertextuales

Con el fin de completar nuestro estudio de esta sección transtextual, quisiéramos hacer referencia a un cierto número de relaciones hipertextuales propuestas por parte de la crítica shirleina que, una vez verificadas en esta tesis, han arrojado un resultado poco plausible o francamente negativo. Las razones que hayan podido mover a los diferentes estudiosos a establecerlas parecen deberse a vagas referencias y desconocimiento de la fuente española original, cuando no a la confusión de lo que, como mucho, son simplemente rasgos architextuales con esa obsesiva e imprecisa categoría de la "fuente". En cualquier caso, merece la pena o poner en cuarentena o desmentir de una vez por todas estas atribuciones en los casos que siguen a continuación:

3.5.2.1 *El buen vecino*, atribuida a Lope de Vega, y *The Cardinal*

Un breve resumen de las dos obras nos proporcionará la posibilidad de juzgar por nosotros mismos hasta qué punto hay semejanza y diferencias:

En *El buen vecino*³³⁸ César, sobrino y heredero del Rey de Nápoles, ama a Elena, que le corresponde, aunque teme que el Rey la case con un anterior

³³⁷Se trata de las que aparecen en la *Historia de la vida y hechos del emperador Carlos V* de Fray Prudencio de Sandoval y la de *El Pasajero* de Cristóbal Suárez de Figueroa. Para una comparación en paralelo de los epitafios véanse las obras citadas de Valbuena Prat y Bataillon o la introducción de Juan María Marín también citada.

admirador, Carlos, cuyas reciente victorias lo han elevado a la condición de duque y en el favor del monarca. Cuando Carlos regresa victorioso debe decidir entre escoger a Elena, que no lo ama pero a la que él quiere, o a Lucrecia, que lo ama, pero a la que él no corresponde. Escoge a la primera y su decisión es impuesta a la dama por el Rey y por su propio padre, para desesperación tanto de ella como de César. Una rebelión en Calabria obliga a Carlos a abandonar a su esposa para ir a sofocarla, no sin comunicar al Rey su prevención por el riesgo en que pone su honor matrimonial. El monarca, consciente de la gran utilidad de su general en la guerra, se compromete (es el buen vecino del que habla el título) a guardarlo él mismo mientras esté ausente. Carlos también deja un gracioso, Bitonto, al cuidado de su honra, aunque el papel de este personaje es bastante superfluo. El Rey ronda embozado las puertas de su fiel vasallo, celoso de su honor, y sorprende a César, sin dejarse conocer, en el acto de cortejar a Elena. Después de advertir veladamente a los dos amantes por separado de que se abstengan de comprometer el honor de su vasallo, el Rey vuelve a sorprender a Cesar en el jardín de la casa (cuya puerta muy oportunamente había quedado abierta al romperse, al abrirla, la llave que Elena le había arrojado). Esta vez el soberano mata a su sobrino y, cuando sale con su cadáver en brazos se encuentra con Carlos, que ha vuelto, le informa de todo lo que ha pasado y deja a su albedrío la suerte que ha de correr la infiel esposa. Carlos la mata y está a punto de jurar no casarse nunca jamás, cuando toma la palabra Lucrecia (modelo de mujer honrada), que se había quedado esa noche en casa de su amiga y hace valer su honesto y fiel amor por Carlos, ante lo que el Rey dispone el casamiento de ambos, que el general obedientemente acepta

En *The Cardinal* Rosaura, una joven duquesa viuda, ama y es amada por Alvarez, un joven noble navarro. El Cardenal, que es el favorito del rey, induce a su señor a casarla con Columbo, su sobrino y guerrero de probado valor. Rosaura es así prometida sin su consentimiento con este último. La rebelión de los aragoneses, violando su juramento de unión con los navarros, obliga a partir a la guerra a Columbo antes de celebrar la boda. Rosaura aprovecha para mandarle una carta en la que solicita que la libere de su compromiso de matrimonio con él. Columbo malinterpreta la carta, creyendo que es una manifestación de enfado por su súbita partida y, como por broma, le escribe otra carta que se puede interpretar efectivamente como una liberación del compromiso. Como resultado de ello, Rosaura obtiene permiso del Rey para casarse con Alvarez, pero, cuando Columbo regresa, irrumpe en la boda disfrazado como para representar una pantomima junto a cinco de los suyos, hacen salir a Alvarez fuera, como si quisieran invitarlo a participar en el espectáculo, y lo devuelven disfrazado como ellos, pero muerto. Rosaura planea su venganza sobre Columbo y se alía con Hernando, un soldado que había sido injuriado por el primero y que termina matándolo en un duelo. El Cardenal es ahora el que trata de vengarse en Rosaura. Se hace invitar a cenar por la Duquesa e intenta violarla mientras ella finge estar loca. Sale Hernando, que estaba escondido por allí cerca, y lo acuchilla mortalmente. Acuden los criados y siervos y matan a Hernando, aunque no pueden evitar que su señor quede malherido. Llegan el rey y demás personas de la corte y, ante todos, el eclesiástico confiesa sus muchas intrigas y culpas. En prueba de su sincero arrepentimiento

³³⁸ Usamos, al igual que Yearling (véase *infra*) la edición de las *Obras de Lope de Vega* de la colección de la Real Academia Española (nueva edición), 1916-1930, vol. IV (1917). Madrid: Tipografía de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos.

revela a Rosaura que la ha envenenado con los alimentos de la cena y le ofrece un antídoto que siempre lleva consigo, bebiendo él mismo también para que no queden sospechas de sus buenas intenciones. Rosaura bebe sólo para descubrir que el supuesto antídoto es en realidad un potente veneno con el que el Cardenal quiere hacerla morir con él. Muere la duquesa y cuando el Cardenal está a punto de morir también, un cirujano confirma que las cuchilladas no eran mortales y que podría haber sobrevivido a ellas. Pero ya es tarde: el Cardenal muere envenenado, víctima de su propia maquinación.

Kärl Fröhlich en su tesis de doctorado *Quellenstudien zu einigen Dramen James Shirleys* (1913:72-80) sugirió una relación hipertextual entre estas dos obras. Después de admitir que su comparación se basa en un resumen tomado de Schaffer, al no haber tenido acceso a la obra española completa, proporcionaba una lista de elementos semejantes y una relación de las principales diferencias, concluyendo que hasta el punto álgido del drama, que culmina con la boda del tercer acto en la obra de Shirley, las coincidencias en los rasgos generales de la acción son muy pronunciadas e inequívocas y que, a partir de aquí, la tragedia toma un rumbo distinto, excepto por el hecho de que finalmente Rosaura, como Elena, sucumbe. Las similitudes que Fröhlich observa son:

1. La boda forzada por el rey de las dos damas a despecho de los amantes correspondidos por ellas.
2. La ruptura del tratado de unión por los aragoneses y sus amenazas de invasión, que se corresponden con la revuelta de Calabria.
3. La marcha precipitada, al poco del casamiento de Carlos, para sofocar la rebelión, que halla su correspondencia en la marcha de Columbo para enfrentarse a los aragoneses antes de su boda.
4. El rey promete a Carlos cuidar de su honor conyugal en *El buen vecino*; en *The Cardinal* el Rey influye sobre Alvarez para que este renuncie a Rosaura en favor de Columbo.
5. César y Elena se aprovechan de la ausencia de Carlos para volver a reunirse. Esto hallaría su correlación en la cita que mantienen Rosaura y Alvarez justo después de la partida de Columbo.
6. Carlos vuelve a casa desde el campo de batalla y mata a la esposa infiel; al principio del acto III de *The Cardinal* unos cortesanos anuncian la vuelta victoriosa de Columbo, que, en la siguiente escena, hace su aparición enmascarado y mata a Alvarez.

No obstante, el estudioso alemán es consciente de las diferencias entre las dos obras. El rey, en la obra de Shirley, no defiende los intereses de su vasallo ni tan

celosa ni tan rigurosamente como en Lope (es más bien el Cardenal el que manipula la voluntad del débil monarca) y, aún más, en vez de mancharse las manos de sangre con el asesinato del marido de Rosaura, decide castigar irritado el crimen de su general, aunque después se aplaque y lo perdona a consecuencia de la todopoderosa influencia ejercida por el Cardenal. La acción, como se ve, toma otros derroteros, influida, sin duda, por la otra reconocida y segura fuente de esta obra: *The Duchess of Malfi*,³³⁹ a cuya inspiración se debe la inclusión del Cardenal, como personaje fundamental, que, lógicamente, no aparece en la obra de Lope de Vega.

E. M. Yearling, en su estudio introductorio a su edición de *The Cardinal* (Shirley-Yearling, 1986:3-4) trata recientemente el asunto. Este crítico pone de relieve, citando a Forker (Shirley-Forker, 1964), que, en realidad, las similitudes son escasas:

As Charles Forker shows (p. liv), the resemblances to *The Cardinal* are few; the heroine prefers a court gallant to the soldier for whom she is intended and whose fiery honour resents that preference; she tries to deceive the soldier; and she receives a letter from him. Forker argues that the catastrophes are quite differently managed and that the Cardinal has no equivalent in *El buen vecino*. More important, he contrasts the plays' moral system. In *The Cardinal* everyone deplores Alvarez's murder, whereas César and Elena appear as victims of a just vengeance.

Pero inmediatamente sigue enumerando nuevas similitudes no contempladas por Fröhlich:

There is further evidence on both sides. Elena's 'no temas al Rey ni al mundo' (p. I) resembles Rosaura's confident despatching of a timid Alvarez to the garden while she confronts the Cardinal (II.iii.66-9);³⁴⁰ Elena, like Rosaura, considers the possibility of her hated lover's death (p. 24, I.ii.223-5); César and Alvarez both seem weak-willed men.

³³⁹Véase, entre los numerosos editores y comentaristas de la influencia de *The Duchess of Malfi* sobre *The Cardinal*, Dyce (1833:xxxix), Shirley-Forker (1964:lxviii-liii) o al mismo Fröhlich (1913:78-80).

³⁴⁰Después de haberlo estudiado atentamente, no vemos una relación necesaria entre la frase de Elena ("Tuya Cesar he de ser;/ no temas al rey ni al mundo,/ que en ti mi esperanza fundo/ y en mi la puedes tener") y las palabras y la acción de la duquesa ("Take no notice of his [el Cardenal] presence,/ Leave me to meet and answer it; if the king/ be firm in's royal word, I fear no lightning;/ Expect me in the garden"). Aunque admitimos que, situada en el contexto accional y psicológico la relación entre "I fear no lightning" y "no temas al rey ni al mundo" da qué pensar.

Para, finalmente, volver a considerar la acumulación de diferencias que inclinan a Forker y a él mismo a descartar esta fuente:

But the differences pile up. Carlos is a former lover ('antiguo amante', p. I) and becomes Elena's husband; Columbo has never been loved by the Dutchess and kills her husband. Although both women attempt to deceive, their plots are not comparable. Elena and César plan adultery while Carlos is away; Rosaura tricks Columbo into releasing her from her engagement, and does not confide in Alvarez. The letters sent to the heroines are similar in being letters from a soldier but Rosaura's brings freedom whereas Elena's describes her husband's anxieties about his marriage. Furthermore, the different morality enforces a different structure. In *El buen vecino*, the murders form the climax and are followed only by Carlos's remarriage to Lucrecia. In *The Cardinal*, Alvarez's murder occurs half-way through the play and sets off a sequence of revenge and counter-revenge. I cannot believe that *El buen vecino* was in any sense a main source.

Yearling acaba con un precavido rechazo (no es "a main source") de la obra de Lope³⁴¹ como fuente principal de *The Cardinal*.

Bas (1973:149-150), sin embargo, siempre sensato y bien documentado en sus afirmaciones, aboga por la influencia (relación hipertextual diríamos más bien) de la obra española sobre la inglesa, aun reconociendo que la cronología de ambas obras es incompatible:

La date de publication connue de cette dernière [*El buen vecino*] empêche qu'on la retienne comme modèle possible. Il est cependant indéniable qu'elle présente certains traits que rappellent en partie *The Cardinal*. Nous y voyons Elena, qui s'est promise à Cesar, contrainte d'épouser Carlos, connétable du roi de Naples, car cette union est la volonté de ce dernier. Ici le mariage a lieu, mais, détail proche, Carlos est obligé de partir aussitôt pour une expédition guerrière. Les amoureux profitent de son absence pour développer leur idylle, ce qui, au retour de Carlos, provoque une double vengeance. Les grandes lignes de la première moitié de *The Cardinal* sont présente ici, alors qu'elles ne le sont point chez Webster.

A nous yeux le problème de l'origine de cette tragédie reste entier, car on ne saurait y voir le résultat d'un amalgame entre la pièce espagnole citée et une "influence" de *The Duchess of Malfi*. Shirley s'inspirat-il d'un modèle ressemblant à *El buen vecino* que, selon son habitude, il s'empessa de recouvrir d'un lavis d'éléments pris au fond commun anglais?

³⁴¹ Hay que apresurarse a aclarar que la atribución de esta obra a Lope de Vega ha sido puesta en cuestión. A nuestro entender, por los rasgos de estilo, de versificación, de desarrollo de la acción, etc., una obra tan absolutamente mediocre parece desmerecer del buen hacer técnico de Lope de Vega.

Nuestra personal opinión, después de haber analizado los dos textos, se identifica con las conclusiones de Bas. Desde el punto de vista hipertextual no vemos graves objeciones a reconocer coincidencias genéticas entre ambas obras. Creemos que Forkes y Yearling no acaban de tener en cuenta un aspecto de la técnica dramática de Shirley que no escapa a Bas: como hemos tenido ocasión de comprobar en los tres casos estudiados hasta ahora, Shirley es un versátil y ecléctico artesano capaz de integrar, “trasladando” y acomodando en el sistema de la cultura y de la literatura inglesa, elementos de un sistema ideológico tan distante como el español, tomando, como a su manera ya señalaba Stiefel en su análisis de *The Young Admiral*, aquellos elementos aprehensibles por su público y volcándolos en un contexto o bien común al español (como es el campo de la tragicomedia palatina), o bien completamente extraño (como es el caso de la tragedia jacobina que aquí nos ocupa), en cuyo caso ignora olímpicamente los rasgos “intraducibles” (la honra y la reparación de la misma por el asesinato)³⁴² y aprovecha aquellos que le pueden servir, sobre todo relativos a la trama, combinándolos con otros con gran soltura. En esto nuestro autor se muestra coincidente, aunque en menor medida debido a la reacción aristocrática promovida por los Estuardo, con la manera usual de imitación de la literatura española en el siglo XVI, que tiende, como confirma repetidamente Underhill (1899: 242, 354, 361, 364), a reflejar los incidentes y no el espíritu, la trama y no el pensamiento o el tono, el ingenio y no el genio. No es inviable, por tanto, que

³⁴² Hay que decir que Shirley, probablemente no sólo como inglés de su época, sino también como católico sincero, aparte de mostrar una actitud de gran consideración hacia las mujeres, no parece sintonizar a nivel de los valores éticos-estéticos con la idea del asesinato de la esposa adúltera, como se puede apreciar en su tragedia *Love's Cruelty*, en la que un marido (Bellamente) que, avisado por un criado, sorprende en adulterio flagrante a su esposa (Clariana) con su mejor amigo (Hippolito), no sólo no mata a ninguno de los dos, sino que obliga al amante a esconderse y, pistola en mano, hace subir al criado a los aposentos de su mujer hasta convencerlo casi a la fuerza de que se ha equivocado en su percepción de los hechos. El caso que podemos apreciar en *The Traitor* del honor familiar en peligro por el acoso de un poderoso (¡un tema tan español!) a la hermana (Amidea) que el hermano (Sciarrha) se ve obligado a matar, es, a nuestro entender, un ejemplo de verdadera tragedia según la reinterpretación calderoniana de Cruickshank (véase nota 378) y una potente censura del cruel código del honor mediterráneo.

Shirley traslade en primer lugar elementos de la acción de la obra española y ciertos elementos culturales compartidos en esa época (el poder del rey para disponer los casamientos de sus nobles, por ejemplo), sin que a esto sea impedimento la razón aducida por Forkes de que la diferente moral fuerza diferentes estructuras, ya que Shirley no traslada ni el ethos ni la estructura narrativa o textual de la comedia española, sino que inserta y aclimata una situación dramática que le suministra un conveniente punto de partida para el posterior desarrollo de su tragedia.

La evidencia en contra de la relación hipertextual entre estas dos obras viene dada, como hemos señalado ya, por la cronología. La obra española fue publicada, que se sepa, en *Parte treinta y tres de doze Comedias famosas de varios autores* (Valencia, 1642). *The Cardinal* fue autorizada para la representación el 25 de noviembre de 1641. Esto hace imposible la transmisión del texto propuesto con tiempo para su aprovechamiento por Shirley, aunque, como curiosamente reconoce Yearling (Shirley-Yearling, 1986:37n), "its publication date means that any knowledge Shirley had of the play came from some other source". El hecho de que la autoría de Lope sea dudosa (véase la introducción al texto de la R.A.E. en pág. V), o francamente negada (Morley y Bruerton, 1968:425-426),³⁴³ tampoco favorece su causa, pues debilita el elemento de plausibilidad contextual que nos da el saber que existen contactos previos confirmados con este autor. Ambos hechos nos inclinan definitivamente a suspender por ahora nuestra creencia en la posible relación hipertextual entre las dos obras hasta que salgan a la luz nuevas evidencias de una edición previa, de un mediador creíble o de una fuente común anterior (quizá una obra de autoría

³⁴³Según el estudio métrico que hacen los autores, el periodo cronológico de las estrofas van desde 1604 a 1630; no se comprometen, por tanto, a señalar fecha precisa, pero sí concluyen con absoluta certeza: "Tal y como se conserva la comedia no es de Lope" (pág. 426).

lopesca confirmada) que pudiera fundamentar los vestigios de presencia textual examinados.

3.5.2.2 *Los cigarrales de Toledo y The Witty Fair One*

Esta relación parece haber sido propuesta por Esther Melvina Power (Shirley-Power, 1942:xlvi-liii), según mencionan Bentley (1941-68:V, 1167) y Bas (1973:120).³⁴⁴ Se trata de la similitud entre la parte final de la escena IV,iii, y las escenas V,i y V,iii de *The Witty Fair One* (la acción de Fowler-Penelope) y una de las tres historias concernientes al engaño que tres mujeres toledanas hacen a sus respectivos maridos en el Cigarral V, usualmente conocida como “La historia de los tres maridos burlados”.

Veamos los argumentos de esta acción en *Los cigarrales de Toledo*.³⁴⁵

Tres amigas, disputándose un anillo que han encontrado en su paseo por una huerta, acuerdan, por decisión de un conde vecino de una de ellas a quien someten el caso, participar en una competición consistente en tratar de hacer el engaño más ingenioso a los respectivos maridos, sin que sea en menoscabo de sus honras. La primera en empezar la serie de bromas es Polonia, la esposa de Lucas Fernández, contador de un mercader genovés. Con la connivencia de un vecino suyo astrólogo, el teniente cura de su parroquia y los dos esposos de sus amigas concibe un complot con el que confundir a su marido. En primer lugar, el astrólogo aborda al contador cuando, después de trabajar todo el día, se retira a su casa, y le indica que tiene mal aspecto; le toma el pulso y deduce que, según sus conocimientos de astrología, conviene que disponga su hacienda y casa porque infaliblemente mañana a esa misma hora ha de estar muerto. El cajero entra en casa incrédulo pero algo inquieto, se acuesta y, a la pregunta de su mujer, preocupada por lo que le ocurre, responde que está disgustado por problemas con el genovés. Al día siguiente se levanta, va a su trabajo a casa de su patrón, donde tiene que quedarse a comer, y, al volver, se cruzan por su camino intencionadamente el teniente cura y otro clérigo que conversan entre sí para que los oiga el vecino, fingiendo lamentar su supuesta muerte, ya predicha

³⁴⁴“Aucune de supercheries successives que composent l'intrigue secondaire n'était inédite. Une au moins, celle de la “mort” de Fowler, qui a paru si extravagante à maint commentateur, fut à n'en pas douter de par son caractère même, puisée à une source romanesque. On en a trouvé un équivalent assez proche dans un recueil espagnol célèbre, *Los Cigarrales de Toledo (Les Jardins de Tolède)*, de Tirso de Molina, dont is se peut qu'un récit ait inspiré à Shirley ses dernières scènes. Mais les schéma général de cette intrigue a bien l'air d'être une adaptation de la série de tours que se joue le couple principal du Monsieur Thomas de Fletcher”.

³⁴⁵Cigarral V, págs. 460-471, según la edición de Luis Vázquez Fernández (Molina, 1996), Madrid: Editorial Castalia, 1996.

por el astrólogo, y dispersándose antes de que el contador pueda llegar a hablarles. Después es el astrólogo y un pintor, marido de una de las dos amigas de Polonia, los que se hacen los enconradizos, hablando para que se les oiga de la lamentable muerte de su vecino. Cuando éste se quiere dirigir a ellos, huyen despavoridos simulando que han visto el alma en pena de su amigo. El otro marido de una de las amiga de Polonia, un celoso, repite la misma operación, lo que persuade a Lucas Fernández de que debe de haberse muerto de repente, sin él notarlo. Cuando llega a su casa, la criada, Casilda, no le abre, fingiendo que no cree que sea quien dice que es porque su amo está ya muerto y enterrado. Lucas fuerza la puerta y entra mientras la criada huye asustada a encerrarse en su cuarto. Polonia, que sale al oír el alboroto, finge desmayarse del susto al verlo. Finalmente, el marido, totalmente convencido de que debe de ser un alma en pena, deja a su mujer en la cama y se dedica a reponer fuerzas comiendo y bebiendo, sorprendido gratamente de que en el otro mundo también se usen esas costumbres de los vivos. Por efecto del vino, pronto se siente con ganas de dormir y se acuesta en la cama junto a su esposa.

Al amanecer, ésta lo despierta y, ante su sorpresa, le hace ver que no sabe nada del susto ni del desmayo de la noche anterior, y que toma por delirios sus afirmaciones sobre su muerte y su ronda como alma en pena. Sucesivamente la criada, el astrólogo y todos los demás confirman la inexistencia de los episodios de la noche anterior hasta que, finalmente, el asombrado marido termina por aceptar que todo fue un sueño, en albricias de lo cual convida a sus amigos y, por no sufrir más sus pullas, acaba por ausentarse de Madrid por quince días en negocios del genovés hasta dar lugar a que todo se olvide.

Veamos ahora el argumento de *The Witty Fair One*:³⁴⁶

La primera intriga de esta obra trata de los enredos entre Aimwell, joven caballero pobre, y Violetta, rica heredera, para conseguir casarse, evitando la boda obligada de la joven con el acaudalado pero necio Sir Nicholas Treedle. Para ello, han de burlar la inflexible vigilancia de Brains, especie de carabina o rodrigón, que intenta por todos los medios impedir la relación entre Violetta y Aimwell.

I,iii y **II,ii**: Junto a ésta encontramos la acción de Penelope, prima de Violeta y enamorada de Fowler, un notorio libertino.³⁴⁷ Sabiendo que sólo está interesado en gozarla, pero no en casarse con ella, (**III,iv**) la joven acude a visitar a Fowler a su casa, en donde éste se finge enfermo. El joven libertino le propone que se acueste con él como remedio diagnosticado por el médico (al estilo de *Volpone*) para curar su enfermedad. Penelope simula aceptar sus insinuaciones amorosas y le da una cita en casa de su padre, prometiéndole que allí se entregará a él, mediando palabra de matrimonio y la promesa de que no gozará a ninguna mujer antes que a ella.

³⁴⁶Utilizamos la edición de Gifford y Dice: Shirley-Gifford&Dyce, 1833, vol. I.

³⁴⁷La acción de Penelope-Fowler se desarrolla en las escenas **I,iii**, (parcialmente, págs. 284-288 y 290); **II,ii**, págs. 298 (integrada en la otra intriga) y 301-303, **III,iv**, págs. 318-9; **IV,iii** y **iv**; **V,i** (parte, desde pág. 347 a 350) y **V,iii**.

IV,iii: El día fijado su criada, Winnifred, lo admite en casa y, a oscuras, lo conduce a la habitación de Penelope. Allí, con el consentimiento de su padre, ha preparado la farsa con que reformar a Fowler. Al conducirlo la criada de una habitación a otra Penelope ocupa el lugar de aquélla y, en este papel, le pide la recompensa por conducirlo hasta su señora, que no es otra que gozar la supuesta criada primero al galán. Fowler se niega al principio, pero, viendo que no hay más remedio que yacer con la fingida servidora si quiere gozar al ama, consiente en ello. Entonces, Penelope llama a Winnifred, que viene con luz y desenmascara al inconstante seductor, recriminándole su proceder y su credulidad al pensar que ella se hubiera prestado a entregarse a él tan livianamente. Después, con la colaboración de la criada finge que, de repente, el joven libertino muestra signos de grave trastorno en su cara y le aconseja que vuelva a casa cuanto antes y disponga de sus bienes y su alma como mejor convenga porque parece que su fin es inminente.

V, i: Dos caballeros conocidos suyos con quien se encuentra por la calle simulan que no lo ven ni lo oyen (a pesar de que Fowler llega a golpear a uno de ellos) y comentan la lamentable noticia de la muerte del joven libertino en casa de Master Worthy, el padre de Penelope, en donde cortejaba a su hija. Sale de acuerdo con los otros Master Worthy y les sigue la corriente, confirmando que, efectivamente, la noticia es cierta y que Fowler está muerto en su casa en donde se le vela antes del funeral, que está a punto de celebrarse y al que solicita la asistencia de ambos. Fowler queda a solas y tiene un largo monólogo en el que, después de meditarlo cuidadosamente, llega a la conclusión de que ha muerto sin darse cuenta y de que, aunque no está en el cielo, pues sigue viendo a los mismos personajes y las mismas trapacerías que en la vida corriente, su estado, después de todo, no es tan malo, esperando consolarse con algún espíritu femenino. De todas formas, se propone ir a casa de Master Worthy a ver si es verdad que lo están velando allí.

V,iii: En casa de Master Worthy presencia su propio funeral al que han acudido los dos caballeros, Master Worthy y Penelope. Oye comentar su vida pecaminosa y llega a creer que está realmente muerto, hablando para sí en el convencimiento de que los demás no pueden oírlo, y terminando por leer las elegías y los epitafios preparados por Penelope, que le responde, cuando el joven se pregunta si las elegías han sido escritas por ella. Fowler le pregunta a continuación si es verdad que está muerto y Penelope le contesta: "You're dead to virtue, to all noble thoughts,/And, till the proof of your conversion/ To piety win my faith, you are to myself/ Without all life; and charity to myself/ Bids me endeavour with this ceremony/ To give you burial". Cuando Penelope se dispone a jurar que renuncia para siempre a él, Fowler, reformado, la interrumpe con la promesa de enmendar su vida y le ofrece un honroso matrimonio, que la joven acepta con el beneplácito de Master Worthy.

Aunque la similitud entre las dos obras es evidente, las secuencias textuales que se repiten son demasiado parciales y abiertas para pensar en una relación hipertextual segura. El motivo de la persona a la que se le hace creer que está muerta se halla lo suficientemente difundido en la literatura europea,

primordialmente en la italiana, como para pensar que no puedan existir otras fuentes comunes. Sin embargo, parece ser que la elaboración que hace Tirso de Molina en este relato es muy personal y no se encuentra exactamente en ninguna fuente anterior.³⁴⁸ Hay que añadir que, sin tener que abstraer demasiado, la secuencia de la acción en Tirso es similar en algunos puntos a la de Shirley tal y como se expresa al final de IV,iii y en V,i: una primera persona (con la colaboración de la criada) advierte al individuo objeto del engaño que tiene mal aspecto, dos hombres simulan que hablan de su muerte aparentando no verlo ni notar su presencia, el supuesto muerto se dirige a la casa de su amada/esposa. Nos parece incluso advertir algún eco verbal en ciertos momentos.³⁴⁹ Sin embargo, la variante de que nadie finja espantarse de su presencia no coincide con la acción de *Los Cigarrales*; ni los detalles del funeral y de la lectura del epitafio. Todo, sin embargo, podría ser una adaptación de Shirley requerida por el contexto del tono romántico y moralista y el motivo de la reforma del libertino.

³⁴⁸ Clara Rochi Barbotta, que ha estudiado las fuentes de la novela del Cigarral V, nos informa de que Tirso ha tenido en cuenta para las tres novelas a autores italianos como Francisco Cieco, El Lasca, Bandello, Bocaccio, Poggio, Bracciolini y Manetti. Sin embargo, esta autora reconoce, refiriéndose a la historia que aquí nos ocupa, que Tirso "Forja una burla de tal primor, frescura, lozanía, fuerza emotiva y armonía, que se diría creación, magistral creación." (Rochi Barbotta, Clara. 1965 y 1966. "Fuentes de la 'Novela' del Cigarral Quinto de los Cigarrales de Toledo, del Maestro Tirso de Molina". En *Estudios* 70: 411-440 (1965) y 72:81-115 (1966): cit. por Vázquez Fernández (1996:56).

³⁴⁹ Cf. "Disponed de vuestra hacienda y casa, o lo que importa más, de vuestra alma. Porque yo os digo, por cosa infalible, que mañana a estas horas habréis experimentado en la otra vida cuánto mejor os estuviera haber ajustado cuentas con vuestra conciencia, que con los libros de Caja de vuestro dueño" (*Cigarrales*, págs. 461-462) y "*Pen. [...] dispose of your estate, and settle/ Your peace for Heaven, I do beseech you, sir;/ My prayers shall beg a mercy on your soul;/ For I have no encouragement to hope/ Your glass hath many sands. Farewell, sir; cherish/ Pure holy thoughts, that if your life soon end,/ Your better part may to yon court ascend*" (*The Witty Fair One*, IV,v, pág. 65). Cf. también "— ¡Alto! ¡No hay más! ¡Yo debo de haberme muerto! (decía entre sí muchas veces). ¡Dios debe enviarme a esta vida en espíritu, para que disponga de mi hacienda y haga testamento! Pero ¡válgame Dios! Si me morí de repente, ¿cómo ni vi a la hora postrera al demonio, ni me han llamado a juicio, ni puedo dar señal alguna de otro mundo? Y si soy alma, y el cuerpo quedó en la sepultura, ¿cómo estoy vestido, veo, toco y uso de los sentidos corporales?...'" (pág. 465) y "*Fow. This is the room I sickened in, and by report died in; umph! I have heard of spirits walking with aerial bodies, and have been wondered at by others, but I must only wonder at myself, for if they be not mad, I am come to my own burial; certain these clothes are substantial, I owe my tailor for them to this hour, if the devil be not my tailor, and hath furnished me with another suit very like it [Rings his money] This is no magical noise, essential gold and silver*" (V,iii, pág. 76-77).

Forsythe (1914:331) ha señalado varios precedentes de esta obra, de los que, como acertadamente dice Mrs. Power (citada por Bentley, 1941-68:V, 1167), sólo *Bartholomew Fair* y *Monsieur Thomas* de Fletcher, mencionada también por Bas (1973:120), pueden ser tomados en cuenta.³⁵⁰ Sin embargo, a decir verdad, no encontramos muchos puntos de referencia entre *The Witty Fair One* y *Monsieur Thomas*, excepto por lo que respecta a III,iv y un poco de IV,iii con II,i, II,v y III,i y iii de *Monsieur Thomas*, y menos en lo concerniente a la acción de Fowler-Penelope, en donde, en las escenas citadas, el paralelismo es mucho más patente con *Los cigarrales de Toledo*. La influencia de *Bartholomew Fair* parece limitarse a detalles de caracterización del bobo de la comedia, Sir Nicholas Treedle, su tutor, y del criado Brains, y su labor de guarda de Violetta en la acción Aimwell-Violetta. Si tuviéramos que elegir, está claro que la relación hipertextual en lo que respecta a la secuencia narrativa se decantaría más claramente por *Los Cigarrales* que por las obras inglesas. Y, sin embargo, pensamos que haría falta un examen exhaustivo de la novelística italiana para poder postular más fundamentadamente la fuente española. En lo que respecta al *Decamerón*, la novella 8 de la Tercera Jornada³⁵¹ es la única que tiene alguna remota similitud con el episodio de Fowler-Penelope, pero, desde luego, menor que la de *Los Cigarrales*.

La obra *Cigarrales de Toledo* fue publicada en 1624, aunque también se ha esgrimido, al parecer por error, la fecha de 1621 (Vázquez Fernández, 1996:67, 97 y 100), año en que parece que había sido concluida. En cualquier caso, hubo un lapso de al menos cuatro años para que la obra o noticias de ella llegara hasta Shirley, pues la representación de *The Witty Fair One* está datada

³⁵⁰Mrs. Power piensa con razón, creemos, que no existe una fuente única y total para toda la obra.

³⁵¹“Ferondo, al tomar unos polvos, es enterrado por muerto; y el abad, que goza a su mujer, sacándole de la sepultura, le mete en prisión y le hace creer que está en el Purgatorio; y luego, al resucitar, cría como suyo a un hijo que el abad había engendrado en su mujer”.

en 1628. No ocurre lo mismo con las ediciones independientes de “Los tres maridos burlados”, que empezaron a aparecer a partir de 1662 y que, por tanto, no pueden ser vehículos de una posible transmisión de la acción española. En inglés no hay traducción o versión de *Los Cigarrales* hasta nuestro siglo y, aunque un contacto previo documentado con Tirso de Molina, podría sugerir una continuidad en la relación, esto no deja de ser mera especulación mientras no se encuentren evidencias más sólidas. Por otra parte, las traducciones al francés de donde podría haberse derivado un posible contacto no aparecen hasta 1647 (Vázquez Fernández, 1996:68). Nuestra conclusión es, pues, que, aunque el caso no está cerrado, las similitudes entre la obra de Tirso y la de Shirley deberían tomarse con muchas reservas.

3.5.2.3 *Don Quijote y Love Tricks*

Forsythe (1914:134-135), al analizar los antecedentes para V,iii de *Love Trick or The School of Complements*, señala apoyándose en Koepfel:³⁵² “There is a recollection in Jenkin's wanderings, perhaps, of Don Quixote on the Sierra Moreña [sic]. Cf. Jocarello's interest in the preparations for the shepherds' festival with Sancho Panza and Comachio's [sic] festivities, Don Quixote, Part II, Chaps XX, XXI”. *Love Tricks* (representada en 1625) es la obra primeriza de Shirley, y una composición un tanto peculiar por ser una difícil e inestable mezcla de elementos dispersos de comedia urbana, de comedia de humores, comedia de intriga, tragicomedia romántica, pastoral, farsa y sátira “strung on a thread that only by courtesy can be called a plot” (Nason, 1915:170).³⁵³ La crítica ha

³⁵² *Reflexe der Ritterromane im Drama*, pág. 219, nota.

³⁵³ “It well-nigh exemplifies, indeed, the type of play once mentioned by Polonius—the “tragical-comical-historical-pastoral”. Like a modern musical comedy the play consists of a multitude of episodes emotionally diverse and intellectually incoherent, strung on a thread that only by courtesy can be called a plot” (Nason, 1915:170). La opinión de Bas (1973:117) no es mucho mejor. Lucow (1977:30), sin embargo, reconoce valores en *Love Tricks*, si sabemos interpretarla desde la óptica de los “romantic entanglements” (pág. 28). Hay que decir que la comedia posee, en el lado positivo, una variedad agradable y llena de vitalidad.

reconocido la huella de una fuente narrativa inglesa en esta obra y múltiples reminiscencias dramáticas.³⁵⁴

Veamos, brevemente expuesto, el argumento de esta obra.³⁵⁵

Infortunio está enamorado de Selina, que extrañamente está infatuada con la perspectiva de casarse con Rufaldo, un viejo, padre a su vez de Hilaria. Al ser rechazado, el joven queda trastornado. Selina, la víspera de su boda, se da cuenta de que en realidad no quiere casarse con Rufaldo y, disfrazándose de pastor, huye al monte. Su hermano Antonio, que finge ante el padre y los demás que sale en su búsqueda, se viste en realidad con las ropas de la fugada y, tomando su identidad (son hermanos gemelos), se casa con Rufaldo. Hay que aclarar que Antonio ama a Hilaria, la hija de su "esposo", a quien éste tenía la intención de casar con Bubulcus, un mentecato fanfarrón pero rico, a quien, en un momento dado (antes de disfrazarse), Antonio golpea y humilla delante de Hilaria. El ridículo pretendiente, incitado a ello por Hilaria y por Antonio, en su papel de supuesta madrastra de ésta, se jacta de que ha matado a Antonio en un duelo. Cómo éste no ha vuelto de su búsqueda de Selina, Bubulcus es acusado de asesinato y encerrado en la cárcel. La noche de bodas Rufaldo, que se las prometía muy felices, se encuentra con que su "mujer" (Antonio) le propina una soberana paliza y le advierte que no consentirá tener relaciones sexuales con él. Atemorizado, el viejo accede a todas las condiciones que le impone Antonio e incluso le propone que, para que lo deje en paz, duerma en la misma estancia que su hija Hilaria, lo que Antonio acepta encantado. Mientras tanto, Selina bajo su disfraz ha hallado acogida con unos pastores entre los que está su hermana Felice, que, para arrepentimiento de su padre Cornelio, había escapado de casa hacía años por no habersele permitido casarse con Gasparo, amigo de Antonio, al quererla casar con otro. El trastornado Infortunio llega en su vagar sin destino al hato de los pastores y es curado por Felice. Después aparece Gasparo y descubre la verdadera identidad de ésta última y la de Selina. Se extrañan al saber que, según la noticia que trae Gasparo, Selina está en la ciudad y se ha casado con Rufaldo. Se va a celebrar la fiesta de los pastores y Cornelio, Rufaldo y otros son invitados a contemplar sus rústicos festejos. Finalmente, se produce la reunión de Felice y Gasparo, Selina e Infortunio, Hilaria y Antonio. Todos estos episodios están sazonados además por la presencia del gracioso Gorgon, criado de Antonio, y del galés Jenkins, también pretendiente de Selina, pero que se pasa la mitad de la obra fuera de la realidad a causa de su inglés macarrónico, y su criado Jocarello. Todos ellos siguen en general las vicisitudes de los demás personajes en su desplazamiento de la ciudad al campo y, en términos de género, de la comedia urbana a la pastoril. Un episodio destacable es el que da el subtítulo a la obra (III,v), en el que Gasparo y Gorgon, de común acuerdo, abren una supuesta escuela de modales

³⁵⁴La fuente narrativa es la novela número 8 "Of Phylotus and Emilia" de la colección de novelas de Barnabe Rich *Farewell to Military Profession*; entre los ecos dramáticos destacan *Epicoene*, *Every Man in his Humour*, *Twelfth Night*, *As you Like It* y *The Faithful Shepherd* (véase, por ejemplo, Forsythe, 1914:134-135 y Bas, 1973:117).

³⁵⁵Recurrimos a la edición de Gifford y Dyce: Shirley-Gifford&Dyce, 1833, vol. I.

(*School of Complements*), en lo que ha sido interpretado como una sátira de los entonces en boga libros de buenas maneras. El maestro y su ayudante reciben a varios tipos cómicos o "humores" de la época y les enseñan frases ridículamente elaboradas y artificiosas para todo tipo de ocasión. Al final se disponen a repasar conjuntamente, cuando llega Infortunio, todavía perturbado, y cree que los que están en la escuela son almas condenadas que vagan en el infierno. Bajo la dirección de Gasparo, cada uno de los alumnos explica siguiéndole la corriente al amante trastornado, por qué razón han sido condenados al infierno.

Por lo que respecta a la primera acción señalada por Forsythe, la secuencia de las idas y venidas del galés Jenkins por el campo y los bosques de alrededor (la sierra diríamos en un contexto español), ésta empieza en III,iv, cuando el galés y su criado se dan cuenta de que Selina ha huido, y termina con la reunión de todos en la fiesta de los pastores. Veamos, para mejor apreciar los posibles parecidos o diferencias, toda la acción de la obra a partir de III,iv y desde el momento en que, para todos los personajes, la obra se convierte en una pastoral:

III,iv: Una calle. Salen Jenkins y Jocarello. El galés confirma que Selina ha huido a los bosques y manda a su criado que compre provisiones para salir en su persecución. [...] IV,ii: En el campo. Sale Felice en hábito de pastora, Selina, y pastores. Selina, disfrazada también de pastor, se ha encontrado a su hermana Felice, desaparecida hace tiempo. A ellos se acerca también el enamorado de Selina, Infortunio, con la razón turbada porque piensa que su amada se halla a estas horas casada con Rufaldo, y sin llegar a conocer a Selina y a Felice, a las que toma por Cupido y Venus. Selina se compadece de él. IV,iii: Un bosque. Sale Jenkins que se ha extraviado y ha perdido también a su criado en la busca de Selina. Al preguntarse dónde estará esta última, el eco le responde, haciendo que el galés se enzarce cómicamente con su propia voz, creyendo que alguien se está burlando de él. IV,iv: Otra parte del bosque. Sale Jenkins y continúa su episodio cómico del eco. IV,v: Sale Gorgon, disfrazado de soldado inválido. Va buscando a Antonio y se encuentra con Gasparo, a quien pide limosna; éste, que lo reconoce, le propina varias patadas hasta hacerse reconocer a su vez por el criado, que le explica que si se ha vestido de soldado ha sido para ir ganándose la vida con la mendicidad mientras encuentra a su amo (el dinero que tenía se lo ha gastado en las tabernas, se da a entender). Gasparo le propone hacerse pastores, cosa que Gorgon acepta. IV,vi: Una dependencia en casa de Rufaldo. Sale Antonio, disfrazado como anteriormente, Bubulcus e Hilaria. Bubulcus se está jactando delante de Hilaria y de la supuesta Selina (Antonio) de que ha tenido un duelo con Antonio y lo ha matado. Las dos "doncellas" muestran su admiración, pero cuando termina el relato del duelo, Antonio sale, e Hilaria le dice al asustado Bubulcus que la mujer que está con ella no es otra sino Selina, la hermana de Antonio, y, ahora, su madrastra, que

podría querer vengar la muerte de su hermano. Efectivamente, vuelve Antonio en su papel de Selina acompañado de Rufaldo y alguaciles. Acusa a Bubulcus de haber confesado el asesinato de su "hermano Antonio". Bubulcus es detenido y llevado a prisión, sin que le sirvan de nada sus protestas de que todo era una fanfarronada.

V,i: Infortunio se está recuperando entre los pastores gracias a los cuidados de Selina y de Felicia. Llegan Gasparo y Gorgon disfrazados de pastor y pastora respectivamente. Gorgon repite el tema de la mujer abandonada. Gasparo conoce primero a Felice y se da a conocer a su vez, utilizando el recurso de hacerse pasar por quiromante. Selina también se da a conocer por fin a Infortunio. Pero Gasparo se muestra incrédulo y afirma que lo que dice "el pastor" es falso, pues él mismo ha visto con sus propios ojos cómo se había casado el día anterior. Infortunio cree que es una mentira piadosa para consolarlo. Gasparo, bajo la asumida personalidad de una rústica pastora, Mopsa, promete por broma casarse con uno de los pastores. Selina se da cuenta de que ha debido de ser su hermano el que ha asumido su personalidad y se dispone a probar su identidad al día siguiente aprovechando que hay una reunión para celebrar la tradicional fiesta de los pastores. V,ii: Una estancia en la casa de Cornelio. Sale Cornelio lamentando que su hijo Antonio haya sido asesinado. Salen Antonio-Selina, Hilaria y Rufaldo. El primero, que ha mandado traer a Bubulcus, asegura que el joven no ha podido ser muerto por un cobarde de la ralea de Bubulcus. Entran los alguaciles con Bubulcus, que asegura desesperadamente que todo fue una fanfarronada y que él no mató a Antonio. Sale entonces un pastor con gran precipitación y comunica a todos, para sorpresa general y del mismo Antonio-Selina, que Antonio no está muerto, cosa que pueden comprobar si acuden a la fiesta de los pastores. V,iii: El campo. Sale Jenkins perdido todavía. Encuentra ahora a su criado Jocarello, que le relata que ha sido recogido por varios pastores que van a celebrar una fiesta, a la que le pide que asista él también. Jenkins acepta. Salen Cornelio, Rufaldo, Antonio, vestido de Selina, Bubulcus e Hilaria de camino hacia la fiesta de los pastores y se encuentran con Jenkins, que se enfada al enterarse de que Antonio-Selina se ha casado con Rufaldo y no con él, como creía que le había prometido. Finalmente, se calma a instancias de Cornelio y visto que no hay vuelta de hoja, se conforma. Salen entonces pastores y pastoras bailando y cantando una canción con la que dan paso después a Infortunio, Selina vestida de Antonio, Gasparo, Felice, Gorgon y un pastor. Selina-Antonio le pide a su hermano Antonio-Selina que baile con ella. Ambos bailan disfrazados cada uno del sexo contrario. Después se les unen en la danza Gasparo, Felice, Gorgon y Bubulcus. Los dos hermanos se descubren mutuamente su verdadera identidad y Selina cuenta a su hermano que Infortunio vive y que con ellos se hallan, además, Gasparo y Felice, lo que maravilla a Antonio. Después del baile, éste, Selina y Felice se arrodillan y revelan su verdadera identidad a su padre Cornelio, que queda enormemente sorprendido, y a Rufaldo, que descubre, más sorprendido aún, que su supuesta esposa es un hombre. Cornelio acepta y confirma el casamiento de sus hijos con las parejas escogidas (Antonio-Hilaria, Selina-Infortunio, Felice-Gasparo). Rufaldo también acepta el casamiento de su hija con Antonio después de que éstos le den seguridad de que, a pesar de haber dormido en la misma habitación, no han cometido falta alguna contra la

modestia. Finalmente, Gorgon, disfrazado de pastora, alega que había tenido amores con Bubulcus y exige una reparación. El petimetre no desmiente los falsos amores por presumir de conquistador, pero cuando Gorgon arguye que la ha dejado embarazada de tres niños y le pide que repare su falta casándose con ella o con el pago de una indemnización, Bubulcus opta por lo segundo con la condición de que su demandante renuncie a todas sus pretensiones de matrimonio en lo sucesivo, lo que Gorgon hace al tiempo que revela su verdadera identidad para sorpresa general. Las nupcias van a celebrarse y están todos invitados. Bubulcus, Gorgon y Jenkins disputan sobre quién recitará el epílogo, que queda a cargo finalmente del galés.

No tendría mucho sentido hacer un resumen de las capítulos del *Quijote* mencionados por Forsythe, ya que son de sobra familiares al público lector español. Sólo quedaría recordar, si acaso, que la secuencia argumental de Sierra Morena ocupa en sentido estricto los capítulos XXIII-XXXI, aunque sería necesario extenderla hasta el capítulo XXXVI para llevar a su conclusión natural la historia de Cardenio-Luscinda y Fernando-Dorotea, que sí empezaron en Sierra Morena, haciendo abstracción además de la novela de *El curioso Impertinente* (capítulos XXXIII-XXXV), que en puridad no caería dentro del dominio de las aventuras iniciadas en ese lugar. Si leemos con atención todos estos capítulos y comparamos la secuencia argumental con la acotada para *Love Tricks*, se observa que no existe ningún paralelismo específico, sino situaciones generales (movimiento de grupos de personas de la ciudad al campo, el vagar de un sitio para otro),³⁵⁶ motivos generales (la mujer disfrazada de hombre y el hombre disfrazado de mujer, el encarte de parejas, el amante enajenado, la anagnórisis, encuentros casuales, la reunión de los amantes) y rasgos de estilo y de decoro general (estilo de comedia realista con rasgos románticos).

Por otra parte, el único pasaje específico de Jocarello en *Love Tricks* que se corresponde con la descripción de Forsythe es una corta intervención del

³⁵⁶A este respecto hay que mencionar una obra que recuerda *Love Tricks* por ese movimiento general de la ciudad al campo. *La serrana de la Vera* de Lope de Vega (no la de Vélez de Guevara). Sin embargo, esto no es evidencias de una relación hipertextual, sino, como veremos más adelante, de relación architextual.

criado hablando a su amo Jenkins cuando, después de haberse perdido en el monte, ambos se reencuentran de nuevo en V,iii, pág. 88 (Shirley-Gifford&Dyce, vol. I):

Joc. I was lost myself, had not a shepherd by chance found me, and carried me into his house under the ground; where, with a great many of shepherdesses, we sate up all night in a making garlands for some shew and pastimes to be done this day, which call their Festival: pray, sir, since we have run a wild-goose chase so long, let us stay one day to see these sports and dancings.

No hay, creemos, ningún paralelismo específico entre este pasaje y el de la admiración de Sancho por las fiesta de las Bodas de Camacho y su abandono renuente de las mismas cuando éstas se frustran por el ardid de Basilio y Quiteria. Hay sólo una similitud muy general que es la buena gana con que amos y criados quieren permanecer en la fiesta, pero esto es un elemento caracterizador tan abierto y pertinente a cualquier acción relacionada con la asistencia a una fiesta, que es difícil verlo como un ejemplo de relación hipertextual entre las dos obras.

Nuestra conclusión es, pues, que en estos casos no existe relación hipertextual, es decir, relación transtextual directa e identificable por medio de presencia de secuencias concretas. Lo que sí hay es, más bien, una influencia genérica, perteneciente a eso que se ha dado en llamar “sabor” o “atmósfera” y que, como hemos dicho *supra*, se corresponde con rasgos de estilo, convenciones y motivos típicos de un grupo amplio de obras: lo que estudiaremos más adelante bajo el epígrafe de architexto.

3.5.2.4 *El purgatorio de San Patricio y Saint Patrick for Ireland*

Esta relación fue primero sugerida por Ward (1899:III, 100), sin mucho énfasis, según se desprende de su comentario final: “but the resemblance do not appear to be very close”. Ninguno de los que recogen esta conexión cree

firmemente en ella. Ni Fröhlich (1913:4), ni Bas (1973:160), ni Riemer (1963:230). Forsythe (1914:221) es el único que le da algún viso de probabilidad:

There seems no indebtedness to *El Purgatorio* in *St. Patrick*. The two differ widely in characters and plot. The Spanish play, which begins with Patrick's becoming a slave after a shipwreck, covers many years. One character journeys through Purgatory. However, in both plays the saint has a vision (in which his future mission is foretold by an angel), miraculously escapes from death, and he performs a resurrection. Likewise, a profligate and ravisher takes part in both plays. Good and bad characters are in common. In both a character sinks into the ground, in *El Purgatorio* to purgatory, in *St. Patrick* presumably to hell.

Turner (1979:54), el editor de la edición crítica que usamos aquí, al tiempo que sugiere varias fuentes inglesas, descarta cualquier posible relación con la obra española:

There are two extant plays in which St. Patrick appears as a character: Calderon's *El Purgatorio de San Patricio* and John Kirke's *Seven Champions of Christendom*. Although earlier commentators have considered these dramas possible sources for *St. Patrick for Ireland*, it is unlikely that Shirley borrowed from them for the character of his hero. Calderon's play deals primarily with the legend of St. Patrick's Purgatory and devotes much of its attention to Patrick's adventures with Ennius, a character who does not even appear in Shirley's play.

Nos inclinamos a pensar que los detalles compartidos entre las dos obras se deben a la utilización de la misma tradición hagiográfica, porque los paralelismos observado obedecen más al dominio de las hazañas o milagros de la vida de santos, aunque convenientemente integrados en una acción profana, que a la acción original de cada uno de los dramaturgos.

Esto último lo confirman las conexiones que hemos podido establecer entre las fuentes de ambas obras. Por una parte, la fuente principal de *Saint Patrick for Ireland* ha sido identificada (MacMullan, 1933 y Bas, 1973:160) con una relación de la vida del santo escrita en latín por el monje Jocelinus o Jocelyn (hacia 1185), en la que además aparece por primera vez la tradición del

Purgatorio de San Patricio, episodio titular de la obra española y ausente de la de Shirley. Nuestro autor (MacMullan, 1933: 806-807) no habría utilizado esta obra directamente, sino una traducción inglesa de una obra latina a cargo de un tal Frater B. titulada *Florilegium Insulorum Sanctorum* (Paris, 1624) de Thomas de Mesingham, Superior de la Orden Irlandesa en París.

En cuanto la obra de Calderón, se sabe que “está basada en una popular novelita a lo divino del doctor Juan Pérez de Montalbán titulada *Vida y purgatorio de San Patricio*”, publicada en 1627 (Ruano de la Haza, 1983a:618).³⁵⁷ Es de destacar que Montalbán incluye en su novela una larga lista de autoridades que confirman la existencia del purgatorio, de las cuales, según Dixon (1976:143), solo habría utilizado verdaderamente dos: el *Tratado del purgatorio* de Fray Dimas Serpi y, precisamente, el *Florilegium insulae sanctorum* de Thomas de Messingham. De los dos libros, al decir de Dixon, el *Florilegium* es la principal autoridad, y se da el caso de que esta obra es una compilación erudita que, como acabamos de señalar, incluye, junto a una relación miscelánea del purgatorio, la biografía del santo a cargo de Jocelyn (Dixon, 1976:143).

Habría, por tanto, en el origen remoto de las dos obras al menos³⁵⁸ una fuente común, lo que queda confirmado por el testimonio de Turner (1979:49-50 y 55) citando a MacMullan,³⁵⁹ en la que se evidencia que los episodios señalados

³⁵⁷La obra de Montalbán dio lugar además a otro tratamiento dramático atribuido a Lope de Vega por la doctora María Profeti: *El mayor prodigio y purgatorio en vida*, que tiene menos aun que ver con la obra shirleiana que aquí nos ocupa. Véase Lope de Vega. 1980. *El mayor prodigio y purgatorio en la vida*. María Grazia Profeti (ed.). Verona (Citada por Ruano de la Haza)

³⁵⁸MacMullan (1933:806-807) cita también, en su revisión de las obras más difundidas en la Inglaterra de Shirley relativas a la vida del santo, la biografía supuestamente escrita por Beda que es citada a su vez por Pérez de Montalbán en su lista, aunque, según Dixon (1976:143), parece seguro que simplemente la había consignado sin más del *Tratado del Purgatorio* de Fray Dimas Serpi. De todas maneras Langbaine en *An Account of the English Dramatic Poets...*, 1691, pág. 483, incluye la *Vida de San Patricio* de Beda como una de las fuentes de *St. Patrick for Ireland*.

³⁵⁹Shirley-MacMullan (1931). Se trata de una tesis inédita consistente en la edición crítica de *St. Patrick for Ireland*. Turner (1979:24) al hablar de esta obra señala que es generalmente desconocida por la mayor parte de los especialistas, a pesar de su innegable valor. Por ello hemos decidido incluirla en nuestra lista de bibliografía, a pesar de no habernos sido posible consultarla dadas las

arriba por Forsythe ya aparecen en la fuente de Jocelyn, a saber, la visión del santo en que éste contempla la futura conversión de los irlandeses, el episodio de la copa envenenada (el intento en contra de la vida del santo de que habla Forsythe) o el hundimiento de Archimagus en las profundidades de la tierra. Esta fuente común sería, pues, la responsable de la mayoría de los inevitables parecidos.

Por otra parte, contra las evidencias recogidas por Forsythe, se podrá argüir, además, que los incidentes que parecen ser semejantes, tienen en realidad una naturaleza muy diferente cuando se analizan de cerca en sus respectivos contextos: las dos resurrecciones tienen un cariz completamente distintos en un caso o en otro (una mujer o un hombre y en circunstancias distintas); lo mismo ocurre con la presencia del libertino (figura por otra parte casi inevitable en la dramaturgia de Shirley) y la existencia de una violación (véanse los resúmenes argumentales *infra*).

Por lo demás, la fecha de composición de la obra calderoniana no impide estrictamente, desde el punto de vista cronológico, una posible transmisión. *El purgatorio de San Patricio* fue probablemente escrita en 1628 y, en todo caso, si no hubo una suelta anterior, apareció publicada en la *Primera Parte de Comedias de Don Pedro Calderón de la Barca* en 1636. *Saint Patrick for Ireland* no tiene una fecha clara, pero se piensa que con toda probabilidad fue escrita durante la estancia de Shirley en Dublín entre 1636 y 1640 (Bas, 1973:569). Aun así, se hace difícil pensar que la obra española pudiera llegar a Dublín (o a Londres durante una de las estancias en la capital inglesa de su periodo irlandés).

Damos, en todo caso, los argumentos resumidos de las dos obras:

Jornada Primera: En *El purgatorio de San Patricio*³⁶⁰ Egerio, un rey pagano, aparece en la primera escena intentando suicidarse tirándose al mar, mientras sus hijas Lesbia y Polonia tratan de detenerlo. La causa de su conato de suicidio se debe a un sueño que acaba de tener en el que había visto a sus dos hijas consumidas por un fuego que salía de la boca de un esclavo que a él no le afectaba, sin embargo. Se anuncia la llegada de un barco al mando de Filipo, un general de Egerio y amado de Polonia, pero una tormenta hunde el barco y sólo se salvan dos cristianos: Patricio y Ludovico Enio, a quien el santo ha rescatado. San Patricio cuenta su nacimiento, su infancia y su juventud y cómo fue capturado por soldados de Filipo. El rey airadamente manda callar a San Patricio al sentirse inclinado a temerle y a adorarle al tiempo que reconoce en él al esclavo de su sueño, que el santo interpreta para él: su hijas se convertirán a la nueva fe; él no. La vida de Ludovico Enio, que, en contraste con la de Patricio, es la de un completo malvado, agrada más al Rey que le promete su favor, mientras condena al santo a trabajar como siervo en los campos.

Después de una escena en que Filipo aparece abrazando a Locia, la mujer del rústico Paulín, la cual lo ha rescatado del naufragio, lo que provoca los cómicos celos de su marido, San Patricio es llevado a cumplir su servidumbre, que acepta con espíritu cristiano, alabando a Dios como la causa primera de todas las cosas. Se le aparece entonces su ángel guardián Victor y le entrega una carta en la que los irlandeses le piden que los salve de la esclavitud del paganismo. El ángel le da instrucciones de lo que tiene que hacer para cumplir con su misión: ir a Francia a ver al obispo Germán, tomar el hábito de monje, ir a Roma, etc., etc. Luego se lo lleva con él por los aires para recibir noticias "de una empresa, que guardada/ tiene el mundo para ti".

Jornada Segunda: Tres años después. Ludovico, ahora un general victorioso, hace la corte a Polonia. A consecuencia de ello recibe un bofetón de Filipo, salen a relucir las espadas y Ludovico, cuando es mandado detener por el rey, que llega en ese momento, hiere a todos y escapa. Egerio se encoleriza no solo por el episodio de Ludovico, sino porque ha sabido que Patricio, el otro cristiano, ha vuelto a Irlanda después de haber escapado de la prisión tres años atrás, ha hecho muchos conversos entre los irlandeses y ha sido salvado milagrosamente del martirio al que otro rey lo condenara. Traen detenido a Ludovico y el Rey decreta su muerte. El mal cristiano contempla la posibilidad del suicidio, pero, finalmente, renuncia. Polonia lo libera y huye con ella, pero, una vez a salvo en el monte, la mata y escapa, llegando a casa de Locía y Paulín, al que se lleva a punta de espada para que le enseñe el camino hasta el puerto, en donde piensa deshacerse de él matándolo. Mientras tanto Egerio, que lo persigue, descubre el cadáver de su hija. Sus lamentos encuentran eco en Patricio que sale a consolarlo y le habla de la doctrina cristiana de la inmortalidad y, ante la demanda de una prueba de tal cosa, resucita a Polonia, que inmediatamente pide la misericordia divina y el bautismo cristiano. Sólo Egerio permanece incrédulo. Queda Patricio solo y recibe la visita de un ángel malo y otro bueno, el cual le explica que debe buscar una cueva en esas islas en donde quien entre podrá ver las penas del infierno, las del purgatorio y las

³⁶⁰Usamos la edición de Valbuena Briones, A. 1974. *Primera Parte de Comedias de don Pedro Calderón de la Barca*. Vol. I. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

glorias del cielo (El Purgatorio de San Patricio). A continuación el santo lleva a todos los cortesanos a la cueva, de donde sale Polonia, que por casualidad había penetrado en ella, y les describe a todos su apariencia y las visiones que allí se tienen. Polonia y San Patricio advierten que no se debe entrar sin estar confesado; en realidad ninguno osa hacerlo excepto el incrédulo Egerio, que inmediatamente se hunde a la entrada de la cueva entre llamas, gritos y gran aparato.

Jornada Tercera: Ludovico ha vuelto a Irlanda después de años de vagar acompañado de Paulín, al que perdonó la vida a cambio de que fuera su compañero. Manda al rústico a recabar noticias de la tierra, pues él no quiere darse a conocer en ella. Paulín le relata que todo ha cambiado ahora: el Rey murió desesperado, Lesbia, su hija, es ahora la reina, pues su hermana Polonia también murió. Incluso San Patricio, que ha convertido a todos al cristianismo, ha muerto. Queda sin embargo la cueva como muestra visible de la existencia del purgatorio. Ludovico viene determinado a matar a Filipo a causa de la ofensa que sufrió de él. Pero queda frustrado en sus intenciones por la aparición por dos noches seguidas de un misterioso embozado que lo llama para desaparecer misteriosamente después. Esta noche intenta acuchillarlo, pero se le escapa, y sale en su persecución. Mientras, Filipo vuelve a casa después de cortejar a Libia, pues Polonia se ha hecho anacoreta, y se encuentra con el criado que lo toma por un fantasma. Filipo comenta que hace dos noches que encuentra al mismo hombre (pensando que la sombra era Paulín) y entra en su casa. En tanto Ludovico da alcance al embozado, lo desemboza y se encuentra con un esqueleto que, antes de desvanecerse exclama: “¿No te conoces?/ Este es tu retrato propio./ Yo soy Ludovico Enio”. Horrorizado, el caballero se arrepiente y apela a la misericordia divina, cuando una voz dentro le manda buscar el Purgatorio. En su camino hacia ese lugar se topa con Polonia, lo que supone para los dos una dura prueba que consiguen superar dominando sus emociones. La anacoreta le da instrucciones sobre cómo llegar a la cueva, que está en un monte que rodea una laguna a cuyas orillas hay un monasterio para la preparación espiritual de aquellos que quieren entrar a hacer la prueba del Purgatorio. Ludovico cruza la laguna y se acerca a la cueva en donde, tras la debida admonición de dos religiosos, que se aseguran de que va por deseo de purgar en vida sus muchos pecados y no por vanidad o deseo ilícito de saber, le permiten pasar. Lesbia, que, como ya hemos indicado antes, es ahora la reina, sale con Filipo, Polonia, y otros cortesanos a tiempo de ser testigos de la vuelta del penitente. Ludovico hace una extensísima descripción de sus experiencias (incluido un encuentro con San Patricio en el Paraíso) y pide, finalmente, ser recibido en un monasterio.

El argumento de *Saint Patrick for Ireland* es como sigue:³⁶¹

I,i: Archimagus, mago y sacerdote irlandés, muestra su preocupación a dos de sus ayudantes porque la profecía relativa al advenimiento de un clérigo desnudo

³⁶¹Utilizamos la edición de Turner: véase Shirley-Turner (1979) en la Bibliografía.

cambiará la religión de Irlanda. Aunque les da ánimos, al quedar solo expresa sus íntima preocupación y lee la profecía en verso. Sale Endarius, hijo menor de Dichu y, un poco después, Ferochus, que urge a Archimagus a que vaya a calmar al Rey, al que un extraño sueño ha llenado de inquietud. Antes de irse, sin embargo, aparece Conallus, el hijo menor del Rey anunciando que, incapaz de aguantar por más tiempo la impaciencia, el soberano en persona se acerca a visitar al sacerdote para que lo aconseje en relación con el sueño. Sale pues el Rey Leogarius, que así se llama, y relata cómo en sueños una lengua de fuego descendió cuando estaba rezando en el templo y quemó el rostro de los ídolos, de cuyo interior salió un tropel de serpientes que se enredaron en su cuello y en el de la Reina, hijos y todo su séquito hasta que, huyendo de la serpientes que amenazaban con estrangularlos, vinieron a dar con un hombre pálido que los libró de los reptiles y a cuya protección se acogieron todos menos él, que fue advertido por el forastero de que debía someterse como los demás. Archimagus lo tranquiliza confirmándole que efectivamente tal hombre está por llegar, pero que, según los augurios, será destruido por los dioses. Sale una procesión al frente de la cual va un ángel de nombre Victor llevando una bandera en la que hay representada una cruz y seguido por San Patricio y otros sacerdotes cristianos cantando en latín. Leogarius y todos los demás esperan que lleguen y les conminan a abandonar la isla, a lo que San Patricio se niega, alegando que tiene antes que terminar la misión que le ha sido encomendada por Dios. Dichu, uno de los hombres del Rey, intenta atacarle espada en mano, pero queda milagrosamente paralizado y sólo cuando San Patricio interviene, recobra el uso de sus miembros. Ante esto el guerrero es el primero en convertirse a la nueva fe, cosa que provoca la ira del Rey, que le ordena que vuelva al paganismo so pena de despeñar a sus hijos Ferochus y Endarus. Salen San Patricio, Dichu y los demás en procesión, y Archimagus, y también los dos príncipes, aconsejan al Rey que la mejor estrategia, ya que ahora no pueden eliminar al santo por haber hecho muchos conversos, es fingir amistad y recibir a San Patricio en palacio a fin de encontrar una ocasión propicia de acabar con él.

II,i: Salen bailando Ethne y Fedella, hijas del Rey. Exponen sus quejas por la ausencia de sus dos amantes, Ferochus y Endarius, que no han acudido a la cita con ellas. Sale Rodamant, que aquí hace de gracioso o "fool", y explica sus problemas con la magia: después de siete años sirviendo a Archimagus, todavía no tiene ni el más humilde familiar a su servicio. Además, muestra los síntomas físicos y señales propias de un enamorado, aunque en él son producto de la explotación a la que le somete su amo, insinuando su amor disparatado por la Reina. Luego les comunica a las dos doncellas el recado que trae para ellas: sus dos amantes van a ser despeñados, como pena por la conversión al cristianismo de su padre. Esto provoca la inquietud de ambas hermanas. Llega Archimagus y las tranquiliza prometiéndoles que va a emplear su poder mágico en salvar a los dos jóvenes, aunque tendrán que exiliarse. Llega Corybreus, el hermano mayor, justo antes de que se vayan las dos doncellas. El Príncipe se aparta junto a Archimagus para espiar a Conallus, su hermano menor, que está declarando su amor a Emeria. Esto suscita los celos de Corybreus, enamorado también de la doncella y que amenaza ante Archimagus con atentar contra la vida de Conallus si Emeria no llega a ser suya. Archimagus le tranquiliza, prometiéndole el disfrute de la joven si se deja guiar por él. Los dos amantes se

despiden con un beso y Archimagus, antes de irse, anima a Corybreus a cortejar a Emeria, lo que éste se apresura a hacer, dirigiéndose a la doncella en un lenguaje refinado y lírico, al que la cortejada responde tratando de no darse por enterada y, cuando esto no es posible, pretextando la diferencia de rango entre ella y un príncipe heredero. Corybreus amenaza con tomar represalias contra su hermano si éste se atreve a cortejarla. Emeria solicita humildemente que no la acose y le previene de que nada podrá cambiar su voluntad, a pesar de la fidelidad que le debe como súbdita. Se va. El Príncipe se da cuenta claramente de que sólo las artes mágicas de Archimagus pueden ayudarle a ganar la voluntad de la doncella.

II,ii: Se descubre un altar. Ferochus y Endarius aparecen simulando ser dos ídolos en figura de estatuas. Llegan después Archimagus y Rodamant, que prepara las velas y el incienso. El primero explica al segundo que las dos nuevas estatuas representan a dos nuevos dioses: Júpiter y Marte. Salen el rey Leogarius, la Reina, Conallus, Ethne y Fedella. Se arrodillan todos y Logarius hace ofrenda de su corona a los dos dioses y, después de producirse una llamarada detrás del altar (lo que quiere indicar que los dioses aceptan la ofrenda con agrado), la vuelve a tomar, pero esta vez el dios Júpiter habla y le dice que no permita en su isla la presencia de San Patricio, sino que lo haga matar y lo ofrezca como sacrificio a los dioses, pues de lo contrario perderá su corona. Ante el prodigio, Leogarius se decide a someterse devotamente al dios. Archimagus pide que las dos hijas del rey se queden para ofrendar a los dioses y, cuando están solas, excepto por Rodamante, bajan los supuestos dioses de sus pedestales. Con este truco piensan librarse del despeñamiento. Los amantes reunidos expresan su contento bailando antes de que se vayan las princesas, a las que el Rey espera.

III,i: Sale Rodamant y cómicamente expone su imposible amor por la Reina. Después sale un bardo y, entre los dos, inician un cuadro humorístico con varias canciones a cargo del segundo, que se suceden también durante toda la escena sobre todo a cuenta del amor de Rodamant por la Reina. El bardo, que muestra ya su buena disposición hacia el santo, anuncia que se aproximan San Patricio y la corte. Efectivamente, llegan todos y asistimos al traicionero recibimiento que el Rey y Archimagus hacen a San Patricio, fingiendo querer reconciliarse con él, pero dispuestos en realidad a envenenarlo. Vemos también cómo se produce una división entre los personajes: la Reina y el hijo menor, Conallus, parecen sentir simpatía por San Patricio, mientras que Corybreus y el Rey siguen fieles a Archimagus. El Rey invita a beber a San Patricio una copa de vino envenenada mientras Archimagus habla en secreto con Corybreus acerca del plan de seducción de Emeria y le proporciona además un brazalete mágico con el que puede volverse invisible. Corybreus sale. El Rey manda traer vino para hacer el brindis. Conallus y la Reina aconsejan o insinúan al santo que no beba. Pero éste bebe sin que aparentemente le suceda nada, lo que impulsa al Rey a ordenar al que ha preparado el veneno, Rodamant, que beba él también. Cae fulminado Rodamant, pero San Patricio lo devuelve a la vida. Tamaño milagro decide a la Reina a pedir su admisión en la fe cristiana. Como represalia el Rey ordena su detención y la pone bajo la custodia de su preboste Milcho. Conallus decide compartir la suerte de su madre. Leogarius le pide a Archimagus que cuide de que San Patricio no influya sobre sus hijos y, después

de disimular con el santo y permitirle que continúe su camino, se va seguido de toda la corte. Sólo quedan en escena el bardo y Rodamant, que se recupera. El primero termina la escena con una canción animando al segundo a beber vino del bueno. **III,ii:** Emeria abre la puerta de su casa. Da rienda suelta a su inquietud por las palabras de Corybreus y a su amor por Conallus. Se echa a dormir. Salen entonces unos espíritus sin hablar precediendo a Corybreus, que aparece vestido con gran suntuosidad y simulando ser Ceacrochi, el principal dios de los irlandeses. Lleva puesto el brazalete mágico que lo hace invisible. Cuando le susurra su nombre a Emeria ésta se asusta al oír una voz y no ver a nadie, hasta que el Príncipe se quita el anillo y se deja ver. Le explica entonces que es el dios Ceacrochi, que ha tomado la apariencia mortal de Corybreus para concederle el deseo que pida y, además, a exaltarla mediante al unión carnal con él. Emeria se sorprende de que los dioses se muestren tan deshonestos, cuando deberían, dice, dar ejemplo de piedad y de virtud; expresa su opinión de que no debe ser un dios el que así pretende deshorrar a una devota suya y, tras haber declinado todos los dones que le ofrece, se niega a mantener relaciones sexuales. Corybreus se abalanza sobre ella y la saca a rastras del escenario, amenazando con forzarla. Los espíritus o diablos terminan el acto bailando de contento.

IV,i: Salen Milcho y un criado que le anuncia que el príncipe Conallus viene a visitar a la Reina, su madre. También hace su aparición Emeria, toda abatida por la pérdida de su virginidad, aunque Milcho, su padre, presupone que su abatimiento se debe a compasión por la Reina. Se revela que San Patricio fue un esclavo del noble que compró su libertad hace ya tiempo. Milcho le pide a su hija que trate al joven Conallus con amabilidad, pues pudiera ser rey más adelante. Emeria le responde que Corybreus está más cerca de la corona y el padre interesadamente aconseja a su hija que se muestre agradable con éste en vez de con aquél. Sale el criado anunciando la llegada del bardo que viene a ver a la Reina y Milcho lo deja entrar y le da dinero para que pueda entretener y alegrar a su melancólica hija. El bardo intenta animar a Emeria cantándole varias canciones jocosas sobre doncellas que pierden su virginidad (sin darse cuenta de que está reincidiendo en lo que apesadumbra a la doncella) hasta que sale Conallus, momento en que el cantor se va a ver a la Reina. Hay una dramática escena en la que Emeria se debate tratando de explicar a su prometido que ha perdido la virginidad y que ya no puede ser su esposa. Conallus no llega a darse cuenta de lo que le quiere decir su prometida hasta que ella se lo dice explícitamente. Su reacción inmediata es pedir el nombre del violador para matarlo y redimirla (“And when he hath confest the monstrous sin/ I’ll think thee still a virgin...”), ante lo cual su prometida le confiesa que lo único que sabe es que ha sido violada por alguien que decía ser el dios Ceacrochius. Desconcertado, Conallus se va. Emeria saca un puñal y se dispone a darse muerte, pero llega oportunamente Archimagus, comunicándole que trae el mensaje del dios Ceacrochius de que, complacido por su belleza, viene a visitarla por segunda vez. Emeria decide posponer el suicidio. Sale Corybreus disfrazado de dios como la vez anterior y la joven se muestra complaciente, pero, cuando va a besarla, saca rápidamente una daga y lo mata. Se va Emeria y sale Rodamant leyendo un poema lleno de ripios sobre la reina, que está componiendo sobre la Reina. Esto sirve para que se den alguna noticias, aunque mínimas, sobre el arte poética contemporánea (sobre todo en

lo relativo a la aliteración). Después de haber leído el poema, se topa con el cadáver del Príncipe, al que le quita el brazalete de invisibilidad, teniendo el tiempo justo de esconderse antes de que entren Milcho y un criado. Milcho, al ver el cadáver, se sobresalta pensando en las consecuencias desastrosas que pudieran resultarle a él, por lo que manda al criado que lo retire. Vuelve a entrar el criado, anunciando que llega San Patricio. Milcho, que había pensado en imputar el crimen primero a Conallus y después incluso a la Reina, decide, tras su conversación con el santo, acusar del crimen a este último. San Patricio viene con cartas del Rey a fin de que le dé permiso para ver a la Reina, recordándole antes que fue su esclavo y ofreciéndole su obediencia para todo lo que no vaya contra la virtud. Mientras el santo habla con la Reina y el bardo, Milcho le comunica algo al oído a su criado. El bardo desconfía cuando salen primero el criado y después Milcho y va a ver que ocurre: Milcho, desesperado, ha cerrado todas las puertas y le ha prendido fuego a la casa con San Patricio dentro, aun a pesar de que esto suponga la muerte de los que lo acompañan y de él mismo, cosa que sucede al instante al arrojarse a las llamas, con la esperanza puesta en el reconocimiento póstumo de su Rey. A San Patricio se le aparece su ángel guardián, Victor, y lo guía, junto a la Reina y al bardo, entre el fuego y el humo, hasta lograr escapar de las llamas. **IV,ii**: Suenan flautas. Está el altar preparado con Ferochius y Endarius simulando ser estatuas. Salen Leogarius, Conallus, Archimagus, magos, Ethne y Fedella para un sacrificio pagano celebrado con la sangre cristiana contenida en una vasija. Hacen la ofrenda. En ese momento sale Rodamant y susurra al oído del Rey la noticia de la muerte de Corybreus y el incendio de la casa de Milcho. El soberano, seguido de Conallus, se va precipitadamente. Archimagus exhorta a las princesas a divertirse con Endarius y Ferochus, y sale también con los demás sacerdotes, encargando a Rodamant que guarde la puerta. Pronto las dos parejas comienzan a prodigarse palabras tiernas y caricias. Rodamant, entonces, se pone el brazalete mágico y, volviéndose invisible, se dedica a gastar bromas a los cuatro amantes, besando a las mujeres y golpeando y embadurnando la cara de sangre a los hombres. Es su particular forma de hacerles guardar el decoro. Lllaman a las puertas del templo y Rodamant, que finge ahora que se había quedado dormido, las abre. Entra un mago que anuncia la desgracia que se abate sobre el templo: el Rey viene con Archimagus preso y con la intención de destruir los ídolos a los que hace responsables de haber consentido la muerte de su hijo Corybreus. Ferochius y Endarius se quitan las ropas de dioses, se embadurnan la cara con sangre y simulan ser sus propios espíritus desencarnados, "prodigio" que atemoriza al Rey y le hace reconocer que todo ha sido un castigo por la ejecución injusta de ambos. Suplica a Archimagus que lo libre de los espíritus de los dos hermanos, lo que el mago simula hacer, de común acuerdo con los impostores, fingiendo que los expulsa y que éstos se dirigen a precipitarse al mar. Ethne y Fedella celebran la astucia de sus prometidos. Como prueba de su arrepentimiento y su vuelta al culto pagano, Leogarius se propone acabar con los cristianos, a cuyo efecto Archimagus da a conocer un plan que no sólo eliminará a éstos, sino a San Patricio también: va a reunir a todas las serpientes y criaturas ponzoñosas de la isla para que dirigidlas contra el santo.

V,i: Escena que algunos editores sitúan en un bosque. Salen dos soldados que se dispone a comer y, groseramente, comentan que el Rey paga una recompensa por cada cristiano muerto. Sale Rodamant invisible vistiendo el brazalete, dispuesto a ahocarse a causa de la supuesta muerte de la Reina, aunque antes decide gastar una pequeña broma a los soldados, hablándoles sin dejarse ver, lo que hace pensar a los dos individuos que sufren la acción de un espíritu al que, piensan, es mejor dejar en paz. Sale entonces Emeria huyendo a causa de la muerte de Corybreus. Los soldados intentan violarla, pero Rodamant, invisible aún, se lo impide golpeándolos cómicamente. Finalmente, huyen despavoridos. Emeria también se va. Rodamant se dispone a colgarse de un árbol, pero entra un espíritu y le toca la cintura como pidiéndole la devolución del brazalete, cosa que Rodamant hace al instante, volviéndose visible de nuevo. Salen Conallus y Emeria. Rodamant abandona su intención de ahorcarse y se va. Por su parte, Conallus y Emeria se han encontrado en el bosque y la joven explica a su prometido cómo ha vengado la pérdida de su virginidad; a pesar de su deshonra, Conallus muestra su voluntad de seguir siendo su prometido. Queda desconcertado, sin embargo, cuando la mujer le revela que el violador ha sido su hermano Corybreus, aunque acepta finalmente el hecho como algo inevitable. Luego, es él el que cuenta a Emeria sus peripecias personales: después de su huida, la casa de su padre Milcho ardió hasta los cimientos y todos los que estaban dentro perecieron. Pero, como para desmentirlo, salen en ese momento San Patricio, la Reina y el bardo. Este último simpatiza con el cristianismo y el santo, pero reconoce que es demasiado mundano para aceptar los sacrificios que exige la nueva religión, por lo que se despidió entonando una canción sobre el tema del *carpe diem*. San Patricio lamenta que el bardo, como tantas otras buenas gentes, se deje seducir por el falso brillo de los placeres profanos y renuncie a la auténtica luz eterna, al tiempo que anima a la Reina a perseverar en la nueva fe. Conallus y Emeria llegan hasta San Patricio, que los exhorta con la ayuda de la Reina, a convertirse al cristianismo, cosa que Conallus hace confiando en el ejemplo del santo y de su madre. Se van todos al tiempo que Conallus les relata los tristes episodios de la violación de Emelia y la muerte de Corybreus. V,ii: Ferochus y Endarius salen desesperados vagando sin rumbo tras su huida del templo. Temiendo toparse con alguna fiera, pero deseando hallar refugio en un alma compasiva, entran en una gruta próxima, donde encuentran a su padre Dichu, que al principio los toma por los espíritus de sus hijos supuestamente muertos, pero que, una vez reconocidos, los invita a entrar en su cueva donde podrán comer y a descansar. V,iii: Salen en dirección a la cueva de Dichu San Patricio, la Reina, Conallus y Emeria. El santo predice que Emeria, que se halla más confortada, se hará monja y Conallus llegará a ser rey de Irlanda. Llama a Dichu, que sale con su hijos y se produce un encuentro general. Suena entonces una música suave que adormece a todos, San Patricio incluido. Un coro de ángeles liderados por Victor salen a escena y canta una canción en la que se anuncian que el santo va a ser preservado de un ataque de serpientes y otros animales ponzoñosos, que expulsará para siempre de Irlanda. Eso es precisamente lo que se escenifica a continuación. Salen Leogarius, Archimagus y otros magos para presenciar la destrucción de San Patricio y los cristianos que lo acompañan víctimas de una multitud de serpientes que comienzan a rodearlos. El rey se da cuenta de que con San Patricio está la Reina, Dichu, su

hijo, Emelia, etc., pero, sabedor de que todos se han convertido al cristianismo, decide abandonarlos a su suerte. San Patricio despierta y neutraliza a los reptiles, dirigiéndolos milagrosamente al mar, por donde abandonarán el país y, como dice la leyenda, Irlanda queda libre para siempre de reptiles y otros animales venenosos. Archimagus expresa su impotencia ante el poder del santo y es inmediatamente engullido por la tierra que se abre, hundiéndose en el infierno mientras describe desesperadamente sus tormentos y termina con una maldición final sobre todos los presentes. Leogarius, mientras tanto, se arrodilla ante San Patricio, que le aconseja someterse al cielo y no a él. El Rey, de todas maneras reconoce en un aparte que su sumisión es debida al temor y no al amor. Endarius, Ferochius y todos los demás aceptan el nuevo credo. San Patricio en otro aparte expresa su sospecha de que Leogarius se ha convertido más por temor que por verdadero amor, pero mantiene su confianza en los ángeles y en que lo peor que le puede pasar, la muerte como mártir, es en realidad, una bendición para el cristiano: "But feare not, our good Angels still are neer us:/ Death at the last can but untie our frailty;/ 'Twere happy for our holy faith to bleed,/ The Blood of Martyrs in the Church's seed".

3.5.2.5 *El secreto a voces de Calderón y The Humorous Courtier*

Riemer (1963:81 y 226-227) parece ser el único que ha sugerido una posible relación hipertextual entre estas dos obras, aparentemente presionado por la conexión que establece Stiefel (1890:196) con una obra española no mencionada como fuente de *The Humorous Courtier* y por su deseo de fortalecer el caso de la autoría shirleiana de esta pieza (pág. 81). Aun así, ya empieza diciendo que está fuera de toda duda que cualquiera de las dos obras dependa una de otra, aunque sugiere que bien pudo haber una fuente común (pág. 81). Más adelante (págs. 227-228), expone brevemente el argumento de las dos obras y, a pesar de que no deduce ninguna similitud, excepto la de que ambas piezas tienen que ver con las cortes de Mantua y Parma, afirma que "The similarities between the plots of the two comedies are striking". Como la obra de Calderón no fue escrita hasta 1642 y *the Humorous Courtier* lo fue antes de 1640, concluye que es imposible que la obra española se pueda aducir como fuente de la inglesa, pero termina reiterando su argumento de la existencia de una fuente común.³⁶² Nuestra lectura de ambas obras sólo detecta

³⁶²La única fuente anterior que hemos podido encontrar de *El secreto a voces* es *Amar por arte mayor*

algunas coincidencias temáticas (motivos) y onomásticas³⁶³ que no fundamentan en absoluto una relación textual específica entre *The Humorous Courtier* y su original español, aunque sí, como veremos, podría hacerlo con toda una práctica textual genérica (architexto).

Brevemente expuestos, los argumentos de las dos obras son como siguen:

En *El secreto a voces* la Duquesa de Parma ama a su secretario, Federico, que, ignorante de ello, corteja a su vez a la dama de honor de confianza de la Duquesa, Laura, prometida a su primo Lisardo por voluntad de su padre, Arnesto. El secretario se presta a ocultar la identidad del Duque de Mantua, que ha venido a la corte como deudo de sí mismo con la intención de conocer a la duquesa, y mediar siempre que pueda para hacer avanzar su propia causa amorosa. Pero la Duquesa no sólo no está interesada en el duque de Mantua, sino que, sabedora de que su secretario ama a una dama de su corte, hace todo lo posible por descubrir quién sea ésta. Pero ni las revelaciones del criado de Federico, Fabio, ni mucho menos la labor de vigilancia a la que pone a la propia Laura, sin pensar que ella es precisamente la amada que quiere descubrir, le sirven de nada. Lo más curioso es que los dos amantes siempre saben cuándo la duquesa, avisada por el criado, intenta frustrar sus encuentros o descubrir a la amada del secretario. Esto por ser Laura la encargada de descubrir a la amante de Federico y por un sistema críptico de comunicación que encuentran los dos enamorados cuando hablan en público por medio de la agrupación de las primeras voces "con que empieces razón nueva" (de ahí el título de la obra). Hay varios lances en los que la Duquesa está a punto de frustrar los encuentros de Laura y Federico sin conseguirlo, gracias entre otras cosas a la colaboración del Duque. Finalmente, con la protección de este último los amantes deciden huir a Mantua, pero son frustrados en su intento por las revelaciones del criado y las medidas que toma la Duquesa, dispuesta en última instancia a casarse con un inferior. Sin embargo, cuando comprueba que su secretario ama a Laura y ella es sólo un fastidio, desiste de su intención, los casa a los dos, aunque para ello tenga que ir en contra de la voluntad del padre de Laura, Arnesto, y de su primo y prometido, Lisardo, y acepta la oferta de casamiento del Duque de Mantua.

En *The Humorous Courtier*, obra que muestra de manera clarísima la influencia de la *comedy of humours* jonsonianas, nos enteramos en primer lugar de

de Tirso de Molina, pero esta pieza está incluso más alejada del argumento de *The Humorous Courtier* que la obra de Calderón.

³⁶³Una de las damas de la Duquesa que juega un papel fundamental en la farsa que se monta en torno a los cortesanos se llama Laura en *The Humorous Courtier*; en *El secreto a voces*, la dama de confianza de la duquesa, que es la secreta amada del secretario Federico, también se llama Laura. En cuanto a la relación entre los ducados de Parma y de Mantua, hay que hacer constar que en la obra española la acción transcurre en el palacio de la Duquesa de Parma que es cortejada por el Duque de Mantua; en el caso de la obra shirleiana la asignación de los ducados es al revés: la acción sucede en el palacio de la Duquesa de Mantua, a quien corteja (o por mejor decir ayuda en la acción como prometido) el Duque de Parma. El motivo del noble titular disfrazado que corteja en su propia corte a la noble cabeza de un estado sólo en un sentido muy amplio es similar en las dos comedias.

que la duquesa de Mantua y Foscari, el duque de Parma, no se han puesto de acuerdo en sus planes de matrimonio, por lo que el segundo ha abandonado la corte camino de su ducado. La Duquesa revela a sus impacientes cortesanos que escogerá un marido de entre sus propios súbditos. Los distintos nobles de la corte (Contarini, un noble que acaba de casarse; Comachio, viejo; Volterre, un atolondrado que acaba de venir del extranjero) piensan para sí, por ciertas palabras de la Duquesa, que ésta los favorece personalmente a cada uno de ellos, comenzando en consecuencia a hacerle la corte a su princesa. Laura, la dama de confianza de la Duquesa, hace creer a Depazzi, el alocado sobrino de Comachio y también a Orseolo, un misógino redomado, que son favorecidos por la Duquesa. En general los seis cortesanos son incitados de una u otra manera a cortejar a la Duquesa. En esta labor de incitación Laura es ayudada por Giotto, un recién llegado que, inicialmente, se asegura un puesto en la corte ducal a través de Comachio. Cada cortesano revela su aspecto más ridículo y más siniestro también en su intento por conseguir el amor de la Duquesa: Contarini intenta persuadir a su mujer, Carintha, de que se suicide, para así tener posibilidades de casarse con la Duquesa y, cuando esto no da resultado, intenta fabricar un caso de adulterio entre aquella y Giotto para poder pedir el divorcio; Orseolo al que se le dice que se sospecha que su odio a las mujeres nace de una rumoreada impotencia, lo que impediría su casamiento con la Duquesa, alega que en realidad, su misoginia no es sino una tapadera para esconder su lujuria. Algo parecido ocurre con todos los demás. Después de que los cinco pretendientes hayan mostrado su ridiculez y sus deshonestas conductas, la Duquesa los reúne a todos, los reprende y anuncia que ha decidido escoger como consorte a Giotto, que resulta ser el duque de Parma. Antes de acabar la obra, Giotto confirma al atormentado Contarini que, aunque lo pareciera, no hubo relación sexual entre él y su mujer en el montaje del falso caso de adulterio que afectaba a esta última.

3.5.2.6 *La vida es sueño y The Doubtful Heir*

Ésta es claramente una atribución absolutamente infundada, señalada, como en el caso anterior únicamente por Riemer (1963:225-226). Este estudioso, tras hacer un breve resumen de las dos obras, reconoce implícitamente que los paralelismos a nivel de argumento general son poco evidentes al comentar "The two plays are more similar than such brief analysis of their plots suggest". Veamos cuáles son sus palabras:

The plot of Shirley's tragi-comedy *The Doubtful Heir* shares a number of common features with Calderon's well-known play *La vida es sueño* [sic]. Shirley's play deals with Ferdinand, the rightful heir to the throne of Murcia, whose heritage is usurped by his cousin Olivia. He wages an unsuccessful war against her and is captured and imprisoned, together with his mistress Rosania, who is disguised as his page. Ferdinand is pardoned by Olivia and agrees to marry her. After a series of

complicated episodes, his claim to the kingdom is verified, his marriage to Olivia is declared null, he marries Rosania, and Olivia is wedded to a neighbouring prince, who has been courting her throughout the play. Calderon's drama is much different. It concerns Segismund, son of the King of Spain, who is imprisoned by his father in a desolate place, because of a prophecy which was made at the time of the Prince's birth. At the instigation of his counsellors, the King brings Segismund to court for a day, and he is told that he is King of Spain [sic]. Believing all to be a dream, Segismund behaves in such a tyrannous fashion that his father credits the warning of the prophecy, and exiles him once more. The populace, however, rises in revolt; Segismund is restored to the throne and, when he learns that he is the King's son, behaves in a truly noble and benevolent fashion. The point of the play is driven home in no uncertain terms: Segismund's dream-world is much different from the world of reality.

The two plays are more similar than such a brief analysis of their plots suggest [sic]. In each, the imprisoned heir is visited by a girl disguised as a boy; in Calderon's play she is called Rosaura, a name Shirley used for *The Cardinal*. The relationship between the two, it must be stressed, is different in each. In both plays there is a kindly old counsellor who advises the ruler (the King in Calderon's, Olivia in Shirley's) to treat the prisoner with leniency and kindness, and his function in both is something of a gaoler. Furthermore, in each play the apparent heir is a female cousin of the prisoner's, and in each, at one time or another, the true heir is married to the usurper. The two plays do, therefore, share a number of features, and this would suggest the existence of a common source. This is not Calderon's immediate source, a play he wrote in collaboration some years before the composition of *La vida es sueño* in 1634 or 1635, but another common source may have intervened. The immediate source is a play written in collaboration with Antonio Coello, entitled *Yerros de naturaleza y aciertos de la fortuna*. The plot of this is even further removed from Shirley's play than that of *La vida es sueño*, but it, too, possesses some tentative connections with it, chiefly that the actual occupant of the throne of Poland is a woman, Matilde, Polidoro's sister, and that Polidoro marries Rosaura at the play's conclusion. The possibility of a further common source to these plays cannot thus, be ruled out, and it is suggested that *The Doubtful Heir* be added to the list of plays with a possible Spanish source.

Como vemos, aparte de su superficial y a veces errónea interpretación de *La vida es sueño*, Riemer incurre en dos graves errores para un análisis textual comparativo serio. El primero es que los parecidos que aduce son en realidad categorías o motivos tan generales y abiertos que no discriminan equivalencias significativas o probatorias de relación texto a texto; como mucho pertenecerían en todo caso al dominio de las relaciones genéricas o architextuales. El segundo es que algunos de sus comentarios revelan una ignorancia o malinterpretación de la obra española e, incluso, sorprendentemente, de la inglesa.

Así, el motivo del heredero del trono visitado en la prisión por una mujer disfrazada de hombre (II,iii en *The Doubtful Heir*) no tiene nada que ver con la llegada accidental de Rosaura a la torre donde yace prisionero Segismundo en I,1-iii. Lo mismo ocurre con el sabio consejero que influye sobre el gobernante, que en la obra española se puede identificar con Clotaldo, pero que en la obra inglesa no está nada claro.³⁶⁴ Que el otro aspirante al trono sea una prima del prisionero (Olivia en la obra inglesa; Estrella en la española) no tiene ninguna relevancia comparativa si tenemos en cuenta que en *La vida es sueño* no hay un deseo efectivo de hacerse con el trono, sino simplemente una designación por parte del rey Basilio (ya que Estrella nunca maniobra en contra de Segismundo para arrebatárle la corona) y además su designación de heredera legal la comparte con el otro primo, Astolfo. En cuanto a que en las dos obras el verdadero heredero se casa en un momento u otro con el usurpador, simplemente no se sostiene porque en *La vida es sueño* no hay usurpadores, o habría que ampliar mucho el campo semántico del término usurpador para incluir en esa categoría a Astolfo o a Estrella. Además, sólo al final se casa Segismundo con Estrella, mientras que, justamente al final, Ferdinand se casa con Rosania, habiendo disuelto su matrimonio previamente con la “usurpadora” Olivia. En resumidas cuentas, Riemer juega con unas categorías tan abiertas e inconsistentes que, si admitiéramos sus similitudes, la mayor parte de las tragicomedias inglesas estarían emparentadas con *La vida es sueño*.³⁶⁵

³⁶⁴Puede ser Leandro el que aconseja ser compasivo a la reina (II,iv, pág. 308), pero sólo muy implícitamente, y no actúa como carcelero de nadie; a no ser que se entienda así la liberación de Ferdinand por él y otros en V,ii. Hay un personaje llamado “Keeper” para ese menester (II,iii, pág. 302), pero nunca entra en contacto con la Reina. Nótese además que Riemer es muy ambiguo al concretar sus motivos.

³⁶⁵Y sin embargo, hemos de reconocer que hay un pasaje que recuerda inmediatamente el motivo de la vida es sueño, de la obra de Calderón en III,iii. Cuando Ferdinand es liberado, después de haber sufrido previamente derrota, prisión, juicio, una condena a muerte, restitución en forma de príncipe consorte y de nuevo prisión como traidor, tiene lugar el siguiente diálogo: OMNES. Long live the king! FERD. What king? OMNES. Long live Ferdinand, king of Mucia/ FERD. A dream, a golden dream! What fancies wait/ Upon our sleep! and yet I wake; they are/ Apparitions; I'll shut my eyes, and lose them./ They will not vanish. Leandro, Rodriguez, Ernesto? OMNES. All your subjects./ LEANDRO. Collect your scatter'd thoughts, my lord and be/ Assured, we now pay real duties to you;/ You are our king, and must be/ FERD. Who says so? LEAN. I, whose cold fear and frailty...” (*The Doubtful Heir*, V,ii, pág. 348). Creemos, sin embargo, que la coincidencia se debe a que la idea

Por lo que se refiere a su pretensión de relación hipertextual con *Yerros de naturaleza y aciertos de la fortuna* u otras posibles fuentes previas de la obra de Calderón, la propia falta de credibilidad de la relación con *La Vida es sueño*, su precavido comentario (“The plot of this is even further removed from Shirley’s play”) y lo anecdótico e inconsistente de las dos pruebas que aporta las invalidan sin ningún género de dudas.

Sin embargo, hemos de decir que, a nivel architextual, *The Doubtful Heir* junto a otras tragicomedias palatinas de parecido tenor muestran muchos indicios que apuntan a una relación hipertextual con alguna tragicomedia palatina española concreta. Desgraciadamente en éste como en otros casos no hemos podido encontrar cuál pudiera ser esa obra, pero el corpus del drama palatino español de la época es inmenso y no hay que descartar un posible descubrimiento en el futuro.

3.6 RELACIONES ARCHITEXTUALES

3.6.1 DESCRIPCIÓN GENÉRICA DE LA COMEDIA ESPAÑOLA Y LA TRAGICOMEDIA INGLESA

Una de las cuestiones más frustrantes de los estudios comparativos de este periodo es la de la relación entre el teatro inglés y la *comedia*³⁶⁶ española. Problema siempre invocado (especialmente en lo relativo a Shirley, como hemos visto *supra*) y nunca resuelto. Creemos que la mayor parte de su dificultad se centra en la falta, desde la vertiente inglesa de los estudios shirleianos, de una definición clara de los rasgos architextuales que unen las obras dramáticas a las

de que la vida es sueño se hallaba ampliamente extendida tanto en el medio cultural inglés como el español.

³⁶⁶Previendo los problemas que se nos van a presentar en cuanto al establecimiento de una taxonomía del drama español del siglo XVII, hemos optado por la convención, poco ortodoxa quizá, de presentar el término *comedia* en cursiva cuando nos referimos al particular uso (poco claro por otra parte) que adquiere esta palabra en el contexto literario del siglo XVII, reservando “comedia” en tipos normales para su acepción general de la preceptiva de raíz aristotélica de obra cómica y ligera.

que genéricamente se les da en español el nombre de *comedia* con la serie de textos dramáticos que se consolidan en Inglaterra durante el primer tercio del siglo XVII y que tienen fundamentalmente que ver con la tragicomedia de carácter romántico o, más apropiadamente, novelesco y/o palatino. Todos los que han invocado la necesidad de dilucidar esta cuestión proceden generalmente del campo de los estudios literarios ingleses y, más o menos implícitamente, declaran su falta de familiaridad con la literatura dramática española; mientras que aquellos hispanistas que poseen un conocimiento adecuado de la misma como Wilson, Loftis o Cohen, o la incipiente escuela de anglicistas españoles, no se han ocupado nunca de nuestro autor. El resultado, dicho de una manera informal, es que quien sabe de Shirley no sabe de teatro español y quien sabe de teatro español no quiere saber de Shirley. Nuestro modesto propósito es remediar esta situación en la medida de lo posible, procurando establecer, a partir de la ingente bibliografía que poseemos actualmente sobre el teatro del Siglo de Oro español, una descripción general de la naturaleza del drama español y de su tipología.

El teatro español de los siglos XVI y XVII parece caracterizarse en general, sobre todo si lo comparamos con el inglés, por su falta de interés tanto en la indagación desapasionada o “agnóstica” de la realidad como en la psicología de los personajes. Es un drama más ideológicamente marcado por medio de inserciones bien visibles de la ideología religiosa y estamental fuertemente arraigada en la península.³⁶⁷ Alexander Parker (1976:357) establece

³⁶⁷Jauralde Pou (1986:108) en su descripción de la comedia a la luz de la bibliografía disponible hasta la fecha hace este comentario que no tiene desperdicio: “En este mundo de relaciones vivas y nítidas, sin embargo, pocas son las veces que los protagonistas actúan sólo y sobre todo por ellos mismos; al contrario, predominan los procesos de introspección y las evoluciones internas —monólogos— que provienen de un pesadísimo paraguas ideológico, de carácter sacro-feudal. El señalado aire de superficialidad y la calificación propagandística provienen, en la mayoría de los casos, de que todas aquellas relaciones que constituyen el cañamazo dramático tienen cierto aire de provisionalidad, son precarias y hasta ilusorias en tanto no llega algún tipo de sanción ideológica, cosa que el dramaturgo suele retrasar hasta los versos finales de la obra”. Antes, sin embargo, Jauralde había subrayado el carácter auténticamente nacional de las *comedias*, en el sentido de que los valores y vivencias artísticamente objetivados en estas obras no eran formas impuestas, sino solicitadas por su público, quedando a la capacidad dramática del autor el conformar dichos valores como un pastiche más o,

cinco principios o convenciones básicos que hay que tener en cuenta si queremos entender su lenguaje propio y así apreciar este tipo de drama en sus justos términos:

1. La primacía de la acción sobre el desarrollo de los personajes.
2. La primacía del tema sobre la acción, lo que implica la absoluta irrelevancia de la verosimilitud realista.
3. La unidad dramática en el tema y no en la acción.
4. Subordinación del tema al propósito moral a través del principio de la justicia poética.
5. La elucidación del propósito moral por medio de la causalidad dramática.

Se trata, por tanto, de un drama interesado primero en la exposición de un fin moral, su tematización a través de la acción con sus ingeniosas y elaboradas peripecias y, sólo en último término, en el desarrollo de los personajes, que aparecen generalmente esbozados con breves pinceladas a partir de las cuales el público debe interpretar y completar su entera psicología. Aunque, como toda generalización, esta descripción está sujeta a matizaciones y a excepciones puntuales, su validez nos parece evidente y muy relevante con vistas a una comparación general con el drama inglés. Otros rasgos comúnmente aceptados del teatro español son la difuminación de la tajante oposición tragedia-comedia de la preceptiva clásica; la división en tres actos o jornadas; el desprecio hacia las tres unidades de tiempo, lugar y acción; la polimetría; el especial relieve concedido a la “figura del donaire” como contrapunto festivo del protagonista; la intercalación libre de ingredientes musicales y de entretenimiento; la doble e incluso triple intriga, que sirve de enlace a los distintos personajes; la concepción dinámica de la obra y el desenlace rápido, destacando la acción sobre la densidad ideológica; y la libre admisión de apartes y monólogos (Jauralde Pou, 1986:128).

como ocurría en algunas ocasiones, en obras más logradas e incisivas capaces de causar la conmoción suficiente como para acarrear la ambigüedad y la reflexión.

Cuando, además, pretendemos profundizar penetrando en los distintos subgéneros³⁶⁸ que constituyen el drama español, hemos de enfrentarnos a una primera dificultad inicial de orden terminológico casi insuperable. Como ha señalado Wardropper (1978:189) “Cuando intentamos identificar la *comedia* española, nuestro primer gran obstáculo es la nomenclatura”. Hemos de partir de la base de que en el siglo XVII *comedia* en su sentido general equivalía a drama, aunque, al mismo tiempo, se siguió conservando el sentido clásico del término, sobre todo en la obra de los preceptistas. Había, por tanto, un uso popular (*comedia* = drama) y otro académico (*comedia* = drama risible). Los propios preceptistas de la época, como Cristobal Suárez de Figueroa o P. José de Alcázar —nos sigue diciendo Wardropper—, eran conscientes de la ambigüedad que se derivaba de ambos usos. Pero en el uso corriente el término *comedia* designaba en general a la obra de teatro de cierta extensión (en torno a los 3000 versos y a las dos horas y media de duración) frente a las obras cortas o géneros menores que solían acompañar a la primera, tales como el entremés.

En la denominación general que se daba a las obras de teatro en su forma impresa encontramos frecuentemente la distinción de una manera poco rigurosa entre tragedia, tragicomedia y comedia. Morby en su indispensable artículo “Some Observations on *Tragedia* and *Tragicomedia* in Lope” (1943) pone de relieve cómo la aparente inconsistencia en el uso de estos tres términos en las obras editas de Lope de Vega no lo es tanto analizada a la luz de la preceptiva renacentista y de las determinaciones sociológicas y personales de este dramaturgo. Encontramos así una primera distinción de valor general, aunque poco consistente, dentro de la *comedia*, entre tragedia y tragicomedia. Si

³⁶⁸Utilizamos el término “subgénero”, como es norma en gran parte de la crítica hispánica, simplemente como especies o género constitutivo, englobados dentro de otro más general; no hay, en ningún momento de nuestra exposición, intención despectiva o valorativa alguna.

pretendemos justificar incoherencias tan llamativas como que al mismo tiempo una misma obra aparezca calificada de comedia (en su sentido general de drama o en su sentido específico de género cómico), tragicomedia y tragedia,³⁶⁹ hemos de invocar no sólo el descuido o ignorancia de los editores, sino una corriente bastante difundida de la preceptiva renacentista que interpreta la retórica aristotélica concerniente a la tragedia y la comedia clásicas bajo las determinaciones sociológicas producidas desde la sociedad postclásica al Renacimiento. Morby (1943:191-192), citando a Spingarn,³⁷⁰ enumera seis principios básicos, que permitirían distinguir, desde la preceptiva más rigorista de la época, entre comedia y tragedia:

1. Los personajes de la tragedia son reyes, príncipes o grandes caudillos; los de la comedia, personas humildes o ciudadanos privados.
2. La tragedia imita las acciones grandiosas y terrible; la comedia, acciones familiares y domésticas.
3. La tragedia comienza bajo buenos auspicios y concluye ominosamente; la comedia, más bien con insatisfacción y contrariedad, y acaba en gozo.
4. El estilo y el lenguaje en la tragedia son elevados y sublimes; humilde y familiar en la comedia.
5. El tema de la tragedia suele ser generalmente histórico, mientras que el de la comedia es casi siempre producto de la fantasía del poeta.
6. La comedia prefiere los amores y la seducción; la tragedia, el exilio y los hechos sangrientos.

Morby demuestra, desplegando una notable erudición, que Lope de Vega, sin dejar de estar movido por consideraciones externas o el mero capricho, suele hacer, sin embargo, una interpretación bastante consistente pero personalizada de estos principios, concibiendo la tragedia “as a play based on history or mythology, with exalted actors, noble in style, and ending in death” (Morby, 1943:199). Dejando de lado por ahora la debatida cuestión de si existió una

³⁶⁹Véanse, entre otros, los casos extremos expuestos en la lista de Morby (1943:188-189) de *La desdichada Estefanía* (calificadas en la misma edición de tragedia, tragicomedia y comedia), *El Hamete de Toledo* y *El mayordomo de la duquesa de Amalfi* (tragedia y comedia), o *El príncipe despeñado* (tragicomedia y comedia).

³⁷⁰Spingarn, J.E. 1905. *La critica letteraria nel Rinascimento*. Bari (traducción de Antonio Fuso, con correzioni e aggiunte dell'autore). Véase la versión inglesa: Spingarn 1925. *A History of Literary Criticism in the Renaissance*. New York: Columbia University Press, págs. 66-67.

auténtica tragedia española o no, es posible rastrear un primer desplazamiento en el gusto y en la práctica dramática del Siglo de Oro desde el dominio de la tragedia hacia el de la tragicomedia. Debido a la demanda por parte de los espectadores de variedad y mezcla de elementos cómicos junto a los trágicos,³⁷¹ el dramaturgo español, al añadir los primeros, puede permanecer en el dominio de la tragedia o, casi imperceptiblemente, bascular hacia la tragicomedia. Lo primero ocurre cuando el elemento cómico permanece como un ribete ornamental, sin destruir o borrar los rasgos nucleares de la tragedia, esto es, su asunto serio y no ficticio, sus personajes elevados y su fin lamentable; lo segundo, cuando al menos uno de estos rasgos esenciales de la tragedia (personajes elevados, final lamentable) es reemplazado por elementos de la comedia (personajes bajos, final feliz). Se produce entonces no una coexistencia de elementos cómicos y trágicos en un ámbito global trágico³⁷² donde las partes combinadas conservan su forma particular, sino lo que los retóricos de la época tales como Guarini o Ricardo del Turia, aprovechando la distinción aristotélica entre mixto y compuesto, llamaban un género mixto (Wardropper, 1978:192), en el que las partes pierden su forma particular para engendrar una tercera forma: la tragicomedia.³⁷³ Esto es precisamente lo que caracteriza al tipo de drama

³⁷¹Véase, de Lope de Vega, "Lo trágico y lo cómico mezclado/ y Terencio con Séneca, aunque sea/ como otro minotauro de Pasifae,/ harán grave una parte, otra ridícula;/ que aquesta variedad deleita mucho." (*Arte nuevo de hacer comedias*) o el prólogo a *Las almenas de Toro* (citado por Morby, 1943:199): "Como en esta historia del rey D. Sancho entre su persona y las demás que son dignas de la tragedia, por la costumbre de España, que tiene ya mezcladas, contra el arte, las personas y los estilos, no está lejos el que tiene, por algunas partes, de la grandeza referida, de cuya variedad tomó principio la tragicomedia". En cualquier caso, a tenor de nuestras lecturas, parece que la predilección popular por la mezcla de lo cómico y lo grave y por el final feliz es universal, en Europa al menos.

³⁷²Así ocurre en la tradición literaria inglesa, donde, por citar un solo ejemplo, el de *Dr Faustus*, las distintas escenas o interpolaciones cómicas no destruyen el tono trágico de la obra. Sin embargo, estos ejemplos son raros (y en gran parte debido a la manipulación o adaptación posterior de los textos) y, aunque no faltan elementos cómicos en la tragedia inglesa, las más grandes (desde *The Spanish Tragedy* al *The Cardinal* del mismo Shirley) o carecen de ellos o los presentan uniforme y discretamente, quedando el bufón o "fool" reservado normalmente para la comedia, o sirviendo en la tragedia como contrapunto que refuerza el tema trágico de la obra (*King Lear*). Todo esto dejando como cuestión aparte la tradición de tragicomedia que comenzando ya con Shakespeare alcanza su apogeo a partir de la segunda década del siglo XVII y que aquí llamamos fletcheriana.

³⁷³Hay que advertir, no obstante, que Wardropper (1978:192-193) parece tener sus reservas con

resultante y prevalente en la mayoría de las obras dramáticas del Siglo de Oro. A ello habría que añadir aun tres factores más: la afinidad que muestra esta forma dramática con la llamada comedia novelesca o “romantic comedy”,³⁷⁴ único tipo reconocido como tragicómico por Guarini (Morby, 1943:200); la conclusión feliz que, sin llegar a invalidar necesariamente una tragedia como tal, añade un tono exultante reñido con lo funesto o terrible; y la convergencia (moneda corriente en la mentalidad de Lope de Vega y su público) que se da entre este género y la épica desde el periodo postclásico, debido fundamentalmente a que ambas tratan de asuntos y personajes elevados. Este último factor da como resultado el que la obra resultante presente características de extensión, amplitud de tratamiento e inclusión propios del dominio de la épica, y que carezca, por el contrario, de las cualidades de concentración e intensidad connaturales a la tragedia pura,³⁷⁵ lo que las convierte automáticamente en distintivamente tragicómicas. Con todo ello Lope de Vega no hace sino acomodar los géneros clásicos al gusto de su público, que, como ya hemos mencionado, exigía continuo entretenimiento a base de variedad, intriga y resolución ingeniosa de las complicaciones, o, en términos de

respecto a la aceptación del término “tragicomedia”, citando a autores que se niegan a admitirlo (Lionel Abel), pero reconociendo también que, en el pasado, preceptistas como Guarini o Ricardo del Turia y, en el siglo XX, Juan Manuel Rozas (1976) han aceptado plenamente tal denominación. Nosotros nos alineamos con Juan Manuel Rozas y hacemos uso de dicho término.

³⁷⁴Utilizamos la expresión “romantic” y, de aquí en adelante, su correspondiente traducción española “romántico” para conservar las denotaciones que el término ha perdido en español, es decir, “que apela a las emociones a través de las cualidades imaginativas, heroicas o impresionante de éstas y que implica asunto amoroso” (acepciones 1 y 2 de *The Oxford Advanced Learner’s Dictionary*, 1989, 4ª edición). Ristine (1910:73) describe el término “romantic” como “a convenient term for denoting the unreal and imaginative in literary expression in contradistinction to the familiar and merely commonplace [...] The ruling spirit of romance is the very essence of tragicomedy. Foreign scenes, strange adventures, heroic exploits, impending danger, love beset with difficulty, idealized women; all are stock romantic elements that offer every opportunity for a blending of tragic and comic”.

³⁷⁵La misma teoría dramática basada en Aristóteles reconocía que algunas tragedias eran más tragedias que otras, según nos informa a pie de página Morby (1943:202). Esto, y otros rasgos que desarrollamos en nuestra ponencia “*The Duchess of Malfi and El mayordomo de la duquesa de Amalfi revisited*” (First International Conference of English Studies: Past, Present and Future, Universidad de Almería, 19-25 de Octubre de 1997), nos da pie para alinearnos en lo esencial con la postura de Farinelli (1894:123), Leech (1961) y otros críticos que sostienen la incapacidad de Lope de Vega y del entorno cultural español del Siglo de Oro para la concepción y plasmación de una auténtica visión trágica aun en los casos de obras explícitamente denominadas “tragedias”.

Barthes (1970), potenciar los códigos proairético y hermenéutico a costa del sémico y, en cierta medida del simbólico, creando así un teatro, una teoría de los géneros y una terminología³⁷⁶ verdaderamente nacional, en el que la tragicomedia juega un papel de primer orden. Este es precisamente el tipo más característico de la literatura dramática española del Siglo de Oro con *comedias* tan canónicas como *Peribáñez y el comendador de Ocaña*, *Fuenteovejuna*, *La prudencia en la mujer*, *El mejor alcalde, el rey*, *Las mocedades del Cid*, *El burlador de Sevilla*, *El vergonzoso en palacio*, *Del rey abajo, ninguno*, *La luna de la sierra*, *El alcalde de Zalamea*, *El mágico prodigioso*, etc. Si prescindimos por ahora de cuestiones puramente temáticas (el tema del honor tan omnipresente en el teatro español o el asunto religioso, histórico o legendario), podemos apreciar que todas las obras mencionadas responden a esa clase de género mixto del que hemos hablado más arriba en el que, incluso sin conclusión feliz, aparece en mayor o menor grado una mixtura de elementos trágicos y cómicos entendidos a la manera expuesta por Spingarn, una afinidad con elementos novelescos o románticos y un cierto aire épico que las alejan de la atmósfera trágica, pero que, a pesar de las escenas y tipos humorísticos, les hacen mantener un tono serio y trascendente distintivamente español.

Ahora bien, junto a este tipo de *comedia* tragicómica siguieron existiendo las formas dramáticas cómicas más o menos atenuadas y que verdaderamente podrían denominarse comedias en el sentido clásico del término. Obras igualmente canónicas como *El acero de Madrid*, *La dama boba*, *El villano en su rincón* (a pesar de la aparición del rey), *El perro del hortelano* (a pesar de su

³⁷⁶La práctica dramática de Lope de Vega no sólo introduce una reinterpretación de los géneros trágicos y tragicómicos, sino también un completo reajuste de todo el sistema genológico que afecta también, y de manera fundamental, a la comedia y trastoca toda la distribución clásica de la materia del mismo, legitimando tipos profundamente españoles, como el entremés o el drama hagiográfico, procedentes de la tradición medieval y no contemplados por la preceptiva aristotélica. Véase, por ejemplo, Bleuca (1978:422-424n) para la ilustración de cómo el espacio dramático correspondiente a la comedia desaparece debido a la práctica de Lope y es ocupado parcialmente por el entremés.

ambiente palatino), *El Narciso en su opinión*, *Marta la piadosa*, *Don Gil de las calzas verdes*, *La verdad sospechosa*, *Las paredes oyen*, *La dama duende*, *Casa con dos puertas*, *Entre bobos anda el juego*, *El lindo don Diego* o *El desdén con el desdén* ilustran, por ceñirnos sólo a ejemplos bien conocidos, este tipo de comedia que podríamos denominar *comedia-comedia*. Aquí (dejando por ahora clasificaciones temáticas como comedia de capa y espada, palatina, de costumbres, urbana o de figurón) se podría igualmente establecer una primera clasificación que iría desde aquellas que acreditan su pertenencia al género por su tonalidad más o menos dignificada pero ligera (*El perro del hortelano*, *El villano en su rincón*) a las de tono más decididamente cómico o risible (caso, por ejemplo, de *Entre bobos anda el juego* o *El lindo don Diego*).³⁷⁷

En cuanto a la tragedia, no hay duda de que un cierto número de obras dramáticas del Siglo de Oro aspiran a esa denominación: *El castigo sin venganza* o *El mayordomo de la duquesa de Amalfi*, *Los comendadores de Córdoba*, *La estrella de Sevilla* (ahora atribuida definitivamente a Claramonte), *Reinar después de morir*, *Los amantes de Teruel* (de Artieda o la versión de Pérez de Montalbán) y, por supuesto, los dramas de celos calderonianos tales como *El médico de su honra* o *El pintor de su deshonor*.³⁷⁸ Es significativo, sin embargo, que hay que acudir con frecuencia a obras poco canónicas para encontrar

³⁷⁷Esta última gama de comicidad (entendida en el sentido de la denuncia abierta y desinhibida de los vicios, caracteres o acciones) tendría su contigüidad natural en la región del entremés, única forma que, a pesar de su brevedad y de su tendencia costumbrista, se adapta plenamente a los esquemas de la comedia plautiana.

³⁷⁸Es significativo, sin embargo, que, para justificar la consideración de personaje trágico de don Gutierre y la inclusión en el dominio de la tragedia de *El médico de su honra*, el editor (Cruickshank, 1981:33-34) tiene que recurrir a una interpretación trágica: que algunos personajes de Calderón como don Gutierre tratan de vivir de acuerdo con valores que no tienen cabida en el contexto de sus propias circunstancias y malgastan todas sus energías y las virtudes que realmente poseen en valores impropios, y, aun así, acaba reconociendo que "Quizá sea necesario ampliar nuestra definición de la tragedia". Esto nos parece que es un planteamiento más desde la perspectiva del crítico que desde la del autor. Reichenberger (1970:165) aclara esta cuestión cuando contrasta el papel de la honra como verdadera fuerza trágica (*fatum*) presentada de forma objetivada y no asumida (ni denigrada) en *Bodas de sangre*, *Yerma* o *La casa de Bernarda Alba* de García Lorca en comparación con la concepción del honor como principio restaurador y retributivo asumido incuestionablemente (aunque con matices) por los dramaturgos españoles del XVII.

ejemplos de este tipo,³⁷⁹ lo que nos plantea la debatida cuestión de si existe o no la tragedia en la literatura clásica española. Lope parece creer que sí, según se desprende de su citadísimo prólogo a la edición de *El castigo sin venganza* de 1634, donde dice: “advirtiéndolo que está escrita [esta tragedia] al estilo español, no por la antigüedad griega y severidad latina; huyendo de las sombras, nuncios y coros, porque el gusto puede mudar los preceptos, como el uso los trajes y el tiempo las costumbres” (Vega, 1990:261). Como prueba la práctica dramática inglesa, el abandono de las sombras, los nuncios y los coros no afecta en lo más mínimo al espíritu verdaderamente trágico de la obra, pero la implicación explícita y militante del autor con principios de orden estamental (tales como la honra) y cristianos (la salvación), junto a la concesión a los gustos del público por la intriga, la peripecia o el melodrama, entorpecen notablemente la consecución de una atmósfera y un desenlace verdaderamente trágico. Por todo ello, es cuestionable que la tragedia al estilo español pueda ser auténtica tragedia, al menos como se ve desde la antigüedad clásica, la Inglaterra isabelina o la sociedad occidental del siglo XX.³⁸⁰ Por nuestra parte, aunque reconocemos que en ciertos casos se da un tipo de drama que se aproxima muchísimo al género de la tragedia e incluso algunas contadas excepciones son realmente

³⁷⁹Véase para la consideración de Rojas Zorrilla como uno de los autores verdaderamente trágicos en algunas de sus obras MacCurdy (1958), y (1971) para la consideración de Lope de Vega como autor de tragedias.

³⁸⁰En realidad es Steiner (1961) el iniciador de esta teoría, seguida por muchos y con la que nos mostramos fundamentalmente de acuerdo, de que (en palabras de V. Llorens, 1974:28) “la tragedia... no es ni puede ser cristiana, y menos católica. Donde hay salvación y optimismo providencial no hay tragedia”. No ignoramos, sin embargo, que hay otros muchos críticos partidarios de la existencia de tragedia cristiana, aunque normalmente reconocen que hay que acudir a una definición diferente y más amplia, porque la tragedia del hombre cristiano se ha tamizado tanto que no se ve a primera vista (Sánchez Escribano y Porqueras, 1965:45). Todos estos críticos son citados por Cruickshank (1981:32-35), que da también una numerosa lista de estudiosos y elementos de bibliografía a favor de la interpretación trágica de *El médico de su honra*. De todos ellos es quizá Parker (1962) el que antes empezó a cambiar la perspectiva sobre Calderón. Ruiz Ramón (1978: “El universo cerrado del drama de honor”, págs. 45-70 y “El héroe trágico de Calderón en *Los cabellos de Absalón*”, págs. 97-118) es otro de los críticos, desde la vertiente española, que se ha ocupado de la definición de la tragedia calderoniana con su distinción (1984) entre el modelo de tragedia configurada por el conflicto libertad-destino y el de la tragedia de honor. También es muy convincente Ruano de la Haza (1983b).

tragedias, pensamos que no existe una auténtica tradición de este tipo en la práctica dramática española. De todas maneras, este género a la española no es especialmente relevante para nuestro estudio por no haber influido en absoluto en la literatura dramática inglesa. Las causas, nos atrevemos a conjeturar, son fáciles de adivinar: ni Beaumont-Fletcher, ni Massinger, ni Shirley tenían nada que aprender, caso de haber entrado en contacto con “tragedias a la española”, teniendo, como tenían, una tradición propia tan rica, poderosa y bien delineada como la de tragedia isabelina y jacobina. En esto Beaumont-Fletcher, Massinger y Shirley no admiten grandes innovaciones: sus tragedias (*Bonduca*, *Valentinian*, *Thierry and Theodoret*,³⁸¹ *The Duke of Milan*, *The Maid's Revenge*, *The Traitor*, *The Cardinal*) están firmemente enraizadas en la tradición de Shakespeare, Webster, Tourneur, Marston, etc.

Para completar el cuadro, y a pesar de que a los efectos de nuestra tesis es también de poca relevancia, habría que añadir, encuadrándolo dentro del ámbito de la tragicomedia, ese tipo de género tan típicamente español como es el del teatro religioso, que en esta tesis abordaríamos más bien desde una perspectiva más amplia llamándolo teológico y distinguiendo, dentro de él, entre teatro religioso (auto sacramental, drama hagiográfico también llamado *comedia* de santos) y lo que con diversa fortuna ha sido designado por Abel (1963), Lipmann (1976), Madrigal (1979) o Paredes (1983) “metateatro”.³⁸²

Un problema subsiguiente se nos presenta si queremos afinar nuestra tipología de la *comedia* española y distinguir ahora distintas modalidades dentro

³⁸¹De Fletcher en colaboración con Massinger.

³⁸²Somos conscientes de que la introducción del término metateatro puede funcionar como un caballo de Troya que se vuelva en contra nuestra y hacer más problemática la clasificación propuesta por su potencial capacidad de extensión, entendido como un método o un recurso, a los autos (aunque no a todos) e incluso al dominio de la tragicomedia, pero, para definir obras tan peculiares de Calderón como *El gran teatro del mundo* o *La vida es sueño* como un subgénero que se adapta plenamente a los requisitos del término, no nos hemos podido sustraer al poderoso atractivo taxonómico que, a pesar de lo controvertido del término, presenta esta denominación sobre las usuales definiciones de drama filosófico o drama teológico.

de la tragicomedia y la comedia. Como dice Jauralde Pou (1986:116-117) en su bibliografía y exposición del estado de la cuestión para la década de los ochenta “En cuanto al problema de las clasificaciones... ha tenido escaso tratamiento crítico..., contentándose los estudiosos las más de las veces con aceptar a regañadientes la clasificación de Menéndez y Pelayo, esto es, una clasificación fundamentalmente temática”.³⁸³ Sabido es que este erudito distingue los siguientes apartados en su edición de las *Obras* de Lope de Vega para la Real Academia Española (1890-1913) y en 1949:

1. Piezas cortas:

- 1.1. Autos sacramentales.
- 1.2. Autos del nacimiento.
- 1.3. Coloquios, loas, entremeses.

2. Comedias:

2.1. Religiosas:

- 2.1.1. Asuntos del Antiguo Testamento.
- 2.1.2. Asuntos del Nuevo Testamento.
- 2.1.3. De vidas de santos.
- 2.1.4. Leyendas y tradiciones devotas.

2.2. Comedias mitológicas.

2.3. Comedias sobre la historia clásica.

2.4. Comedias sobre historia extranjera.

2.5. Comedias, crónicas y leyendas dramáticas de España.

2.5. Comedias pastoriles.

2.6. Comedias caballerescas.

2.7. Comedias de argumentos extraídos de novelas:

2.7.1. Orientales.

³⁸³ Esta parece ser una carencia general de los estudios hispánicos sobre el Siglo de Oro, a pesar de algunos meritorios e incompletos intentos. La misma queja la oímos en Arellano (1988:27n) y en Weber de Kurlat (1976:117n). Algunos intentos de clasificación, oscilando siempre “entre la atomización por subdivisiones de subdivisiones o la situación contraria”, son Marín (1958:24-28) y Aubrun (1981:24-39).

2.7.2. Italianas.

2.7.3. Españolas.

2.8. Comedias de enredo.

2.9. De “malas” costumbres.

2.10. De costumbres urbanas o palatinas.

2.11. De costumbres rurales.

Un simple vistazo a esta lista revela de inmediato lo insatisfactorio de la clasificación. Por tal motivo, Wardropper (1978:193-194) se había manifestado anteriormente en la misma dirección que Jauralde Pou, poniendo el dedo en la llaga al denunciar la inconsistente clasificación de la *comedia* española en subgrupos utilizando criterios dispares según sea el caso. Así, algunas de estas subdivisiones, como las “*comedias* mitológicas”, “*comedias* de historia” o “*comedias* de santos”, se basan en el tema de las obras, mientras que otras como las “*comedias* de costumbres”, “de enredo” o “de figurón”, se basan en el método, y, aunque el crítico percibe una cierta coherencia en el hecho de que las obras serias son las que se definen generalmente por el tema, mientras que las cómicas (que coincidirían con las comedias en el sentido clásico) lo son por el método, pone el reparo de que ni siquiera las subdivisiones de la comedia son satisfactorias, siendo así que comedias de figurón como *El lindo don Diego* son también en gran medida comedias de costumbres. Por todo ello hace finalmente la recomendación de prescindir de las categorías tradicionales a la hora de tratar de la *comedia* española.

Dejando a salvo el hecho de que toda clasificación es *per se* imperfecta y difusa en sus márgenes, de que la práctica teatral de los dramaturgos españoles (sobre todo Lope de Vega) tiende a mezclar rasgos de subgéneros distintos y presenta convenciones generales comunes, no deja el crítico de tener razón, y hemos procurado prestarle oídos al ensayar un bosquejo más preciso, pero sin

ánimo de exhaustividad, de los géneros pertinentes a los efectos de nuestra comparación, es decir, la tragicomedia y la comedia.³⁸⁴

1. Tragedias “al estilo español” para designar a aquellas obras que se aproximan bastante a la tragedia clásica o, en ocasiones, la realizan. Este tipo de tragedias, como ya se ha señalado anteriormente, exigiría en la mayoría de los casos ampliar nuestra definición de la tragedia pura hasta ser capaz de dar cabida a los elementos cristianos y estamentales que entran en conflicto con una teoría estricta del género. Incluirían subgrupos como el drama de honor, de celos, novelesco, mitológico, etc.
2. Tragicomedias:
 - 2.1. Históricas: de exaltación nacional, “populistas”, o como prefiere Cohen (1985:282, 315 ss.) “drama campesino” (*Peribáñez y el comendador de Ocaña, El mejor Alcalde, el rey, Fuenteovejuna, El alcalde de Zalamea*), de asunto extranjero (*La imperial de Otón, La cisma de Inglaterra*), etc.
 - 2.2. Religiosas: asuntos del Antiguo o del Nuevo Testamento, vidas de santos, leyendas y tradiciones devotas.
 - 2.3. Mitológicas.
 - 2.4. Pastoriles.
 - 2.5. Palatinas.
3. Comedias:³⁸⁵
 - 3.1. Entremeses.
 - 3.2. Comedias palatinas (lo que Wardropper llama “comedias de fantasía”).

³⁸⁴Una clasificación, que nos parece muy interesante y que en gran medida coincide con la nuestra (aunque no vemos del todo la necesidad de distinguir entre obras serias y cómicas) en su intento de conseguir un término medio entre categorías demasiado abiertas e indistintas y una atomización excesiva, es la que propone Ignacio Arellano (1993:365).

³⁸⁵Hemos adoptado la clasificación, suficientemente discriminatoria y consistente con una teoría de los géneros, que sugiere Wardropper (1978:195, 200-221), salvo por el hecho de que, en vez del término “comedias de fantasía”, nos hemos decantado por el nombre más específico de “palatinas”, que nos parece más definitorio y menos condicionado por la tradición shakesperiana que las hace menos apropiada para la realidad dramática española. Efectivamente, aunque el nombre de comedias “de fantasía” pueda cuadrar relativamente bien a las obras propuestas por Wardropper para ilustrar el subgénero (*El perro del hortelano, El vergonzoso en palacio*), nos parece que dichas obras no son al fin y al cabo tan intemporales y alocas como *A Midsummer Night's Dream*. Y en cuanto a las otras obras shakesperianas propuestas por este hispanista (*Twelfth Night, As You Like It*) nos parece que, de ser obras españolas, perfectamente podrían caer dentro de la tradición de comedias palatinas, aunque la crítica literaria inglesa posee una denominación mejor que es la de “romantic comedy”, entendiendo el término “romantic” en el sentido que tiene en la lengua inglesa y que no posee el castellano (Véase nota 374). Por otra parte, no conocemos ningún tipo de comedia española parangonable con *A Midsummer Night's Dream*.

3.3. Comedias de capa y espada, con sus variantes costumbristas, urbana, de carácter, de enredo, de figurón, etc.

De las clasificaciones establecidas, sólo nos interesan los subgéneros que, como se verá más adelante, muestran concomitancias con la práctica dramática de James Shirley, a saber, la tragicomedia palatina, la comedia palatina y la comedia de capa y espada. Obviamos, por tanto, la definición de la naturaleza de los otros géneros más allá de lo que pueda desprenderse de los comentarios generales y del hecho mismo de nuestra clasificación, y pasamos a concentrarnos en estos tres géneros.

La modalidad palatina, tanto para comedia como para tragicomedia, existe y es utilizado ocasionalmente en la crítica y en la clasificación del teatro español del Siglo de Oro.³⁸⁶ En lo que se refiere a la tragicomedia, no cuenta, sin embargo, con obras representativas dentro del canon más comúnmente aceptado de la literatura española del Siglo del Oro, aunque en el caso de la comedia contamos con dos obras muy populares: *El perro del hortelano* y *El vergonzoso en palacio*. Se caracteriza por desarrollarse en el ambiente de la corte, ya sea ésta la de un monarca o un representante de la nobleza titular (generalmente un duque o duquesa). Pero esto es sólo la característica más externa. Lo que justifica hablar de este tipo de drama como una clase aparte es que en gran medida se corresponde con los dramas de tipo fantástico de los que habla Wardropper o de tono romántico en el sentido que tiene la palabra en inglés: las cortes son remotas y exóticas y los personajes (al menos un número de los principales) son hombres públicos y eminentes (reyes, príncipes o duques), frente a lo que ocurre con la comedia de capa y espada donde se trata de personajes

³⁸⁶En la edición reciente de las *Obras Completas de Lope de Vega. Comedias* de Manuel Arroyo Stephens (ed.) y Domingo Ynduráin (asesor) (Madrid: Biblioteca Castro y Turner, 1993-95), Jesús Gómez y Paloma Cuenca, los encargados de los prólogos, recurren frecuentemente a este término para denominar muchas de las comedias lopescas. Véase también Weber de Kurlat (1975) y (1977) y Arellano (1993), junto a Menéndez Pelayo, ya mencionado anteriormente.

privados y corrientes.³⁸⁷ La modalidad presenta, por otra parte, rasgos diferenciados en tragicomedia o en comedia, en respuesta sin duda a las determinaciones que imponen cada uno de estos géneros.

Así, por lo que respecta a la tragicomedia palatina, el lenguaje es noble y elevado, el tacto o decoro social cuidado (aunque, como veremos, no tan extremo como en la tragicomedia inglesa de este tipo), lo que no impide, sin embargo, que se recreen nacimientos ilegítimos, acosos sexuales más o menos explícitos, condenas a muerte no realizadas, prisiones o tentativas de asesinato, que, curiosamente, son subsumidos acriticamente dentro de la atmósfera noble de las relaciones entre personajes elevados. La acción es episódica y llenas de peripecias, reveses de fortuna y anagnórisis, abundando en épicas batallas y guerras (nunca representadas en escena) por motivos románticos y las actitudes idealistas y poco verosímiles desde las motivaciones de la vida ordinaria.³⁸⁸ De aquí que las acciones y acontecimientos sean increíbles, y la caracterización absolutamente inexistente y supeditada, por un lado, a unos estereotipos de virtud y nobleza apriorísticos (incluso para los reyes o nobles que realizan acciones injustas), y, por otro, al desarrollo de una acción variada, entretenida y episódica. Se escenifica a veces la lucha por el poder y, aunque el amor no se omite, suele

³⁸⁷Weber de Kurlat (1977:871) resume así las características estructurales de la *comedia* palatina: "...en el eje espacial no-españolas, sin clara precisión temporal y en las que el poeta se permite libertades que son posibles por esa fijación no-española: traiciones, engaños, falsas acusaciones, amenazas de muerte, muertes decretadas por un príncipe arbitrario que luego se arrepiente, amores que implican amplia desigualdad social y que terminan en feliz matrimonio, etc., etc., todo lo cual tiene como consecuencia desde el punto de vista morfológico el que ciertas secuencias sean propias de estas comedias palatinas, en tanto que otras pueden ser comunes con la española de costumbres." Compárese con la descripción general de la tragicomedia fletcheriana que damos *infra*.

³⁸⁸Puede decirse que a lo remoto de la localización espacial y temporal corresponde también lo remoto de la acción, que no tiene nada que ver con las motivaciones y condicionamientos de la vida real, sino de la vida ideal; se trata así de un "idilio", en el sentido etimológico de la palabra, destinado a complacer los gustos de una aristocracia europea en proceso irreversible de disolución. Del mismo entorno cultural que dio lugar a la tragicomedia palatina surge, sin embargo, la ópera que, a diferencia de la tragicomedia llega a nuestros días al calar en la conciencia colectiva y ser revitalizada por las aportaciones de los distintos países y las sucesivas generaciones de público y artistas.

presentarse estrechamente ligado (más llamativamente en contraposición) al deber y/o al honor. El final es feliz y basado en la restauración del orden perdido; y, si hay malvados claramente delineados, éstos suelen ser castigados con cierta lenidad, debido al tono idealizante a cargo sobre todo de la persona de los protagonistas, de una generosidad innata. Entre los ejemplos que podemos dar de este género, y ciñéndonos sólo a Lope de Vega o Tirso de Molina, están *La ocasión perdida*, *Don Lope de Cardona*, *El amor desatinado*, *La corona merecida*, *Laura perseguida*, *El príncipe melancólico*, *Ursón y Valentín*, *La infanta desesperada*, *El mayorazgo dudoso*, *Los pleitos de Ingalaterra*, *La corona de Hungría*, *El amigo por fuerza* (con detalles celestinescos), *La república al revés*, *Siempre ayuda la verdad*, *Quien da luego, da dos veces* y *Amar por razón de estado*. Naturalmente, aunque existen ejemplos paradigmáticos del género (*El mayorazgo dudoso* o *La república al revés*), hay obras que están contaminadas en mayor o menor medida de otras especies de tragicomedia (*La corona merecida*, que también comparte rasgos de tragicomedia histórica de exaltación nacional y drama de honor) o de la comedia de capa y espada, como, por ejemplo, *Quien da luego, da dos veces* o *Amar por razón de estado*, que muestran personajes, enredos y situaciones que las aproximan a este subgénero.

En la comedia palatina el lenguaje y los sentimientos no son tan elevados como en la tragedia, pero mantienen un cierto decoro que ubican estas obras en el lado de la comedia ligera y dignificada, donde generalmente los personajes no son expuestos al ridículo (al menos no tan abiertamente como en la comedia urbana o la comedia de figurón).³⁸⁹ No existe tampoco una intención satírica y

³⁸⁹Véase, por ejemplo, el tratamiento relativamente ridiculizador que Tirso de Molina da a don Rodrigo Girón en *El castigo del penséque*, quizá como trasunto, en parte, del tercer duque de Osuna, don Pedro Téllez Girón (Ríos, 1989, I:665-668, Introducción de Blanca de los Ríos al *Castigo del Penséque*). Es sin embargo significativo que Shirley, en su imitación *The Opportunity*, deja más en evidencia al protagonista de la obra, aunque sin hacerle perder su dignidad de personaje noble, al dejarlo en la escena final "compuesto y sin novia".

falta la comicidad en bruto y, a veces, el gracioso, que son substituidos por elementos de fina ironía y casi de alta comedia. Los argumentos giran en torno a las intrigas amorosas, con varias modalidades que, a veces, pueden aparecer mezcladas y que acaban normalmente con lo que en este trabajo denominamos el “encarte de parejas” y la resolución por el matrimonio: la dama gozada o prometida secretamente y las vicisitudes hasta conseguir casar con su galán; la mujer vestida de hombre en busca del caballero de quien se ha enamorado, incluso, sin el conocimiento de éste (*La mujer por fuerza*); el cortejo indeseado de un personaje elevado a una dama casada o prometida en secreto con otro (*El pretendiente al revés*); y, como tema principalísimo y fuente de una cierta comicidad galante, la insinuación de una dama de alto rango (normalmente una duquesa) a un inferior social (normalmente su secretario) a fin de obtener de él una difícil declaración de amor, asunto más o menos central de *El perro del hortelano*, *El secretario de sí mismo*, *El castigo de penséque* y *Quien calla otorga*. Como en la comedia de capa y espada, con la que comparte algunos motivos y convenciones, es frecuente que las cuestiones de honor aparezcan relativizadas (aunque menos que en este último subgénero) y desde el punto de vista de la mujer, que ésta sea la parte activa de la acción, y que su motivación para la acción sea la consecución del matrimonio y/o desembarazarse de un amante no deseado. Entre los ejemplos de este subgénero, aparte de los ya señalados, podemos citar: *El vergonzoso en Palacio*, *El melancólico*, *El lacayo fingido* y *Galán, valiente y discreto* (ésta de Mira de Amescua).

La comedia de capa y espada está suficientemente perfilada y consagrada por la tradición crítica como para permitirnos prescindir de ella en cualquier clasificación del teatro áureo español. Bances Candamo la define a finales del siglo XVII en un pasaje citadísimo como “aquella cuyos personajes son sólo caballeros particulares como Don Juan, o don Diego, etc., y los lances se reducen

a duelos, a celos, a esconderse el galán, a taparse la dama, y, en fin, a aquellos sucesos más caseros de un galanteo”.³⁹⁰ Como dice Wardropper (1978:195), estas comedias constituyen una especie de forma dramática que “se sitúan en el *hinc et nunc*; se proponen reflejar, remedar, satirizar o caricaturizar las maneras de la juventud de la hidalguía urbana”. Son, por tanto, esencialmente urbanas y tratan desenfadadamente las peripecias cotidianas de los jóvenes de la época en busca de su autorrealización personal, normalmente amorosa, contra el trasfondo de las restricciones sociales de la honra, la posición social, el estatus económico y el conflicto generacional entre padres e hijos. Esta autorrealización acaba normalmente en el matrimonio, que es a la vez el triunfo de los jóvenes en rebeldía vital y la restitución al orden social perturbado por los deseos individuales de estos mismos jóvenes.³⁹¹ El tono es naturalmente más risible que el de la comedia palatina y, como ha revelado magistralmente Ignacio Arellano (1988, *passim*), a quien nos permitimos resumir libremente, las siguientes serían las características definitorias fundamentales del subgénero:

- a) Es un tipo de comedia especial, de tema amoroso y ambiente coetáneo y urbano, con personajes particulares y basada fundamentalmente en el ingenio o el artificio en el planteamiento y resolución de situaciones complicadas o de enredo.
- b) Estas situaciones y su resolución no persiguen la verosimilitud, sino, precisamente, “la consecución de una inverosimilitud sorprendente y admirable capaz de entretener y suspender al auditorio”, lo que excluye taxativamente la “amplificación «natural» o «verosimilizadora» del tiempo” y “las gradaciones psicológicas desarrolladas en [las] supuesta amplitudes

³⁹⁰*Theatro de los theatros de los pasados y presentes siglos*, citado por Wardropper (1978:194). Para una recopilación de las distintas alusiones más o menos explícitas a este subgénero, con citas de Carlos Boyl, Suárez de Figueroa, Salas Barbadillo, Zabaleta, el padre Guerra y, naturalmente, Bances Candamo, véase Arellano (1988:28-29). Hay que hacer notar, sin embargo, que Bances Candamo está hablando desde un punto de vista de técnica espectacular, oponiendo este subgénero a la “comedia de bulto”, que necesita de una maquinaria teatral mucho más complicada.

³⁹¹Es significativo que, mientras en las tragedia o dramas de honor serios el matrimonio, con la pesada carga de la honra que éste conlleva, es el punto de arranque del conflicto dramático, en las comedias de capa y espada es el fin deseado que lo soluciona, sustrayendo paradójicamente a los protagonistas del mundo relativamente edénico con su correspondiente relativización de los valores sociales en el que se movían, para hacerlos ingresar (se supone) en el ámbito grave de esos mismos valores (sobre todo la honra) y su pesada carga. En este sentido, se podría decir que la comedia y el drama de honor o celos son las perspectivas complementarias, el anverso y el reverso de un mismo estado social.

temporales” propias de otros géneros. “El objetivo final de la comedia de capa y espada... [es] la construcción de un juego de enredo, muestra de ingenio del dramaturgo, capaz de entretener —suspender— eutrapélicamente al auditorio”.

- c) Por esto mismo, y en contradicción con lo que generalmente acostumbramos a pensar del drama español, las comedias de capa y espada muestran una tendencia a la concentración de estas acciones por medio de la unidad clásica de tiempo y lugar,³⁹² con el fin, no de obtener la verosimilitud a la que en la teoría clásica sirven estos recursos, sino justamente a la consecución de la inverosimilitud sorprendente mencionada en el punto anterior, pues con la coincidencia y la acumulación de sucesos en tiempo reducido se pretende romper cualquier límite de plausibilidad.
- d) La inverosimilitud también afecta al decoro (en su sentido de adecuación de conducta, discurso, apariencia con el personaje) en varias formas: criados que expresan sus preocupaciones de amor y honor, mientras que los amos se burlan de tales cosas con discursos cómicos (“caballeros de donaire”) o lo que Arellano llama la tendencia a “la generalización de los agentes cómicos”, con caballeros (viejos y galanes) y damas desempeñando activas funciones cómicas (ingeniosas y ridículas).
- e) Finalmente, la comedia de capa y espada se caracteriza también, frente a la comedia de fantasía de la que habla Wardropper, por su relación con el *hic et nunc* por medio de la inserción de marcas de coetaneidad geográficas (se sitúan en ciudades españolas, castellanas principalmente), cronológicas (se sitúan en su tiempo) y onomásticas (los nombres de los personajes generalmente responden a los nombres de los españoles comunes de su tiempo).

Algo que también menciona Arellano y que cualquiera puede notar muy pronto como una de las convenciones y recursos prevalentes de este subgénero es la construcción, como parte de la complicación, de una tupida red de relaciones (de amor sobre todo, pero también de familia y de amistad) entre los personajes que conforme avanza el siglo XVII “aumenta según una mecánica combinatoria que explota todas las posibilidades de un formulismo matemático

³⁹² Arellano aduce evidencias incontestables en favor de la tendencia consciente y expresa de los dramaturgos de capa y espada a conseguir acumulación de acciones complicadas en un lapso de tiempo más o menos unitario que van desde uno a dos o tres días. Esta tendencia, en su grado extremo, lleva a intentar la acumulación, casi como en un *tour de force*, del máximo de concentración en el mínimo de tiempo, tal y como explicitan algunos de los títulos de la época: *Lo que pasa en una tarde* de Lope de Vega o *Los empeños de una casa* de Coello, estas última, como sabemos, admirada e imitada en la Inglaterra de la Restauración.

cuya estructura no tiene nada que ver con la naturaleza, ni con la «vida» (Arellano, 1988:28). Esto es especialmente cierto para las correspondencias entre danias y galanes en el enredo amoroso, que suelen presentarse en una situación determinado con dos, tres y hasta cuatro parejas en diverso estado de relación de los unos con los otros para, después de muchas vicisitudes, acabar con lo que en este trabajo llamamos el “encarte de parejas”, en el que, generalmente, todo el mundo, incluidos los criados, acaba emparejado,³⁹³ en muchos casos, además, contra toda regla de la naturaleza o de la “vida”, es decir, contra toda motivación psicológica.

Entre las muchísimas piezas de capa y espada, un corpus indicativo del subgénero podría estar constituido por obras como *La dama boba*, *El maestro de danzar* (tanto la de Lope de Vega como la de Calderón), *Amar sin saber a quién*, *El sembrar en buena tierra*, *El acero de Madrid*, *La discreta enamorada*, *La noche de San Juan*, *Don Gil de las Calzas Verdes*, *Por el sótano y el torno*, *La celosa de sí misma*, *Marta la piadosa*, *No hay peor sordo*, *La mujer por fuerza* (de ambiente palatino, pero muy parecida a *Don Gil* y con abundancia de enredo y disfraces), *Casa con dos puertas*, *La dama duende*, *Antes que todo es mi dama*, *Peor está que estaba*, *El Narciso en su opinión*, *Entre bobos anda el juego*, etc.

Queda no obstante un aspecto temático insoslayable a la hora de tratar de la *comedia* española por el tremendo peso específico, casi obsesivo, podríamos decir y que, por tanto, se convierte casi en un principio estructurador a tener muy

³⁹³En algunos casos, especialmente en aquellos en los que el no encontrar pareja es el recurso para administrar la justicia poética al personaje impertinente, uno o varios de los pretendientes quedan sin casar (*La paredes oyen* o *El lindo don Diego*) o se produce un casamiento cómico y meramente simbólico entre dos hombres (*La dama boba*). Este, sin embargo, no es un recurso privativo de la comedia de capa y espada, aunque sí que se lleva a su grado máximo y se convierte en principio estructurador de la comedia en este subgénero. Lope de Vega es proverbial por su facilidad para plantear y resolver situaciones y conflictos basados en este recurso, lo que da un cierto aire mecánico a sus comedias de este tipo que, indudablemente, facilitaba su sorprendente fertilidad.

en cuenta para cualquier estudio comparativo. Es un valor en el sentido bajtiniano del término, un principio ideológico que es al mismo tiempo apriori estético, el móvil más importante de la acción dramática integrado en la obra, del que depende en gran medida la apreciación de la *comedia*. Nos referimos a la cuestión del honor y la honra,³⁹⁴ el primero entendido como adecuación y medida individual de autoestima frente a un *ethos* o norma de vida idealizados según los cuales se pretende vivir, y la segunda como esta misma autoestima frente a la sociedad, a través de la fama, y que acaba por convertirse en una imposición externa a la que el individuo se tiene que plegar si quiere demostrar que él es quien es en un contexto social fuertemente estructurado y represivo por medio de las consideraciones estamentales (en donde se inserta la honra vertical) y de limpieza de sangre y propio valer (en donde se inserta la honra horizontal)³⁹⁵ que llegan a hacer depositarios del honor no sólo al individuo mismo, sino al linaje (padre, madre, hermanas y esposas) y en última instancia a la sociedad a través de la opinión que los demás tienen de él. No deseamos extendernos innecesariamente en este punto y sólo quisiéramos subrayar un hecho que será de gran pertinencia para nuestra comparación: que mientras en las tragicomedias históricas y populistas el tema de la honra (u honra horizontal) es el móvil

³⁹⁴A este respecto, como es bien sabido, Lope dice en su *Arte nuevo de hacer comedias*: "Los casos de la honra son mejores/ porque mueven con fuerza a toda gente,/ con ellos las acciones virtuosas". En muchos casos las consideraciones de honra, tan ajenas a nuestras vivencias sociales del siglo XX, determinan la respuesta estético-emotiva del público, como deja claro Amado Alonso (1952), cuando, estudiando el *Castigo sin venganza*, declara: "Por eso el público español no podría gustar una comedia en la que los personajes nobles, los más exigidos y los más favorecidos por la honra, se condujeran sin atención al código sagrado. No es que el público quedara escandalizado; quedaría incrédulo, lo tomaría por inverosímil".

³⁹⁵Véase el interesante artículo de Gustavo Correa (1958) sobre este doble aspecto de la honra. De su exposición se puede deducir que la honra vertical se correspondería más apropiadamente con el concepto del honor nobiliario, mientras que la honra horizontal se correspondería más con ese concepto tan español de la honra propiamente dicha, el ideal del valer irreductible del individuo compartido por igual por nobles y plebeyos, la pérdida de la cual a los ojos de la sociedad "implica el aniquilamiento del ser individual en cuanto el hombre se halla desposeído de su valer y su hombría, pero también el de su ser social en cuanto que deja de pertenecer ideal y prácticamente a la comunidad social en que vive" (pág. 104). Si tenemos esto en cuenta es fácil comprender la insistencia no sólo en que la deshonra quede lavada, sino la de que, además, ni siquiera trascienda a la sociedad en tantas obras de la literatura dramática áurea.

dominante de la acción dramática, en las tragicomedias palatinas éste no lo es tanto y está recubierto por el del honor estamental u honra vertical, tema este último que, además, es dominante en las comedias palatinas. Esto se muestra más que en ningún otro lugar en la tragicomedia palatinas que Shirley imitó del teatro español: *Don Lope de Cardona*.

A la hora de intentar rastrear las huellas architextuales españolas en los géneros practicados por Shirley (y, sin duda, en el teatro inglés) hay que tratar de deslindar los rasgos coincidentes de la tradición dramática inglesa, así como la posible tradición común compartida por ambas literaturas. En este sentido, es preciso hacer una breve referencia a la génesis y desarrollo de la tragicomedia en la literatura inglesa, ya que es a través de este género por donde se realiza la mayoría de las transferencias desde la literatura española. El problema se sitúa aquí en la existencia de elementos tragicómicos de lo que podríamos denominar prototragicomedia en toda la tradición postclásica y cristiana europea, aparente ya en la literatura medieval. En los misterios, en las moralidades y en los dramas neolatinos (en latín o en lenguas vernáculas) del Renacimiento temprano se encuentran ya parte de los componentes que iban a confluír luego en la formación del género, aunque en este periodo histórico no se da, ni por asomo, ningún intento crítico de justificar esa práctica, ni el término aparece hasta el advenimiento del humanismo (Ristine, 1910:11, 17, 18-25). Sin embargo, en este dominio es posible rastrear ya algunos de los ingredientes tragicómicos más importantes: la indiferencia hacia la noción humanística de decoro, la tendencia a la divagación, la mezcla de elementos cómicos y trágicos, el gusto popular por la justicia poética y el final feliz; todo ello indisolublemente unido a la constante que supone la predilección universal de las audiencias populares por estos mismos elementos.³⁹⁶ Sin embargo, el género adquiere su perfil definitivo con la

³⁹⁶Ristine (1910: 3, 30, 32, 49, 56, 69, 77 y 97) hace referencia al favor y la demanda popular de que gozaban desde la antigüedad clásica hasta el Barroco ciertos elementos tragicómicos como la

creciente utilización del término “tragicomedia” y el correspondiente debate crítico que se observa primero en Italia, después en España, luego en Francia y definitivamente en Inglaterra. En Italia es a finales del siglo XVI, con lo que se ha dado en llamar la “controversia Guarini”, cuando se genera un amplio debate crítico con repercusiones europeas acerca de la validez y justificación clasicista del género. España más o menos por la misma época y durante las primeras décadas del siglo XVII aporta la práctica teatral consolidada y exitosa de auténticas tragicomedias y un debate crítico muy interesante en torno a la “comedia nueva”.³⁹⁷ A Inglaterra llega la utilización generalizada del término y su consolidación en su sentido moderno relativamente tarde. Ristine (1910) distingue tres periodos: los comienzos de 1564 a 1600 en torno a lo que preferimos llamar prototragicomedia, un periodo de desarrollo transicional entre 1600 y 1610 y el apogeo de la tragicomedia inglesa de cuño fletcheriano de 1610 a 1642.

El primer periodo (1564-1600) coincide con una época formativa del teatro inglés en que los autores se cuidan poco de distinciones dramáticas precisas, y el uso de la palabra “tragicomedia” (“tragicall comedie”) en obras tales como *Damon and Pythias* (representado en 1563-64), *Appius and Virginia* o *The Glass of Government* (1575) ni se corresponde con el sentido que adquiriría durante el siglo XVII, ni es generalmente consistente, a pesar de que en ocasiones se aprecia un esfuerzo crítico en prólogos, resúmenes argumentales iniciales y epílogos por justificar la elección del término. Da la impresión de que estas obras

complicación de los argumentos, la justicia poética y los finales felices, tal y como se trasluce de la censura de los críticos y de la justificación por el gusto popular de los escritores: Aristóteles, Cintio, Lope de Vega, Hardy, John Rastell, Ulpian Fulwell, Lyly y Webster.

³⁹⁷ Hay que subrayar, no obstante, que a España pertenece la distinción del uso temprano del término en una obra de amplia repercusión europea, *La Celestina*, que en su edición de 1502 es ya designada, con poca consistencia respecto a la concepción renacentista de tal denominación, *Tragicomedia de Calixto y Melibea*. Gil Vicente, por otra parte, también llama a algunas de sus obras “tragicomedias” con la misma falta de discriminación que en *La Celestina*.

se concebían más como una variante de la comedia que como perteneciente a un género propio. No obstante, varios elementos tragicómicos, como el de la justicia poética de la tradición del drama cristiano medieval, aparecen en estas obras, lo que nos permite relacionarlas con la génesis de la tragicomedia. Otras como *Promos and Cassandra* (1578; significativamente de asunto similar a *Measure for Measure*) podrían aspirar con mayor fundamento al título de “tragicomedia” y, sin embargo, aparecen caracterizadas simplemente como “historias” (“historye”). Sidney en su *Apology for Poetry* (escrito en 1581) había denostado el término, aunque quizá entendiera por el mismo las “farsas trágicas” como *Horestes* o *Cambyzes*, y es muy significativo que la palabra “tragicomedia” prácticamente desaparece de los paratextos de las obras dramáticas escritas entre 1580 y 1600, incluso de una “comedia romántica” de los “university wits”³⁹⁸ que anticipa el desarrollo posterior de la tragicomedia: *The Scottish Historie of James the fourth* (1598) de Robert Greene. Entramos aquí ya en el área de la creciente moda de la “comedia romántica” introducida por John Lyly y practicada con gran éxito por Shakespeare en *As You Like It* y *Twelfth Night*,³⁹⁹ y aquí tenemos que admitir que la frontera entre “comedia romántica” y tragicomedia es bastante difusa, ya que podemos encontrar en la primera casi todos los componentes de la tragicomedia jacobina tal y como los vemos por ejemplo en *Philaster*; sin embargo, mantenemos que resta aun una cuestión de cantidad o de grado que hace que la concentración de esos elementos no sea la misma.⁴⁰⁰

³⁹⁸Con la excepción de *Alexander and Campaspe*, que en su edición de 1591 es descrita como una “tragicall Comedie”, aunque en 1584 había sido definida como “Comedie” (Ristine, 1910, 78).

³⁹⁹Otras obras shakesperianas de este periodo que contienen elementos románticos o tragicómicos son *The Two Gentlemen of Verona*, *The Merchant of Venice* y *Much Ado About Nothing*.

⁴⁰⁰Ristine (1910:85) señala a este respecto: “Both forms employ the same materials and turn on the same situations; their difference are in degree and not in kind. When the element of impending disaster, the invariable accompaniment of stories of romantic love, is turned to the darker purposes of tragedy, then romantic comedy may be said to stiffen into the cast of its stauncher sister”.

En el segundo periodo (1600-1610) se produce una reacción antirromántica que coincide en sus límites iniciales y finales con el advenimiento de Ben Jonson y su "comedy of humours" y la aparición de la tragicomedia de Beaumont-Fletcher respectivamente. Se corresponde con una reacción realista que favorece el tratamiento dramático de la vida doméstica y marginal con reverberaciones satíricas, ilustrada por obras del mismo Ben Jonson, de Heywood, de Marston y de Middleton. A este periodo pertenecen también las "dark comedies" de Shakespeare (y las grandes tragedias, por cierto).⁴⁰¹ Paralelamente se produce una separación más consciente entre los géneros de tragedia y de comedia, y algunos ecos de la controversia o/y las primeras aclimataciones escénicas del nuevo género de la tragicomedia que estaba teniendo lugar en el resto de Europa (Italia, Francia y España) llegan a Inglaterra, fundamentalmente a través de las pastorales tragicómicas de Samuel Daniel y de *The Faithful Shepherdess* (1608?) de Fletcher, con su famosa definición de tragicomedia en el prólogo.⁴⁰² Con Fletcher y, poco después, con la incorporación de Beaumont como coautor se produce la introducción y el triunfo popular del género, hasta tal punto que, hasta el cierre de los teatros, prácticamente ningún autor dramático de la época pudo sustraerse a su práctica.

⁴⁰¹ Las obras que presentan más afinidades, tanto por su relación cronológica como estructural, con el género tragicómico tal y como es definido por Guarini son las "dark comedies" o "problem plays" (*All's Well That Ends Well*, *Measure for Measure* y *Troilus and Cressida*) de los años iniciales del siglo XVII y los "romances" o "romantic tragicomedies" de su última época: *Percy*, *Cymbeline*, *The Winter's Tale* y, en menor medida, dada su irreductible particularidad, *The Tempest*. Véase para este asunto Mowat (1987), en donde se reconoce, sin embargo que, las obras de Shakespeare no tienen nada que ver con lo que Madeleine Doran llama, "the Beaumont-and-Fletcher sort of thing" y que, desde el punto de vista meramente clasificatorio, hablar de estas obras como tragicomedias no es de ninguna utilidad (págs. 80 y 94).

⁴⁰² Aparte de la alusión condenatoria de Sidney en su *Defence of Poetry* a la "mungrell Tragicomedy", ésta es la primera alusión crítica, además en el sentido guariniano de fusión de elementos trágicos y cómicos en una nueva especie, al nuevo género: "A tragi-comedy is not so called in respect of mirth and killing, but in respect it wants death, which is enough to make it no tragedy, yet brings some near it, which is enogh to make it no comedy, which must be a representation of familiar people, with such kind of trouble as no life be questioned; so that a god is as lawful in this as in tragedy, and mean people as in a comedy".

El tercer periodo (1610-1642) es el del apogeo de la tragicomedia y su conformación con unos perfiles muy característicos que la hacen distintivamente visible en el universo de formas tragicómicas anteriores y posteriores.⁴⁰³ A la influencia de este género no escapan ahora ni Shakespeare (véase nota 401), ni Heywood, ni Dekker. Pero son las obras de Beaumont-Fletcher las que constituyen la cantera más rica, temprana y pertinente de donde extraer ejemplos canónicos de lo que podríamos llamar la tragicomedia fletcheriana. *Philaster* (el primer y duradero triunfo del nuevo género), *A King and No King*, *The Loyal Subject*, *The Island Princess*, *The Mad Lover*, *A Wife for a Month*, *The Humorous Lieutenant*, *The Queen of Corinth*, *The Knight of Malta* y *The Laws of Candy* contienen en sí mismas una excelente cantera de donde extraer los elementos paradigmáticos que nos permitirían definir el género. Massinger y Shirley, como directos y más relevantes continuadores de la tradición inaugurada por Beaumont-Fletcher, serían los siguientes autores a considerar a la hora de completar el corpus suministrado por estos últimos, con una muestra de tragicomedias canónicas de las mejores del centenar que ha sobrevivido del periodo entre 1610 y 1642: *The Renegado*, *The Picture*, *The Emperor of the East*, *A Very Woman*, *The Bondman*, *The Maid of Honour*, *The Great Duke of Florence* de Massinger, y *The Young Admiral*, *The Coronation*, *The Duke's Mistress*, *The Royal Master*, *The Gentleman of Venice*, *The Imposture*, *The Doubtful Heir* y *The Court Secret* de Shirley constituirían una aportación

⁴⁰³Naturalmente, vamos a definir un canon de tragicomedia estricto que en gran medida se correspondería con la tragicomedia palatina española, pero incluso dentro del cual se pueden establecer gradaciones en las que hay algunas que están más cerca que otras de la tragedia, el drama doméstico o la comedia "romántica". Ristine (1910:134-135), por ejemplo, ha señalado el carácter distintivo de las tragicomedias de Massinger sobre todo en su tono relativamente atemperado, en su menor dependencia en el manejo de la intriga y en el desenlace sorpresivo, y en su concepción del género como algo estrictamente a medio camino entre la tragedia y la comedia; aun así en obras como *The Bashful Lover*, *A very Woman* y *The Bondman*, se ajusta bastante bien al modelo fletcheriano. Se hace preciso reconocer que, tanto en las obras de los autores citados, como en las de cualquier otro practicante del género, no hay siempre un perfil estricto, pudiendo establecerse una gradación entre aquellas tragicomedias que bordean la tragedia (véase *The Politician* de Shirley) y aquellas que se acercan claramente a la comedia "romántica" (*The Example*); en el medio de esta gradación se encontrarían idealmente las obras más canónicas de las que mencionamos a continuación.

irrenunciable a la hora de elaborar el corpus de la tragicomedia inglesa del siglo XVII.⁴⁰⁴

Los rasgos más característicos que se desprenden del análisis de un grupo de tragicomedias inglesas como el propuesto *supra* son escenarios remotos y exóticos (usualmente los países ribereños del Mediterráneo: las cortes italianas, Rodas, Mesina, Armenia, Iberia, España), ambiente cortesano, personajes elevados y convencionalizados, acciones melodramáticas, emociones y caracteres contrapuestos,⁴⁰⁵ acontecimientos maravillosos, fondos épicos, lenguaje noble y elevado (rayano en los pomposos), atmósfera “romántica”, restauración del orden perdido y final feliz. Estructuralmente hay tres rasgos bien significativos: el efectismo teatral al cual se sacrifica la caracterización, la plausibilidad, la lógica e incluso los valores éticos; el argumento complicado ingenioso y brillante; y, como culminación de este último, el final inesperado y sorpresivo.⁴⁰⁶ En cuanto a los motivos principales de la tragicomedia inglesa, habría que destacar el amor romántico impedido por desigualdad en el rango social que finalmente se resuelve por el descubrimiento del linaje noble del amante estamentalmente inferior; la prueba o “trial” de tipo amoroso o político,⁴⁰⁷ el conflicto entre el deber (que frecuentemente adopta la forma de

⁴⁰⁴Ford podría quedar excluido de este canon, porque en sus pocas tragicomedias (*The Lover's Melancholy* o *The Lady's Trial*) practica una variante que casi nada tiene que ver con la fletcheriana que aquí tratamos de definir, por su exclusión de los factores efectistas externos en favor de un efectismo interno basado en su típico interés en una especie de psicología de la pasión patológica. En *The Queen*, sin embargo, sí practica una vena más fletcheriana, que Foster (1987) compara con *The Lover's Melancholy*, tragicomedia de tipo shakesperiano. Por otra parte, algunos autores menores (Carrell, Glapthorne o Cartwright), obras anónimas y parte de la producción de Killigrew y Davenant (estos últimos interesantes porque constituyen un vínculo entre el teatro carolino y el de la Restauración) habrían de ser tenidos en cuenta para una definición más amplia del corpus tragicómico.

⁴⁰⁵Los más altos ideales de amor y honor, de amistad y constancia son contrapuestos una y otra vez en este tipos de obras con las acciones más bajas y las villanías más reprobables.

⁴⁰⁶No deja de llamar la atención la coincidencia en la insistencia en el final sorpresivo, que va unida al mantenimiento de la intriga, con lo que dice Lope de Vega para la comedia en su *Arte Nuevo*: “... pero la solución no la permita/ hasta que llegue a la postrera scena,/ porque en sabiendo el vulgo el fin que tiene,/ buelve el rostro a la puerta...”

⁴⁰⁷Este elemento, que funciona como tema o como motivo, es casi una constante en la tragicomedia

honor estamental o patriótico) y el amor, el punto de honor, la mujer disfrazada de paje o de criado que a menudo descubre su identidad en un golpe de efecto final, como en *Philaster*, las intrigas cortesanas, el intento de seducción por parte de un rey hacia una joven honesta, las rivalidades enconadas entre dos familias nobles, la fidelidad inquebrantable, a prueba de injusticias, del súbdito leal hacia su rey, el motivo del “changeling” o niño cambiado en la cuna con el resultado de adscripción de identidades erróneas, la lucha por el poder entre varios aspirantes al trono y las revueltas, más o menos *ad hoc*, de multitudes o ejércitos, casi siempre fuera de la escena, en apoyo de uno u otro de los pretendientes al trono. Sin duda esta tipología presenta notables parecidos con la que se da en la tragicomedia palatina española y ya Ristine (1910: 120-121, 124, 139, 146, 148-149) ha considerado la posibilidad de influencia del drama español, aunque sólo para mostrar su incertidumbre en lo que se refiere a Beaumont-Fletcher (págs. 120-121, 124) y negar tal influencia en lo que respecta a la tragicomedia en general (pág. 148):

True, much of the spirit of the Spanish national drama is embodied in the work of Fletcher and others; and the same pseudo-romance of French tragicomedy is the underlying inspiration for many Caroline dramatists. But English tragicomedies, while preserving many traits of foreign extraction, are rarely traceable to continental originals. Playwrights, when they did not invent their tragicomic plots entirely, turned to fiction rather than drama for material and found in the romantic stories of Spain, Italy, France and Greece an inexhaustible variety of sources from which to dress anew their favorite motives and situations.

Aclarar hasta que punto el contacto con la literatura dramática española puede haber influido sobre la práctica dramática de la tragicomedia inglesa que

inglesa y más específicamente en Shirley. Se presenta normalmente como un ardid o engaño con que se intenta probar o aquilatar la constancia amorosa o política de otro. En Shirley, además de estas formas, aparece una y otra vez como un engaño practicado sobre un libertino con el fin de obtener su reforma. Significativamente, la acción de *The Humorous Courtier* se construye enteramente sobre la prueba o “trial” a la que la duquesa de Mantua somete a sus cortesanos. Como se deduce de lo que acabamos de decir es éste un motivo que, en sus distintas variantes, aparece asociado con otros tales como el engaño, la reforma del libertino, el acoso sexual de un superior estamental, y la “resistencia honrada”, la fidelidad del buen vasallo, las maquinaciones del cortesano intrigante, etc.

podemos llamar fletcheriana es una tarea urgente y no iniciada que sepamos por ningún investigador. Desafortunadamente, al demandar un estudio exhaustivo al menos de la tradición italiana y francesa, es una cuestión tan compleja que exigiría la elaboración de otra tesis. A falta de tiempo y espacio, nos limitaremos a constatar unos hechos evidentes que, o bien eran desconocidos por Ristine, o bien salieron a la luz con posterioridad a la publicación de su investigación. Efectivamente, como hemos expuesto en la sección 2.3, los casos de claro o razonable contacto entre los teatros nacionales de España e Inglaterra se producen en el ámbito de las obras de los autores mencionados a propósito de la tragicomedia (Beaumont-Fletcher, Massinger, Shirley, Ford) y de la comedia palatinas. Si descontamos (por improbable y por tratarse de influencia sobre tragedias) los casos de *El mayordomo de la duquesa de Amalfi—The Duchess of Malfi* y *Doña Inés de Castro—The Broken Heart*, nos quedan seis ejemplos,⁴⁰⁸ de los cuales cuatro se corresponden bastante bien o plenamente con el corpus de tragicomedia fletcheriana que hemos definido *supra*: *La ilustre fregona—The Fair Maid of the Inn*,⁴⁰⁹ *El Gran duque de Moscovia* y *El duque de Viseo—The Loyal Subject*, *Los baños de Argel—The Renegado* y *Don Lope de Cardona—The Young Admiral*.⁴¹⁰ Sabemos, además, que la influencia de la narrativa hispánica, sobre todo de la picaresca y la novela corta y *El Quijote*, alcanza también ahora su mayor grado de intensidad y, precisamente, sobre los mismos autores, lo que favorecería un posible interés no documentado por el teatro español. Todos estas evidencias deberían llevar a la revisión de la reservada afirmación de Ristine sobre la independencia del desarrollo de la forma

⁴⁰⁸Siete, si admitimos la relación hipertextual confirmada aquí entre *El hombre por su palabra* y *The Gentleman of Venice*.

⁴⁰⁹Esta pareja con la alta probabilidad de que la fuente española sea la novela ejemplar del mismo nombre y no de la obra de teatro.

⁴¹⁰Los dos ejemplos restantes (*La fuerza de la costumbre—Love's Cure* y *El castigo del penséque—The Opportunity*) entrarían dentro del género de la comedia.

tragicómica inglesa,⁴¹¹ aunque, aun así, hay que dejar bastante margen al papel de la fuerte tradición dramática propia abierta a la influencia de Italia y, sobre todo, Francia, país que a su vez está en proceso de asimilar y adaptar el drama español en el desarrollo de su propia tragicomedia.⁴¹² Nuestra impresión general, a falta de un estudio más detallado, es que la tragicomedia fletcheriana, aun hundiendo sus raíces en factores autóctonos, muestra signos de estar influida por la tradición española en cuestiones importantes relativas a algunas convenciones y motivos. Esta tradición no es siempre atribuible a un contacto directo con fuentes españolas, ya que tal contacto puede estar mediatizado por intermediarios franceses y por la propia visión del mundo de la sociedad jacobina y carolina del momento, que actúa en un doble sentido: seleccionando los materiales “interpretables” desde la cultura mediadora y/o de acogida e “interpretándolos” de acuerdo con los elementos del sistema social y literario de esta última, cuyos círculos dirigentes se hallaban más predispuestos a un mayor acercamiento a España por los periodos de paz disfrutados entre 1604 y 1625 (y a partir de 1630) y por la reacción absolutista de los Estuardo para los que la tragicomedia, “which serves the interest of the aristocracy in general and, quite often, of the

⁴¹¹Ristine (1910), que no parece concluyente sobre esta cuestión, como muestra un repaso a los diversos pasajes en que se ocupa de ella, señala en la página 124: “It may not be determined whether Fletcher and his collaborators derived the idea of thus enhancing the effectiveness of tragicomedy from Italian or Spanish precedents—to one of which at least they were definitely indebted—or invented it themselves”. No sabemos a qué precedente se referirá exactamente (¿*The Young Admiral* y *Don Lope de Cardona*?), pero es evidente que la duda razonable sobre una posible relación con el género de la tragicomedia española, el más consolidado de Europa y el más temprano después de Italia, gravita sobre su pensamiento.

⁴¹²La influencia francesa sobre la práctica dramática inglesa de la época es otra cuestión que habría que dilucidar, sobre todo en la etapa carolina. Por una parte, las fuerzas sociales y literarias dominantes en la corte (con una reina consorte francesa) eran muy receptivas a las modas llegadas de ese país, tales como el preciosismo o el neoplatonismo con su cultos artificioso del punto de honor, el heroísmo y la casuística amorosa; por otra, crece la traducción y el gusto por los interminables novelones “románticos” de autores como Honoré d’Urfé o Vital d’Audiguier y la tragicomedia francesa practicada por Hardy, Du Ryer, Mairet y Rotrou, corrientes que a su vez se alimentaban de literatura española, tal y como ejemplifica el caso de *Le Cid* de Corneille, que es traducido al inglés como *The Cid, A Tragi comedy out of French made English* (en dos partes en 1637 y en 1640), o la traducción de d’Audiguier de *El peregrino en su patria* de Lope de Vega que es utilizada a su vez para la versión inglesa. Nos encontramos con el viejo problema de que la literatura española sigue llegando a través de Francia, pero también se aumenta la traducción directamente del español como ejemplifica la traducción de *El Quijote* o las traducciones de *La Celestina*, *El Guzmán de Alfarache*, *Las novelas ejemplares*, etc.

monarch in particular” (Cohen, 1987:173), constituía sin duda un elemento de propaganda inestimable. En cualquier caso, y a pesar de la selección y el acondicionamiento a que son sometidas al insertarse en el sistema literario inglés,⁴¹³ ciertas características estructurales y motivos o convenciones aparecen lo suficientemente reiterados como para pensar en la aportación española a la construcción del género. Entre los rasgos estructurales podemos citar la doble y triple intriga, la completa subordinación de la psicología de los personajes a la acción, los reveses de fortuna, la falta de plausibilidad, el triunfo de la justicia poética, la restauración del orden perdido, los escenarios remotos e irreales como forma de crear un lugar neutro fuera del espacio y del tiempo referenciables, el ambiente cortesano o palaciego, los personajes nobles y las acciones elevadas, la contaminación épica y el final apresurado; entre los motivos y convenciones, la lealtad absoluta al rey, el acoso sexual de éste (o de un noble cabeza de estado) a una doncella, la resistencia honrada de esta última, la mujer disfrazada de hombre,⁴¹⁴ el punto de honor (que nunca de honra) estamental, el conflicto entre honor y deber, el amor imposible entre desiguales resuelto por el descubrimiento a última hora de la nobleza de uno de ellos, el motivo de la llamada de la sangre, el encarte de parejas, la boda secreta y la mujer embozada. La tragicomedia española debe de haber contribuido a conformar el género en Francia y en Inglaterra, si tenemos en cuenta que cronológicamente es la primera en consolidarse dentro del ámbito de un auténtico teatro nacional sobre las bases de los rasgos estructurales, los motivos y las convenciones que acabamos de

⁴¹³ Piénsese por ejemplo en la ausencia de dramas de honra frente a la asimilación del punto de honor vertical.

⁴¹⁴ Aunque el tema de la mujer disfrazada de hombre es tan antiguo como las novelas y obras italianas anteriores a los grandes dramas nacionales de España e Inglaterra, y en este último país puede verse aparecer en el teatro propiamente isabelino (recuérdese *Twelfth Night*, *The Two Gentlemen of Verona*, que utiliza fuente española, o *Cymbeline*), el periodo y el género que nos ocupa se caracteriza por una mayor profusión en su uso y, además, por un uso nuevo: la falsa identidad masculina de la dama es ocultada no sólo a los personajes, sino al mismo público, revelándose como un golpe de efecto al final o en un momento determinado de la acción.

mencionar.⁴¹⁵ Si, como acertadamente ha señalado Cohen (1987:155-157), los estudiosos anglosajones (y en menor medida franceses y alemanes) sobre la tragicomedia como fenómeno europeo abandonaran un cierto etnocentrismo que les ha llevado frecuentemente a descuidar el estudio de “the most important corpus of tragicomedy in the Renaissance” (Cohen, 1987:158) y se dignaran dedicar parte de su esfuerzo a profundizar en la discriminación de los subgéneros dramáticos españoles (tales como la tragicomedia palatina), en vez de hablar en general, como hace Ristine, de la influencia de la *comedia*, podrían obtener resultados provechosos con respecto a la deuda de la tragicomedia fletcheriana para con la tragicomedia española. Precisamente esta es una primera hipótesis que proponemos en esta tesis: en vez de hablar, como hace Ristine y tantos otros, indiferenciadamente de la influencia de la *comedia* o “la comedia de capa y espada”, deberíamos ser más precisos y, a la luz de las taxonomías desarrolladas modernamente, concluir que es la modalidad palatina, tanto en tragicomedia como en comedia, la que ha podido ejercer alguna influencia discernible sobre la literatura dramática inglesa anterior a la Restauración.

Precisamente el otro género que junto a la tragicomedia ofrece casos de relación hipertextual es el de la comedia de capa y espada. Sin embargo, la relación entre la comedia española y la inglesa nos parece más ocasional que la de la tragicomedia, que estaba, no lo olvidemos, de plena actualidad y gozaba de

⁴¹⁵ Todo ello gracias fundamentalmente a la colosal y proteica labor de Lope de Vega (1562-1635), que con su excepcionalmente larga carrera dramática domina toda la producción teatral española desde 1580 hasta casi 1640. Cohen (1987:162-163) distingue tres periodos en el desarrollo de la tragicomedia del Siglo de Oro español, que coinciden con el desarrollo de la carrera dramática de Lope de Vega y, más o menos, con el reinado de los tres Felipes: 1580-1600, 1600-1620 y 1620-1640. El primer periodo se caracterizaría por “a generically and geographically heterogeneous body of drama, dominated by the *oeuvre* of Lope” (pág. 162). En este periodo ya se localiza una importante vena de tragicomedia que coincide en muchos rasgos con los de la tragicomedia fletcheriana: *El amor desatinado* (1597), *La infanta desesperada*, *Ursón y Valentín* y *El príncipe melancólico* (entre 1588-95), *El mayorazgo dudoso*, *Los pleitos de Ingalaterra* (1598-1603), *El amigo por fuerza* (1599-1603), *El gran duque de Moscovia* (1606?), *El duque de Viseo* (1604-10), etc. Pero la práctica de este tipo de tragicomedia sigue en el segundo periodo y, no sólo por Lope, sino por Tirso de Molina también (*La República al revés*), antecediendo a o coincidiendo con las emergencia del subgénero a manos de Fletcher y de Beaumont-Fletcher.

gran boga en este periodo histórico. La comedia, por contra, era un género tradicional completamente consolidado en Inglaterra, y los nuevos desarrollos que estaba experimentando eran absolutamente autóctonos, debidos a la duradera influencia que Ben Jonson le estaba imprimiendo.⁴¹⁶ Por ello es comprensible que no haya más coincidencias entre la práctica de la comedia en uno y otro país. Los contactos documentados hasta ahora de obras de este tipo⁴¹⁷ son, a nuestro entender, relativamente excepcionales y explicables por razones externas a las distintas configuraciones nacionales del género, que no son otras que ciertas características accidentales que las hacen familiares o “interpretables” a los ojos anglosajones. *El castigo del penséque—The Opportunity*, porque pertenecen a la modalidad palatina, lo que las relaciona con la moda en alza de la tragicomedia igualmente palatina; y *La fuerza de la costumbre—Love's Cure* y *El vicio en los extremos—The Gamester*, porque, a pesar de tratarse las obras españolas de verdaderas comedias de capa y espada, en muchos sentidos muestran en su planteamiento una situación sorprendente, y en su tratamiento, actitudes anómalas,⁴¹⁸ tan queridas al Barroco en general, que la asimilan a la corriente también en boga de la *comedy of humours* jonsoniana.

En cuanto a Shirley, habríamos de destacar que siendo como es un buen artesano versado en toda la tradición precedente (tanto de tragedia como de

⁴¹⁶Es significativo a este respecto que una de las líneas de práctica dramática constantes y más o menos secundaria en las comedias shirleiana es precisamente la de la *comedy of humours*, apreciable en la mayoría de sus comedias y particularmente en *Love Tricks*, *The Witty Fair One* y *The Example*.

⁴¹⁷*El castigo del penséque—The Opportunity* y *La fuerza de la costumbre—Love's Cure*; y, si se nos permiten los ejemplos propuestos en esta tesis, *El vicio en los extremos—The Gamester*.

⁴¹⁸La comedia *La fuerza de la costumbre* trata de la extraña situación de un padre que ha tenido que huir a Flandes llevándose a su hija, a la que ha criado y educado como un hombre y un soldado, mientras la madre queda en España, y, para evitar los peligros que se ciernen sobre él por parte de una familia ofendida, ha criado a su hijo como a una mujer. Al regresar de su exilio el padre con la hija, las cosas han de volver a su situación natural, aunque al principio es difícil, pero finalmente el poder del amor ayuda a normalizar el estatus sexual y social de los dos hermanos. *El vicio en los extremos* muestra una especie de sesgo hacia la *comedy of humours* jonsoniana en cuanto que se trata de una lista de comportamientos extremos (la relación entre marido y mujer; entre amigos y esposos) que han de regularse hasta quedar en el justo medio o virtud.

tragicomedia), maneja hábil y eclécticamente los recursos de Beaumont-Fletcher y los de Massinger, si bien de una manera más o menos convencionalizada. Ristine (1910: 136) resume su práctica de la tragicomedia de esta manera:

Love in one form or another is almost invariably the chief interest, interwoven with war, usurpation or villainous intrigue. The characters are the recurring court types of the romantic dukedom that border the Mediterranean. And the plot is an ingenious affair, usually perfectly artificial, but very cleverly manipulated to bring about whatever happy ending the exigencies of the situation demand.

Sus obras se caracterizan, como hemos observado en los ejemplos estudiados hasta ahora, pero virtualmente extensible a la totalidad de su producción romántica (tragicomedia, comedia y tragedia), por la doble y triple intriga pero más episódica y menos integrada. Junto a esto hay que destacar, como resume en sus conclusiones Baker (1941:81-82), el elemento del amor romántico, introducido en el drama inglés por Beaumont-Fletcher; el uso de la sorpresa y del suspense; las circunstancias trágicas como contexto a la acción de sus parejas de amantes, resueltas en sorpresa y final feliz; la subordinación a la acción de sus personajes cuya existencia parece deberse más a contar la historia que a hacerla; las situaciones increíbles y poco naturales o realistas, excepción hecha, claro está, de sus obras u acciones urbanas;⁴¹⁹ los escenarios remotos y palaciegos y el método fletcheriano aun en las obras que no parecen obedecer a una fuente en ese autor.

Se verá cuán fácilmente se pueden relacionar una parte muy importante de la architextualidad shirleiana con la architextualidad del drama del Siglo de Oro español y se comprenderán las afinidades que permiten a nuestro autor y, en general, a toda la línea del drama romántico inglés del XVII, encontrar materia para su quehacer dramático en las pocas ocasiones de contacto con textos de literatura española, sobre todo la dramática.

⁴¹⁹Al abordar un estudio completo de la obra de Shirley no es posible dejar de lado su faceta de autor realista, prefigurador de la *comedy of manners*.

Aun siendo conscientes de que nos movemos en un terreno resbaladizo, pasamos a proponer a continuación una serie de rasgos hipertextuales indirectos o de imitación (estilo y tono), en la frontera de los rasgos architextuales,⁴²⁰ y una serie de motivos y convenciones que, a diferencia de las obras examinadas en los casos de *The Young Admiral*, *The Opportunity*, etc., no son referenciables, al menos en el estado actual de nuestra investigación, a hipotextos españoles individualizados, conformándonos, por tanto, con referirlas a todo el tipo o architexto de la *comedia* de nuestro Siglo de Oro. Esto es lo que está en la base de ese aire o sabor español que, desde Voltaire, Dibdin o Coleridge, se ha querido ver a menudo en el drama inglés a partir de la segunda década del siglo XVII y, por supuesto, en las obras dramáticas de Shirley.

3.6.2 RELACIONES HIPERTEXTUALES DE IMITACIÓN EN LA FRONTERA CON LA ARCHITEXTUALIDAD

Entre las relaciones hipertextuales de imitación, es decir, la visión del mundo, el estilo o el tono,⁴²¹ consideraríamos los siguientes elementos:

3.6.2.1 El elemento romántico. Idealismo exacerbado. Aristocratismo

En James Shirley, incluso en sus comedias urbanas, el elemento romántico, considerado como una encarnación idealista e irreal de la vida, no suele faltar nunca de una u otra manera. Siempre hay en nuestro autor un sentido de la vida noble y elevado, aunque conviva con acciones paralelas francamente groseras o chuscas, encarnadas en diversos tipos de personajes siniestros, estrambóticos o libertinos, en

⁴²⁰Tratamos estas relaciones hipertextuales indirectas o de imitación como architextuales ateniéndonos a las consideraciones de Genette (1982:12) expuestas *supra* acerca de la frontera crítica de permeabilidad entre una y otra categoría transtextuales, dado, además, que, a diferencia de las obras examinadas en los casos de *The Young Admiral*, *The Opportunity*, etc. no son atribuibles a hipertextos individuales españoles, conformándonos, por tanto, con referirlas a todo el tipo o architexto.

⁴²¹ Por tono entendemos la vieja cuestión horaciana de la relación del asunto que se trata con la elevación del estilo, es decir, la cuestión del decoro.

el caso de las tragicomedias, o simplemente realistas y pequeño-burgueses en caso de las comedias urbanas. A pesar de detalles tan escabrosos como la representación de acoso sexual⁴²² o adulterios en escena, siempre alguno de los personajes principales representa un noble ideal que es mantenido contra viento y marea y que, además, sirve de término para el establecimiento de un debate y/o confrontación con los personajes o actitudes inmorales, que irremisiblemente, sobre todo en las comedias o las tragicomedias, produce la conversión final del libertino. Dos motivos constantes en Shirley son la prueba o *trial* y la reforma del libertino. Por medio de ellos los personajes virtuosos salen siempre fortalecidos y los pecaminosos son reformados. Podemos decir en este sentido que el teatro de Shirley es altamente moralizante y didáctico, aunque, como suele ocurrir en un contexto teatral que trata también complacer a un tipo de público en busca de emociones fuertes, la exposición llamativa o escandalosa de los vicios puede, momentáneamente, eclipsar el fin moral. Pero nadie puede acusar a Shirley de no ejercer consecuentemente a lo largo de su obra la justicia poética (¡algo tan español!) por medio de la cual, las conductas desordenadas son castigadas en la tragedia (*Love's Cruelty*) o reformadas en la comedia y en la tragicomedia.⁴²³ Si acaso, hay que conceder que su visión idealista de la naturaleza humana es lo suficientemente tolerante y avanzada, sobre todo medida por la norma de su época o de la rígida moral victoriana del siglo pasado, para garantizar la reforma del pecador por muy grande que haya sido su ofensa, sobre todo si ésta es de carácter sexual y está inserta en un contexto de comedia urbana.⁴²⁴ En su didacticismo reformista, que en muchas ocasiones suena a pequeño-

⁴²²La representación de los intentos de acoso sexual en escena es algo que aparece frecuentemente ya en las primeras comedias de Lope de Vega, aunque inserto, como frecuentemente en Shirley, en el contexto del motivo tan español de la resistencia honrada. Entre las obras de Lope centradas primordialmente en este tema véanse: *La corona merecida*, *Ursón y Valentín* (en el arranque de la acción, 1588-1595), *Don Lope de Cardona*, *La resistencia honrada*, *El lacayo fingido*. Obras tan canónicas como *La Estrella de Sevilla* o *El mejor alcalde, el Rey* tratan también este tema.

⁴²³Aun así, en sus tragedias queda amplio espacio para un *pathos* y un sentido ineluctable del destino, que se puede apreciar en las mejores de sus obras de este tipo *The Cardinal*, *The Traitor*, o, para nosotros, su admirable tragedia patética *Love's Cruelty*, equiparable en muchos sentidos a *A Woman Killed with Kindness* de Heywood y que merecería una edición moderna.

⁴²⁴La transgresión máxima de Shirley, se limita, como hemos visto en el caso de *The Gamester*, a

burgués, y en su tolerancia para con las liviandades de sus libertinos reformados, no hay nada de español, pero en la aspiración noble e ideal de los mejores⁴²⁵ modelos de heroicidad y castidad tragicómicos, y en el absoluto hieratismo y falta de contacto con los fundamentos reales de la vida, sus personajes comparten lo mejor y lo peor de la visión esquizofrénica representada por los héroes de la literatura idealista española y, concretamente, de la tragicomedia palatina. Estos personajes, además, suelen pertenecer explícitamente o por vía de una anagnórisis posterior (*The Gentleman of Venice*, *The Sisters*) a la aristocracia y representan el ideal de la identificación sin fisuras entre la nobleza de carácter puramente natural y la del linaje. Motivos relacionados con esta visión del mundo como la fuerza de la sangre (“blood will tell”), la resistencia honrada o el derecho divino de los reyes (expresados muy cercanamente a la manera española de “al rey la hacienda y la vida, pero la honra no”) completan esta cosmovisión idealista y aristocrática, que, como ya hemos indicado, podemos encontrar también en los antecedentes próximos de nuestro autor: Beaumont y Fletcher.⁴²⁶

Precisamente la tesis de Nason (1915:387-391) es que, aun conviviendo desde el principio hasta el final los elementos realistas y románticos, “Shirley

presentar en escena casos de adulterio, que, finalmente, se resuelven con la constatación de que tal adulterio es sólo aparente y no real. Una obra, sin embargo, que lleva al límite esta constante es su comedia urbana *The Lady of pleasure*, piedra de escándalo para los críticos decimonónicos y de principios de nuestro siglo en la que se presenta en escena un caso real de adulterio (con escena de cama incluida aunque a oscura) de la protagonista, que, no obstante, se arrepiente después y decide reformarse, comprendiendo que su pasión era insensata y dañina, retomando junto a su marido una vida conyugal renovada sin mayores complicaciones.

⁴²⁵Hablamos desde un punto de vista puramente moral y no literario, pues, frecuentemente, los héroes shirleianos están tan vacíos y acartonados como los peores protagonistas de las tragicomedias palatinas de Lope de Vega (*El mayorazgo dudoso*) o de Tirso de Molina (*La república al revés*) o de otros (*El conde de Partinuples* de Ana Caro). En la modalidad de novela *El peregrino en su patria* (que influyó sobre *The Pilgrim* de Fletcher) o, en menor medida, *Los trabajos de Persiles y Segismunda* (que influyó sobre *The Custom of the Country* de Fletcher y Massinger) ilustran este tipo de héroes y heroínas idealizados hasta la saciedad, sin ninguna relación con las bases de la vida real, y supeditados absolutamente a las peripecias truculentas e inverosímiles de la acción.

⁴²⁶Insistimos de nuevo y para todo nuestro trabajo en que, al hablar aquí de relaciones hipertextuales de transformación indirecta o imitación que rebasan su propia frontera para superponerse al dominio de la architextualidad, es difícil dilucidar si la transmisión de estos elementos difusos se produce por contacto con la tradición española o con la inglesa o, como nos parece más probable, con ambas.

began his work as playwright as a realist; but the direction of his development was towards the romantic school: from Jonsonian and Fletcherian comedy of manners and of humors, he passed to Fletcherian and Shakesporean romantic comedy, dramatic romance, and romantic tragedy” (pág. 391). Nason demuestra esto cualitativamente (pág. 390) y sostiene que, si en su primer periodo dramático (1625-1632) encontramos sólo tres obras y media primordialmente románticas frente a siete obras y media primordialmente realistas, la relación se invierte de seis a tres en el segundo periodo (1632-1636), y termina siendo de nueve a dos en el tercero y último (1636-1642). Lo que es incuestionable es que, incluso al final de su carrera, conviven la tragedia, la tragicomedia y comedia, y la visión realista con la romántica o altamente idealizada.

Si tomamos principalmente el corpus de sus tragicomedias y sus comedias románticas según la clasificación establecida por Forsythe (1914) o Bas (1973), encontramos un gran número de situaciones y secuencias de acciones que encarnan, dentro de ese espíritu romántico, una visión altamente idealizada que recuerda mucho la cosmovisión de la tragicomedia en particular y, en general, de la *comedia* española en sus subgéneros tragicómicos y de drama campesino.

Las motivaciones de los personajes aristocráticos aparecen contempladas únicamente desde el prisma de virtudes-pasiones mayestáticamente presentadas, ya sean éstas el honor, la castidad, el amor, el bien de los súbditos, el deseo augusto de poder, la lealtad inquebrantable a la monarquía o la impulsividad natural de los jóvenes príncipes que, aun equivocados a otro respecto, obedecen en esto a la majestad que se espera de su nobleza de sangre. Estas virtudes o pasiones, privadas de cualquier contextualización de orden práctico, aparecen como la motivación de la mayor parte de los héroes tragicómicos o de comedia romántica shirleianos. Vittori y su padre Alphonso en *The Young Admiral* actúan, como hemos visto, únicamente movidos por ideales absolutos de amor conyugal,

honra y lealtad inquebrantable a su rey, incluso el amor del príncipe Cesario por Cassandra tiene un carácter idealista; Chabot, en *Chabot, Admiral of France*,⁴²⁷ soporta a manos de su rey las más duras y absurdas pruebas, que le costarán la vida, sólo para demostrar su absoluta fidelidad al soberano; Haraldus en *The Politician*, muere a causa de la melancolía que le produce creer que es el hijo del archivillano Gotharus (IV,iii); Leonato en *The Imposture* acude en apoyo militar al duque de Mantua únicamente con la esperanza de obtener la mano de su hija, la princesa Fioretta, y las peripecias hasta que esto ocurre finalmente forman la intriga de la obra; a Leonario, el príncipe de Aragón, lo mueve únicamente el amor en su empresa militar para ayudar a Olivia, la reina de Murcia en *The Doubtful Heir*; el mismo sentimiento que mueve a Ferdinand y a Rosania, a pesar de que en el primero cuenta decisivamente la aspiración augusta a la corona del reino, mientras que el rey de Valencia arma dos ejércitos (tras ser derrotado el primero) con el simple propósito de apoyar a la pareja en sus pretensiones.⁴²⁸ Al igual que en la literatura española de la época, las mujeres siguen decorosamente los pasos de sus amados o se presentan súbitamente ante ellos, disfrazadas de hombre o no, con el fin de reparar su honra perdida o, más frecuentemente, conseguir el amor de aquellos a los que habían sido prometidas: en *The Grateful Servant*, la que resulta ser la princesa de Milán se pasa toda la obra disfrazada de criado, siguiéndole los pasos al duque de Saboya, al que le había sido prometida y luego negada por su tío y tutor; Pulcheria, la hija del virrey de Sicilia, en *The Sisters*, ronda disfrazada de paje a su antiguo amor Contarini para comprobar por

⁴²⁷ Hay que hacer la salvedad, no obstante, de que es una obra compuesta por Chapman y revisada por Shirley.

⁴²⁸ Recordemos que una situación similar se da en *The Young Admiral*, en este caso adaptada de *Don Lope de Cardona* de Lope de Vega: el rey de Sicilia lanza dos flotas contra el Rey de Nápoles (la segunda tras perder la primera a manos de Vittori) prácticamente por un quítame allá esas pajas: el compromiso de matrimonio de su hija ha sido despreciado por el príncipe Cesario, que, además, ha herido a su maquiavélico favorito. Una comparación de *Don Lope de Cardona* y de *The Young Admiral* muestra hasta que punto el afán idealizante de Shirley coincide con el del teatro español y lo rebasa.

sí misma su fidelidad a su memoria; Isabella, la infanta de Portugal, viene secretamente a la corte española en *The Court Secret* para inclinar el ánimo de un remiso príncipe don Carlos a cumplir con su compromiso de matrimonio de estado. También los hombres siguen con determinación a las amadas que estamentalmente les están destinadas, aunque esto no sea muy aparente al principio: el hermano de Isabella, Antonio, enamorado de la infanta española, aguanta en la corte hasta conseguir que esta última vuelva sus ojos finalmente hacia él; el príncipe de Parma, que viene a recomendar a su vasallo, Lord Contarini, ante Angellina, la hermana desfavorecida en *The Sisters*, se enamora de ella y la consigue, tras descubrirse que el paje Vergerio, de quien la dama estaba enamorada a su vez, es realmente Pulcheria. Las heroínas shirleinas son ejemplos de castidad y de virtud: Domitilla en *The Royal Master*, a pesar de estar ingenuamente enamorada del rey, rechaza las propuestas indecentes, que, como terapia de choque para curarla de su amor, le hace el soberano. Lo mismo podemos decir de Albina en *The Politician*,⁴²⁹ la esposa del archivillano Gotharus, que ejerce a lo largo de toda la obra su virtuosa y sumisa actitud⁴³⁰ y resistencia honrada, a pesar de que su marido la empuja a los brazos del Rey. Los casos de resistencia honrada son numerosos y ya los veremos un poco más adelante. En una comedia realista, pero con gran dosis de romanticismo, *The Example*, Lady Peregrine consigue en III,i, precisamente con su ejemplo de resistencia y virtud, la conversión casi milagrosa del libertino Lord Fitzavarice. Eso mismo consigue, al menos transitoriamente, Amidea en la tragedia *The Traitor* con su amenaza de matarse si el duque de Florencia intenta gozarla por la fuerza (III,iii).⁴³¹ Por otra parte, el amor es siempre, entre los personajes nobles,

⁴²⁹Esta obra es una tragedia porque se produce la muerte de un inocente y de los dos villanos, pero, como ha sido señalado, tiene bastante de tragicomedia, porque finalmente se restablece la justicia y la virtud es finalmente recompensada.

⁴³⁰Compárese la conducta de mansa aceptación de los sufrimientos que le inflige su marido con muchas de las mansas esposas reales lopescas, por ejemplo, la reina Isabel en *El amor desatinado*.

⁴³¹En esta comedia aparece una situación muy interesante, pues muestra concomitancias con

expresión idealizada de su grandeza de alma y no un sentimiento permeado de emoción personal. El amor de cualquier personaje idealizante es lo que se espera de él estamentalmente, y nunca la experiencia directa de los amantes. Éstos se enamoran (con la misma arbitrariedad con la que al final trasladan su pasión a quien deben), en función de sus expectativas y deberes sociales, de quien estamentalmente les estaba destinado, por ello la situación originadora del conflicto es siempre el amor de un príncipe o princesa por un noble que no les está bien del todo al haber o surgir otra persona de su propio rango a quien finalmente deben corresponder. Esto es lo que ocurre, como hemos visto, en *The Opportunity*, en donde la duquesa de Urbino se casa finalmente con el duque de Ferrara y no con Aurelio. Las palabras finales de esta obra resumen bien esta filosofía: "Subjects may love as their rude sense imparts;/ But heaven doth only govern princes' hearts". La noble y encomiable lucha por el poder de los jóvenes príncipes, contrastada con las sórdidas maquinaciones de los validos, se expone en *The Coronation*, donde dos hermanos incógnitos, Arcadius-Demetrius y Seleucus-Leonatus, mantienen una rivalidad previa derivada de las desavenencias de los tutores a los que han sido confiados (Macarius y Eubulus), y otra subsiguiente a consecuencia de la augusta lucha por la corona, cuando se descubre que el primero es el príncipe heredero y el segundo, a su vez, pretende que él lo es también; todo se resuelve satisfactoriamente cuando se aclara que

preocupaciones del teatro español que aparecen de una u otra manera en *La estrella de Sevilla*, *Del rey abajo ninguno*, o *La luna de la sierra*: ¿Qué hacer cuando no se puede impedir la pérdida de la honra por el acoso de un superior jerárquico absoluto, como en el caso de *The Traitor*, por imposibilidad material de impedirlo? Sciarrha, el personaje celoso del honor familiar, mata a su hermana Amidea (V,i) al reconocer que no le queda otra posibilidad para defender la honra de ésta amenazada por el Duque Alejandro de Florencia (no obstante, Shirley se asegura que lo hace así después de creer erróneamente que su hermana se prestaría a dejarse gozar por el Duque). Esta situación se presenta a menudo en el teatro español; recordamos, por ejemplo, el caso del Duque padre de Celia en *Cuánto se estima el honor* de Guillén de Castro, que, antes que permitir que la goce su príncipe, contra el que nada puede oponer, prefiere sacrificar a su propia hija y cometer un pecado mortal con tal de mantenerla pura (Acto II). Otra obra española que presentan la misma situación es *También la afrenta es veneno*, de Vélez de Guevara, Coello y Rojas Zorrilla. En la obra de Shirley no se debe olvidar que todo transcurre en Italia, escenario en el imaginario colectivo inglés de pasiones intemperadas, que incluyen, como en este caso, el honor exagerado y el regicidio.

verdaderamente Seleucus-Leonatus es el primogénito, ello a pesar de que los métodos por los que este último había accedido al poder fueran conspiratorios e inicialmente fraudulentos: la sanción aristocrática final de Seleucus-Leonatus hace reinterpretar su carácter belicoso y ambicioso como una consecuencia de su natural principesco.⁴³² Por otra parte, sus respectivos tutores, Macarius y Eubulus, depositarios del secreto de los orígenes de los príncipes, suprimen idealista y desinteresadamente todas sus enconadas rivalidades familiares cuando se trata de preservar la integridad y el derecho divino de la monarquía. En *The Court Secret*, don Carlo, príncipe de Manuel (luego se revelará que el verdadero príncipe es el segundo), con quien quiere solventar una rivalidad amorosa por medio de un duelo, tiene que vestirse de moro y hacer creer a su súbdito que el supuesto moro lo ha atacado para conseguir de él que alce su espada en su contra (IV,ii). Los héroes son todos de un valor sin fisuras, capaces de arrostrar sin dudar las asechanzas de la traición confiados en su propia rectitud moral. Ya hemos visto como Cesario (siguiendo el camino marcado por el príncipe don Pedro en *Don Lope de Cardona*) cruza las líneas enemigas en cuanto recibe la misiva de Cassandra, sin temer lo más mínimo a la traición o a la fatalidad, y a pesar de las advertencias del consejero Julio (IV,ii); también Vittori cruza al campo enemigo disfrazado de emisario y se presenta ante las propias barbas del Rey (III,iii); el príncipe Turgesius acude impávido a la cita con Aquino (III,iii), a pesar de sospechar que se trata de una trampa, porque, como dice bastante melodramáticamente, resentido por la actuación de su padre: “’tis obedience to give up our breath/ When fathers shall conspire their children’s death”; Manuel acude igualmente a la cita con su príncipe, aunque sospecha que éste pueda haber tramado algo contra él en *The Court Secret* (IV,ii). Por supuesto todos los

⁴³²Es interesante hacer notar que los nombres de tres de los príncipes mencionados aquí (Leonatus, Leonario y Leonato, jóvenes impetuosos, enérgicos y ambiciosos) relacionan a éstos con la connotación simbólica del león como representación de la majestad de los soberanos.

personajes aristocráticos están noblemente inclinados al ejercicio de la guerra. En *the Gentleman of Venice* una diferencia entre el falso príncipe Thomazo y el príncipe incógnito Giovanni es que el primero rehuye la guerra por cobardía, mientras que el segundo, a pesar de ser supuestamente un jardinero, la busca y la alaba (aquí siguiendo probablemente *El hombre por su palabra* de Lope de Vega) como la vía por la que se engendran los linajes y las monarquías; en *The Cardinal*, Columbo injuria a uno de sus lugartenientes porque éste se atreve a sugerir que es mejor rendir la ciudad que están asediando por hambre y sed que por combate directo;⁴³³ en *The Politician*, Olaus, el hermano del débil rey de Dinamarca, representa la superioridad moral del militar rudo y franco frente al cortesano artero; el príncipe Turgesius es del mismo género de hombres, aunque más reflexivo y elevado; Ferdinand, Giovanni, Leonato, Leonarius, Arcadius-Demetrius o Seleucus-Leonatus son todos, en sus respectivas obras, aristócratas idealistas que tienen la guerra por la actividad más noble y apropiada para un príncipe. La guerra misma es un referente retórico e idealizado más que una presencia real: se produce siempre por capricho o decisiones románticas de los príncipes y está fuera del escenario y traído a él sólo en las relaciones que se hacen de revueltas, batallas, reveses, etc. Es parte de un sistema idealizante y ornamental que ignora todo el contexto real en que se produce la acción humana.

Lo importante de los motivos citados anteriormente no es su existencia en sí, sino el hecho de que, en la tragicomedia shirleiana al igual que en la tragicomedia española, son presentados de una manera absolutamente convencionalizada y sin matización realista alguna, desprovistos de contacto con

⁴³³*Columbo*. Colonel:/ I do suspect you a coward. *Hernando*. Sir!/ *Columbo*. Or else a traitor, take your choice; no more,/ I called you to a council, sir, of war,/ Yet keep your place./ *Hernando*. I have worn other names. *Columbo*. Deserve 'em, such/ Another were enough to unsoul an army;/ Ignobly talk of patience till they drink/ And reel to death! We came to fight and force 'em/ to mend their pace; thou hast no honour in thee,/ Not enough uoble blood to make a blush/ For thy tame eloquence. (Shirley-Yearling, 1986:II,i,68).

la realidad.⁴³⁴ En esta cosmovisión, Shirley no se diferencia mucho de las obras de carácter elevado de Lope de Vega, Tirso de Molina, Guillén de Castro, Rojas Zorrilla, etc. Aparte de las obras de las que nos hemos ocupado con cierta extensión, un corpus de tragicomedias o comedias palatinas españolas que pueden proporcionar la coincidencia de cosmovisión con las comedias románticas, y las tragicomedias de Shirley son *La hermosura aborrecida*, *Los pleitos de Ingalaterra*, *El mayorazgo dudoso*, *El príncipe melancólico*, *La infanta desesperada*, *Ursón y Valentín*, *Laura perseguida*, *La corona merecida*, *El tirano castigado*, *La fe rompida*, *La ocasión perdida*, *El lacayo fingido*, *El amor desatinado*; o si preferimos algunas de Tirso de Molina: *El melancólico*, *La república al revés*, *El amor y la amistad*, *La mujer por fuerza*, *Quien da luego, da dos veces*, *Amar por razón de estado*, *Palabras y plumas*, *Averigüelo Vargas* o *Amar por arte mayor*.

Habría que añadir que esta visión del mundo va acompañada de un estilo noble y elevado en la tradición literaria española y en los géneros románticos shirleianos. Sin embargo, en el autor inglés este lenguaje es mucho más retórico, inflado y solemne que en el teatro español. Esto se debe, según creemos, a varios factores. En primer lugar, a la influencia de un cierto preciosismo neoplatónico en boga en la corte y fomentado por los círculos cercanos a la reina Enriqueta María. Esta tendencia se complace en la exposición retórica y autocomplaciente de ejemplos refinados e ideales de emocionada virtud y sentimentalismo exacerbado; en segundo, lugar a la naturaleza del propio verso pentámetro inglés, que, especialmente en una lengua predominantemente mono- o bisilábica como es el inglés, permite una exposición mucho más dilatada, pausada y solemne que los metros cortos generalmente utilizados en la *comedia* para el español, idioma

⁴³⁴Excepto por el hecho de la existencia no siempre obligatoria del gracioso, que toma a su cargo la escenificación del aspecto más grosero de la naturaleza humana y que, naturalmente es un plebeyo. En esto también se da una cierta semejanza con la práctica dramática española.

por contra más polisilábico. En tercer lugar, hemos de tener en cuenta el sesgo clasista de la literatura inglesa, que tiende a transformar lo que en España era un producto de consumo popular, en uno de sus subgéneros al menos, en algo más elitista y sofisticado, vehículo de propaganda de la corte, que tenía, como ya hemos visto, una posición mucho más precaria en el conjunto de la sociedad inglesa que la poderosa monarquía española dentro de la sociedad española.

Por todo lo anterior se percibe que la apelación de la tragicomedia y la comedia romántica shirleianas a los valores ideales estancos de estamentalismo, virtud, amor, etc., si bien es en gran medida similar a la del teatro español, tiene, generalmente, un carácter más grandilocuente, sentimentaloides, artificial y convencionalizado en Shirley.⁴³⁵ En la tradición dramática española, esta visión del mundo, a pesar de su irrealismo, aún suena creíble por presentarse menos oblicua, pulida e ilustradamente. Hay una intención ejemplarizante lo suficientemente segura de sí misma como para funcionar por vía de la incitación y la emulación, probablemente porque los valores se suponen asumidos y compartidos, sin necesidad de mayor didactismo o ilustración; en Shirley, sin embargo, hay un afán didáctico que intenta transmitir el ideal, presentándolo de manera ornamental y apelando a una emotividad refinada, autocomplaciente e ilustrada, lo que ciertamente presagia el acercamiento puramente convencional y de pose del “drama heroico” (*heroic play*) de la Restauración. Esto es evidente si hacemos algunas comparaciones privilegiadas entre *Don Lope de Cardona* y

⁴³⁵ Nótese a este respecto el comentario de Swinburne (1890:466) a propósito de *The Grateful Servant*: “The fantastic unreason of Spanish chivalry and the fantastic perversity of English sentimentalism have seldom been exemplified in a more ludicrously serious manner than by a lover’s offer to cede his mistress to his sovereign out of regard for her (“I love her still, and in that study her advancement!”) [IV,ii] and by the author’s evident belief that this monstrous prostitution of sentimental servility is (in his own words) a “miracle of honour, and of love”. It is enough to make one think that the court whose fashionable sentiment found its prophet or exponent in Shirley—the court of Henrietta Maria—might have been the court of Blanche Amory, the immortal young lady who had always on hand a whole stock of sham or second-hand emotion”. La escena ii del acto IV de *The Grateful Servant* proporciona un buen ejemplo, junto a los que ofrecemos a continuación, del idealismo exaccabado e increíble de Shirley en comparación con el más sobrio y creíble idealismo español.

The Young Admiral. Veamos, por ejemplo, el pasaje en que los protagonistas se ofrecen a espiar con su sangre la supuesta traición de sus respectivos padres a la monarquía:

LOPE. [...] Si en vencerle os he servido,
¡ponga en esos pies la boca!
DON PEDRO. Responderte no me toca,
victorioso ni vencido
cuando mi padre ha callado,
tan ofendido del tuyo.
DON LOPE. Justamente, el rostro tuyo
gran Príncipe, me has negado;
que si mi padre ofendió
a Su Majestad, no es justo
que me recibas con gusto,
pues no estoy sin culpa yo,
teniendo su sangre aquí,
y ésta os ruego me saquéis,
pues que por ella tenéis
ese rigor contra mí.

(*Don Lope de Cardona*, I, pág. 659)

Vit. Let me prostrate
My duty to your highness, and be honour'd
To kiss your hand.
Ces. Vittori, I'll no flatter,
I have no grace for him, whose father durst
Attempt an insolence upon my person,
Which the son may be guilty of in his blood.
Vit. My father insolent, and I guilty, sir,
Because I share his blood! oh that I knew
In what part of my veins to find those drops,
That I might sacrifice [them] to your anger,
And expiate my father's sin!

(*The Young Admiral*, I,iii, pág. 110).

O los de la defensa apasionada de la lealtad a ultranza del buen súbdito a su príncipe, a pesar de saber que sobre ellos pende la amenaza de la deshonra conyugal y el destierro:

D. LOPE. Quedaos, señores soldados,
teneos todos atrás;
nadie me acompañe más,
ni estáis a hacerlo obligados.
Del Rey sois, que míos no;
ya no soy el General,

aunque, para todo mal
 ¿quién lo ha sido como yo?
 ¡Ea, soldados famosos,
 esto es más hidalga ley!
 ¡Volved a servir al Rey,
 que os dará premios honrosos!
 Hasta aquí tuve el bastón.
 Ya que al Rey se le volví,
 no hay por qué seguirme a mí,
 ya cesó la obligación.
 ¡Volved al Rey, caballeros!

CAPITÁN. Cuando más leal pareces,
 más nos mueves y enterneces.

D. LOPE. Los vasallos verdaderos,
 los leales, los que nacen
 con sangre noble, a su Rey
 le han de guardar esta ley.

RAMIRO. Reyes que estas cosas hacen,
 no merecen ser servidos,
 pues aman los lisonjeros
 y infaman los caballeros,
 de quien son favorecidos.
 Aquí está surta la armada
 que dejaste; vuelve a ella,
 y una vez entrado en ella,
 muestra a tu patria tu espada.
 Toma ejemplo en Coriolano
 que contra Roma volvió.

D. LOPE. Españoles, no soy yo
 persa, griego ni romano:
 cristiano soy y español:
 sangre de Cardona tengo;
 del Rey desterrado vengo;
 dondequiera sale el sol;
 dondequiera hay noche y día,
 honra, amigos y sustento.
 Yo voy conmigo contento
 y la dulce prenda mía.
 No he de ser por interés
 ni venganza desleal.
 ¡Mirad que parece mal!

CAPITÁN. ¿Señor?

D. LOPE. Alzaos de mis pies.

RAMIRO. Señor, sólo conocemos
 a don Lope de Cardona.
 Hoy de Aragón la Corona
 y del mundo te daremos.
 ¡Viva el de Cardona!

TODOS. ¡Viva!

D. LOPE. ¡No viva, que es contra ley!
Decid todos: “¡Viva el Rey!”

FÉLIX. Haz, señora, que reciba
esta armada y esta gente
con el laurel de Aragón.

CASANDRA. Si sabéis su condición
¿Cómo queréis que lo intente?

D. LOPE. ¡Soldados, dejad la playa;
volved luego a embarcar,
O ¡vive Dios! de matar
al que pase de esta raya!
¡Ea, que no es caso justo
que vuestra acción y amor
me dé nombre de traidor!

CAPITÁN. Todos haremos tu gusto,
vuelve a la vaina la espada,
y esa raya que en el suelo
has hecho, nunca del Cielo
sea con aguas borrada;
nunca la cubra la mar,
nunca la deseque el sol,
nunca la pise español.
Por memoria ha de quedar
del ejemplo de leales.
Vamos soldados de aquí.

(*Don Lope de Cardona*, I, págs. 663-664)

Vit. [...] have we brought home
Their safety, purchas'd through so many horrors,
And is this all the payment for our conquest,
To shut up the gates upon us!

Cap. Force them open
With the cannon, shake their walls about their ears,
They are asleep.

Vit. For such another rashness
Thy head shall be the bullet of that cannon,
And shot into the town: go to! be temperate.
As I grudge none the merit of their valour,
I must hear none so bold.

Cap. I have done, sir.

Vit. Subjects are bound to fight for princes, they
Not bound to the reward of every service.
I look upon thee now fighting at sea,
And have forgot this error; give no breath
To such a thought hereafter. Honour pays double
Where kings neglect, and he is valiantly truly
That dares forget to be rewarded.

I Sol. This

Is but cold comfort for a knapsack-man.

Vit. And yet 'tis strange the king should thus neglect us;
This is cheap entertainment for a conqueror.
Is't not, Mauritio? misery of soldiers!
When they have sweat blood for their country's honour
They stand at other's mercy.

Maur. They have slept since,
And dreamt not of our sufferings.

Vit. Is the prince
Alive, to whom we owe our country's quarrel,
The difference of both kingdoms?
Our war and fortunes justify his act:
Can he be guilty of this shame? no more,
There is something would fain mutiny within me;
Strangle the snakes betimes, Vittori [*Aside*]
—So!
This was a way to forfeit all our fames;
Fold up your ensigns, throw off all the pride
That may express a triumph, we'll march on
As we had overbought our victory. [...]

[*tras recibir a Cassandra*]

Vit. Mauritio, didst hear this? We must ask
Forgiveness that we have been valiant,
Repent our duties, and that victory
We bought so dear; we should have died at sea,
And then, perhaps, been talk'd on in the crowd
Of honest men, for giving up our lives,
Which, for our service, they may now take from us.
We are not yet i' the snare, and we have power
To stifle their designs, and prevent our
Dishonourable fall.

Mau. The soldiers' hearts
Are your's.

Vit. No, Mauritio, let 'em be the king's;
If such as they forget their office, we
Must keep our thoughts unstain'd; I'll to the king
But without any train.

(*The Young Admiral*, I,ii, págs. 105-109)

O el encuentro inicial entre Casandra y don Lope-Vittori:

(*Sale vestida de negro DOÑA CASANDRA CENTELLAS.*)

CASANDRA. Aunque tus brazos deseo,
Ya no te pido los brazos...

D. LOPE. ¡Cielos!, ¿qué es esto que veo?

CASANDRA. Porque no merece abrazos

quien hoy te quita el trofeo.

D. LOPE. ¡Descubre esas dos estrellas!
¡para mi bien dama hermosa!

CASANDRA. Hallarás tu muerte en ellas.

CAPITÁN. Mucho parece a tu esposa
doña Casandra Centellas.

CASANDRA. La misma, don Lope soy.

D. LOPE. ¡Triste agüero de mi muerte!

CASANDRA. Yo a lo menos muerta estoy.

D. LOPE. ¿A dónde vas de esa suerte?

CASANDRA. ¡Al mar de mis ojos voy,
donde me anegue el tormento!

D. LOPE. Casandra, ¿qué ha sucedido?

CASANDRA. Oye, Cardona, un momento.

D. LOPE. Si hay veneno en el oído,
por el, Casandra, le sienta.

CASANDRA. Luego que con esta armada
partiste, ilustre don Lope,
a buscar la de Rogerio,
que la costa a España corre
en venganza de la muerte
de su hijo, que una noche
mató el príncipe don Pedro,
que estaba en Sicilia entonces,
bien que, por ser en torneos,
no fué venganza conforme;
pero la muerte de un hijo
obliga a hacer sinrazones,
el mismo Príncipe, a quien
fuiste a servir, y conoces,
por mancebo inquieto y fácil,
todas tus obligaciones
quiso pagar en tu ausencia,
para, que, mientras le cobres
la tierra que le han quitado,
en la suya te deshonren.
Dió en hacer públicas fiestas,
dió en vestir de mis colores
su persona y sus criados.
Yo, viéndo tanta desorden
quejéme al Rey; mas es padre,
no le castigó, riñóle
con más blandura que es justo,
pues le dio licencia al doble
que quien de secreto yerra,
con temor se descompone;
pero, en viendo que se sabe
no hay mal a que no se arroje.
Vino una noche, y aun muchas

con tantos armados hombres
como si a Sicilia fuera
contra el fuego de sus montes.
Dicen que trajo instrumentos
de música y de voces;
pero ausentes los maridos
son los silencios mejores.
Dábales tú fama al Cielo,
y de este delito enorme
oyólas tu viejo padre,
que descansaba en Segorbe.
Descolgó la antigua espada,
la que en tantas ocasiones
fue defensa de su Rey,
la que por entrambos cortes
tiñó mil veces la sangre
de los moros españoles,
y ciñéndola al lado,
vino secreto a la Corte;
la noche de más ruido,
aunque es verdad que no rompen
voces de música dulces
oídos y honor de bronce.
Metió mano el noble viejo,
sin hacer las prevenciones
que a su Príncipe eran justas,
aunque agravien los mayores;
mas dicen que él no pensó
que estaba allí, y atrevióse
como honrado, que al agravio
no hay razón que le reporte.
Huyó la gente de Pedro
porque eran aduladores
y las manos y la lengua
nunca en una mesa comen.
Quedó Pedro con tu padre,
y, por mi desdicha hirióle,
aunque tan poco, que apenas
corrió sangre que le tomen;
pero era sangre real,
que ésta aún dicen los doctores
que sacarla a un Rey enfermo
es género de traiciones.
El rey don Alfonso, airado
contra tu padre, le pone
en la torre de Serranos:
Cien hombres guardan la torre.
Esta es la causa de haber

mandado que cuando tornes
 cierre sus puertas Valencia
 y que ninguno te honre.

(*Don Lope de Cardona*, I, págs. 656-657)

Maur. The gates are open'd now , and we discover
 A woman, by her veil, in mourning habit,
 Coming this way.

Vit. Alone! more strange and fatal;
 It may be 'tis my Genius come to give
 A warning of my death,
 As Brutus had from his; I'll stand my destiny:
 Yet bearing the resemblance of a woman,
 It will less terrify; who should this be?—

Enter CASSANDRA veiled, in mourning.

Lady, your garment speaks you a sad woman;
 Griefs should salute no nearer, if it were
 In poor Vittori's power to dispose you
 Of any sorrow.

Cas. Oh, my dear Vittori!
 My wishes aim at none beside. [*Lifts her veil.*]

Vit. Cassandra!
 We are rewarded; had Vittori taken
 Into his body a thousand wounds, this kiss
 Had made me well again, or but one drop
 Of this rich balsam, for I know thy tears
 Are joy to see Vittori safe: the king,
 With all the glories of his province, cannot
 Do half this honour to his admiral.
 I have a place above all happiness,
 And meet a greater empire in thy love,
 That fame or victory hath ever boasted:
 My own [my] best Cassandra!

Cass. Call again
 That temper, which hath made Vittori honour'd,
 And if my tears, which carry something more
 Than joy, to welcome home my best-loved lord,
 Affect you with no sadness, which I wish not,
 Yet look upon this mourning, not put on
 To counterfeit a grief, and that will tell you
 There is a necessity for you to know
 Somewhat, to check the current of your triumph.

Maur. What prodigies are these?

Vit. I was too careless
 Of this sad habit; joy to see thy face
 Made me distinguish nothing else; proceed,
 And punish my too prodigal embraces:

It is not fit I be in one thought blest,
And thou in such livery.

Cas. When you say
You have strength enough to entertain the knowledge
Of such injury.—

Vit. If it only point
At me, speak it at once, I am collected,
Shalt see I will be conqueror at home;
If it concerns thyself, let it not flow
Too fast, but rather let my ear receive it
By such degreee as may not kill too soon,
But leave me some life only to revenge it.

Cas. The prince, whose cause engaged your war abroad
Hath ill rewarded you at home.

Vit. He cannot.

Cas. Sir, in your absence I have suffer'd for you,
Hourly sollicitated to my dishonour.

Vit. Ha!

Cas. For though he call'd it love, I might suspect it;
His personal visits, messengers, rich presents,
Left me not quiet to enjoy myself.
I told him I had given my faith already,
Contracted your's; impatient of my answers,
He urg'd his greatness, swore he would enjoy me,
Or be no prince in Naples; I am yet
Preserv'd, and welcome home my dearest safety.

Vit. The prince do this?

Cas. This is but half the story:
By his command none dare salute your victory,
Or pour their glad hearts forth at your return;
To these he hath newly added the dishonour of
Your father, whom he hath commanded close
Prisoner i' the castle, upon some pretence
Of treason. In my eyes you may behold
How people shed their sorrow; as the guard
Led him to prison, none so bold to ask
The cause that made him suffer in his misery.

Vit. Will the king suffer this?

Cas. Alas, his age
Hath made him tame; a too indulgent father
To such a son, whose will is all the law,
Controlling what he pleases in this fall
Of justice; which way will Vittori take?

(*The Young Admiral*, I,ii, págs. 107-108)

Esta divergencia, dentro de la similitud general de la visión noble y elevada, se evidencia también si comparamos la obra dramática general de Shirley con la tradición española más canónica del Siglo de Oro. Compárese, por ejemplo, la manera en la que Blanca acepta su muerte de manos de su marido en *Del Rey abajo ninguno*:

BLANCA. García, guárdete el Cielo;
fénix, vive eternamente
y muera yo, que inocente
doy la causa a tu desvelo;
que llevaré por consuelo,
pues de tu gusto procede,
mi muerte, tu vive y quede
viva en tu pecho al partirme

(*Del Rey abajo ninguno*, III, 556-560)⁴³⁶

O cómo en *Quién da luego da dos veces*, de Tirso de Molina, Margarita, casada en secreto con el hijo del príncipe de Parma, ofrece su cuello a su suegro por el “delito” de ser la hermana de su mayor enemigo, siendo inmediatamente secundada por su hermano:

PRINCIPE. ¿Qué es lo que oigo? ¡Ay triste viejo!
¿Quién es esta Margarita?

CARLOS. Del mayor contrario vuestro,
aunque ya es hijo, es hermana.

PRÍNCIPE. Si es Marco Antonio, primero
derramaré tu vil sangre.

MARGARITA. (*De rodillas*) La garganta humilde ofrezco,
Como a mi padre y señor.

MARCO. Y yo también este cuello
si vuestra gracia no alcanzo.

CARLOS. Mi Marco Antonio, aquí os tengo.
Ya no temeré la muerte.

MARGARITA. Cielos piadosos, ¿qué es esto?
¿Tendrán fin mis pesares?

CARLOS. Dadnos perdón. [...]

(*Quién da luego da dos veces*, III,xvi, pág. 336)⁴³⁷

⁴³⁶Edición de Pablo Pou Fernández, Editorial Ebro, Zaragoza, 1977.

⁴³⁷Edición de Blanca de los Ríos. Véase Molina (1989⁴), tomo III, en Bibliografía.

Con la manera en que, en *The Royal Master*, Domitilla ofrece su vida a la princesa Theodosia, que cree que le ha robado el amor del duque de Florencia:

Theo. [...] Disclaim these hopes, and swear never to love him!

Dom. Madam!

Theo. Do, or with this I will secure my fears
And stand the malice of all other fate. [*draws a dagger.*]

Dom. [*kneels*] Hear me!

Theo. Be brief!

Dom. I know not by what genius prompted, madam,
To live or die—more happily—I have no
Fear of your rage; which is so far from making
Me sin against my love, it has enlarged
My heart, which trembles not to be love's martyr.
I can forgive your hand too, if you promise
To tell the king how willing I die for him—

Theo. The king? Thou lov'st the duke.

Dom. He's not concerned

In my affection; I have no thought
Of any prince alive but your own brother.
Such an example of love's folly have
My stars decreed me. Yet, if pride and duty
May in one action meet, and be good friends,
Both shall assist my last breath, which shall offer
Humbly the king and his affairs to Heaven.
This he will pardon, shall he know it done
By me—more fit to die than live for him.

(*The Royal Master*, Shirley-Ward:IV,i, págs. 621-22, vv. 191-214)

Igualmente podemos comparar la manera en la que Segismundo en *La Vida es sueño* devuelve la corona a su padre, el rey Basilio, después de haber aprendido la lección de que conviene hacer el bien porque la realidad pudiera ser sólo un sueño:

SEGISMUNDO [...]—Señor, levanta,
dame tu mano; que ya
que el cielo te desengaña
de que has errado en el modo
de vencerle, humilde aguarda
mi cuello a que tú te vengues
rendido estoy a tus plantas.

BASILIO. Hijo —que tan noble acción
Otra vez en mis entrañas
Te engendra— príncipe eres.

A ti el laurel y la palma
 Se te deben; tú venciste,
 Corónente tus hazañas.

(*La vida es Sueño*, III,3241-3253)⁴³⁸

Con la manera en que el príncipe Turgesius en *The Politician*,⁴³⁹ después de haber sido salvado por una rebelión del pueblo de ser asesinado por orden de su padre, bien es cierto que engañado por el favorito Gotharus, devuelve la corona a su padre como hijo devoto y súbdito leal:

KING. 'Tis in thee, Turgesius,
 To dispose all, to whom I give my crown.—
 Salute him, king, by my example!

TURGESIUS. Stay,
 Upon your duty, stay! Will you be traitors?
 Consent you lawful king should be depos'd?—
 Sir, do not wound your son and lay so great
 A stain upon his hopeful, his green honor.
 I now enjoy good men's opinions;
 This change will make 'em think I did conspire
 And force your resignation. Wear it still
 By justice and yourself; it shall not touch
 My brow till death translate you to a kingdom
 More glorious, and you leave me to succeed,
 Better'd by your example in the practice
 Of a king's power and duty.

KING. This obedience
 Will with excess of comfort kill thy father
 And hasten that command thou woudst decline.

(*The Royal Master*, Shirley-Ferehnbach, V,ii, 280-296)

Sin duda las diferencias de tratamiento de la visión elevada e irreal de los pasajes precedentes se deben al proceso de traslación y acomodación de elementos ideológicos y de valor españoles al contexto literario y cultural de la sociedad inglesa de la época. La mayor retoricidad, sofisticación, afectación y

⁴³⁸Edición de Ciriaco Morón, Cátedra (Col. Letras Hispánicas), Madrid, 1995.

⁴³⁹Una interesante diferencia entre estas dos obras en cuanto que plantean la rebelión de los súbditos para poner en el trono al auténtico príncipe ante la política errada del rey, es que en Shirley, como autor en una sociedad más abierta que la española, el delito de rebelión por una causa justa es recompensado por el propio príncipe Turgesius, mientras que Calderón se cuida mucho de que el soldado rebelde sea castigado al final con prisión perpetua en la torre, a pesar de que ha sido su rebelión la que ha acabado con la política errada del rey Basilio hacia su heredero.

convencionalismo con que son presentados los elementos idealizantes revelan la acomodación al medio cultural propio de una sociedad como la inglesa de este periodo en la que el ideal estamental se halla en rápido proceso de disolución y en donde la burguesía y la pequeña nobleza emergentes no permiten un teatro nacional basado en valores aristocráticos (al contrario de lo que ocurre con el incuestionado absolutismo monárquico-estamental español), si no es como ideal remoto y puramente esteticista, con una carga de amaneramiento y estilización dirigida sin duda a complacer a la élite cultural y a los grupos sociales más afines a la corte carolina.

3.6.2.2 *La subordinación de los personajes a la acción*

Las tragicomedias y las comedias románticas de Shirley ejemplifican en su grado máximo esta característica estructural propia de la *comedia* española. Hay que aclarar que se trata de una constante introducida ya por la práctica dramática de la tragicomedia fletcheriana, por lo que de nuevo es difícil decidir hasta que punto Shirley está en deuda con sus inmediatos predecesores ingleses o con una directa influencia española. En cualquier caso, es innegable que, puesto que documentalmente está probado el contacto directo tanto de Shirley como de Beaumont-Fletcher con la *comedia*, deberíamos considerar la posibilidad de relación architextual del género tragicómico inglés en general con el español, cosa que no se ha intentado aún que sepamos y que se revelaría sin duda muy esclarecedor. Por lo que respecta a nuestro autor hemos de decir que el carácter insubstancial de sus personajes ha sido señalado repetidamente al menos desde Swinburne (1890:463, 470). Nason, por ejemplo, (1915:299) dice a este respecto:

Usually, as in most dramatic romances of the Fletcherian school, the characters in Shirley's plays are static: whatever be their nature in the opening act, that nature they retain without spiritual growth to the end of the play; or else, if change there be, it comes abruptly and without adequate preparation—a revolution, not an evolution.

Y en la página 330, refiriéndose a *The Imposture* y *The Doubtful Heir*, afirma el mismo autor que “we observe as well the emphasis upon plot and situation rather than upon character”. Es bien cierto, como ya había señalado Swinburne y repite Bas (1973:248), que la mayor parte de los personajes no dejan una impresión duradera en la memoria. Esto es especialmente pertinente en lo que se refiere a la tragicomedia y a la comedia romántica, en donde, por un lado, la complicación de la acción, que juega un papel fundamental en la apreciación de este tipo de obras, y, por otro, la supeditación de los personajes a la acción se muestran en su grado máximo. Los numerosos, complicados y artificiales reveses y motivaciones de la acción favorecen tan poco la retención de la obra por parte de la memoria especulativa como la pálida e insípida caracterización de los personajes por la memoria emotiva. Y en esto, nos atrevemos a decir, no anda muy a la zaga de la tragicomedia española de tipo palatino y la *comedia* en general, en donde los incidentes son tan complejos, somera y ágilmente expuestos que exigen una rapidez mental y una retentiva notables para su internalización.

Cualquiera que examine la producción shirleiana en su conjunto, notará inmediatamente que la superficialidad y la debilidad de sus personajes es una característica bien evidente. Este defecto, sin embargo, no afecta por igual a todas sus obras ni a todos los géneros. De toda su producción podemos salvar, en sus mejores tragedias y comedias urbanas, algunos protagonistas que trascienden, aunque no mucho, el nivel del mero tipo o figura para constituirse en verdaderos personajes con cierta entidad: Sciarrha, especie de héroe trágico calderoniano a la inglesa y Lorenzo, el hábil intrigante florentino, en *The Traitor*; Rosaura, la duquesa vengadora y el Cardenal (trasunto de su colega en *The Duchess of Malfi*) en la obra homónima; Hippolito y Clariana, héroes patéticos de una pasión fatal en *Love's Cruelty*; Marpisa, perversa intrigante-libertina y madre trágica en

The Politician, que recuerda algo a la reina Videna de *Titus Andronicus*; Aretina y Celestina, en clave de libertinas-coquetas de la comedia de la Restauración en *The Lady of Pleasure*; Penelope en *The Witty Fair One*; Carol, “a medio camino entre la Beatrice de Shakespeare y la Millamant de Congreve” (Bas, 1973:260), o Julietta en *Hyde Park*. Como se puede observar, ni siquiera en sus tipos más acabados Shirley está libre de la sombra de la tradición o de la insuficiencia de la prefiguración; de lo que ya ha sido o de lo que está por venir. Ni siquiera sus “humores”, por muy extravagantes que sean, adquieren un nivel de profundidad o memorabilidad comparable a los grandes “humores” jonsonianos como Mosca, Volpone, Subtle, Face o Morose. Y esta endeblez de sus personajes es más acusada en sus tragicomedias y comedias románticas, en donde es difícil individualizar en el recuerdo a los héroes épico-románticos Vittori (*The Young Admiral*), Giovanni (*The Gentleman of Venice*), Ferdinand, Leonario (*The Doubtful Heir*), Seleucus-Leonatus (*The Coronation*), Leonato (*The Imposture*), Turgesius (*The Politician*), etc., como no sea por contraposición a los igualmente indistinguibles y respectivos archivillanos Julio y Horatio, Lisander, Flaviano o Gotharus.⁴⁴⁰ En resumidas cuentas y como ya ha sido puesto en evidencia por Bas (1973:237-263):

- Shirley raramente ofrece personajes bien delineados o con profundidad psicológica. Sus personajes son más bien figuras,⁴⁴¹ es decir, tipos imprecisos y fácilmente adscribibles a categorías o familias de personajes.
- A este respecto, la impresión que causa la obra total de Shirley es la de la repetición y restricción de tipos.
- Como consecuencia de su uniformidad, pocos personajes son complejos o, simplemente, bien detallados.

⁴⁴⁰Estos personajes pertenecen respectivamente a *The Young Admiral*, *The Coronation*, *The Imposture* y *The Politician*. No hay figura de favorito intrigante en *The Doubtful Heir*, y son muy poco relevantes las de Julio y Horatio en *The Young Admiral*, en donde esta función está parcialmente asumida por el príncipe Cesario.

⁴⁴¹P. Pavis en su *Diccionario del Teatro: Dramaturgia, Estética y Semiología* (Barcelona: Paidós Comunicación, 1990) da una definición del término figura que cualifica perfectamente lo que queremos indicar aquí: “La figura designa un tipo de personaje sin que sean precisados los rasgos particulares que lo componen. La figura es una forma imprecisa que significa más por su posición estructural que por su naturaleza interna...”, págs. 221-222.

- En la mayoría de los casos, lo que se nos ofrece de los personajes es un bosquejo o una especie de etiqueta sumaria que sólo apunta a su catalogación dentro de una tipología general.
- Una consecuencia de su falta de delineación y de vitalidad es que los representantes de un mismo tipo e incluso los de tipos vecinos con casi intercambiables, diferenciándose los unos de los otros sólo por algunos ligeros detalles que en ningún caso sirven para conferirles una personalidad plena.
- Como ocurre en general con la concepción fletcheriana del personaje, en Shirley la criatura teatral es absolutamente maleable, lo que quiere decir que cualquier vestigio de lógica interna es repetidamente sacrificado a los contrastes sucesivos de las distintas situaciones. Esto es lo que gráficamente Bas (1973:246) denomina “la sicología de la veleta”. Ejemplos de esto lo encontramos en uno de sus motivos preferidos, la reforma del libertino, que se consigue a menudo de manera poco plausible o motivada, sobre todo en lo que toca a la lógica interna del personaje reformado.

Esto trae como consecuencia que la obra de Shirley, en línea con la tragicomedia fletcheriana en general, dependa para su apreciación estética fundamentalmente del código de la acción, a la que se supedita cualquier lógica interna, una acción convencionalizada e íntimamente ligada a los valores de la visión aristocrático-sentimental propios de la corte del rey Carlos y la reina Enriqueta María.⁴⁴² Así encontramos que o bien los personajes son perfectos prototipos sin relieve de virtud y valentía (o de maldad y maquiavelismo), pensados para subrayar la acción por medio de oposiciones y contrastes agudos, o se adaptan sin más a los requerimientos de la lógica interna del principio de justicia poética, a través de toda una serie de recursos y convenciones que en gran medida se parecen extraordinariamente a los del género palatino español mencionados *supra*, y que en una breve descripción se reducen a los siguientes:

⁴⁴²Otra cosa es que esos valores sean más o menos universales, más o menos intemporales. Como no han resistido el paso del tiempo, es muy dudoso que la tragicomedia shirleiana o fletcheriana pueda apelar al gusto del público moderno o por venir, como no sea con un cierto afán culturalista o arqueológico. De esta limitación se salvan en mayor o menor medida algunas de sus tragedias (*The Traitor*, *The Cardinal*), de sus comedias of manners (*Hyde Park*, *The Lady of Pleasure*) y, según nuestra estimación, una de sus tragedias en gran parte doméstica (*Love's Cruelty*) y, sorprendentemente, su drama alegórico *Honor and Mammon*, por la curiosa fusión de alegoría urbana, a la que la efectiva mezcla de alegoría idealista y descripción costumbrista da un sabor verdaderamente original e interesante.

- Uso de la doble y triple acción dramática
- Cada acción es en sí misma episódica y compleja, llena de peripecias y reveses de fortuna.
- Predominio del carácter épico en conexión con guerras y batallas o rebeliones (siempre aludidas y nunca representadas en escena) vinculadas a actitudes idealistas y poco verosímiles desde el punto de vista de la vida ordinaria.
- Anagnórisis.
- Frecuente contraposición entre el amor y el deber o el amor y la aspiración al poder.
- La reforma del libertino.
- El final feliz, incluso en algunas tragedias como *The Politician*,⁴⁴³ en la que los personajes malvados son castigados, pero los buenos son recompensados o consiguen sus aspiraciones.
- El perdón o al menos el castigo suave de los malvados en las tragicomedias y comedias románticas (también naturalmente en las realistas, aunque aquí no pueda hablarse de malvados).

Observaremos que, salvo por la primera, todas estas características se ajustan bastante bien a la enumeración de rasgos del género palatino español delineados anteriormente. Por todo ello, podemos decir que estos recursos tal y como lo vemos, por ejemplo, en el argumento detallado de *The Young Admiral*, no son una excepción debida únicamente a la imitación de un hipotexto español determinado, sino la norma genérica: manifiestamente en lo que respecta a la tragicomedia y las comedias románticas shirleianas; en menor medida para las tragedias y las comedias urbanas. Cualquier comparación entre *The Coronation*, *The Doubful Heir* o *The Imposture* con tragicomedias españolas palatinas como *El mayorazgo dudoso*, *El amor desatinado* o *La república al revés* aclaran a nivel architextual tanto o más que la comparación de los argumentos detallados de *The Young Admiral* y *Don Lope de Cardona*, confirmando además la impresión de que no se trata solamente de que Shirley imitara puntualmente

⁴⁴³Esta es una de las obras de Shirley que parecen siempre mal clasificadas y que ejemplifican la lábil frontera entre tragedia y tragicomedia, género este último al que se podría adscribir, pues, aunque hay muertes (de un inocente y de dos villanos), los personajes principales acaban felizmente, en una manera no muy distinta a lo que ocurre en *The Duke's Mistress*, que está clasificada como tragicomedia.

algunas obras de teatro españolas, sino que entre su concepción y práctica genérica del drama romántico y la de la tragicomedia palatina española existe una clara afinidad que sólo puede venir por vía architextual.

3.6.2.3 *Los escenarios remotos y palaciegos*

Una coincidencia llamativa subsiguiente entre la tragicomedia shirleiana y la española viene dada por el hecho de que todas las del autor inglés se hallan situadas en marcos geográficos remotos y exóticos. No ignoramos que estos escenarios son la norma en el teatro isabelino para la tragedia y aun para la comedia de sátira social más crítica. Pero en Shirley el uso de los lugares remotos toma un sesgo particular en la manera en la que son utilizados, que se corresponde con su uso por parte de la comedia y tragicomedia española que hemos llamado palatinas o, según Wardropper, de fantasía. Así, lo que hemos dicho para este género en su vertiente española se aplica perfectamente al uso simbólico del espacio geográfico y a las implicaciones del mismo que hace Shirley: lo remoto del lugar es un trasunto de lo remoto de la acción y del ideal presentado, tan alejado de los usos y condicionamientos de la vida real, pudiendo decirse, como de sus homólogas españolas, que estas obras plantean también un idilio destinado a complacer los gustos de una aristocracia europea en un proceso disolución aún más pronunciado que en España, lo que explica su tono todavía más idealizante y artificioso. Por lo demás, sus personajes (al menos los de la acción principal) son hombres públicos y eminentes (reyes o miembro de la nobleza titular), y son obras fundamentalmente no-inglesa, cuya contrapartida realista *hoc et nunc* inglesa no es lógicamente la comedia de capa y espada, sino por un lado, orientada hacia la tradición, la *comedy of humours* (que se entremete también aquí), y por otro lado, prefigurando ya el futuro, la *comedy of manners*.

Hay que indicar todavía que escenarios exóticos para Shirley y sus compañeros de generación Beaumont-Fletcher, Massinger y Ford son, sobre

todo, la ribera mediterránea, con la adición a la tradicional Italia de otras zonas como España, Francia, Grecia, (el pasado remoto) y hasta el norte de África.⁴⁴⁴ Por lo que respecta a nuestro autor, la localización geográfica de sus obras es bastante variada, pero con la tendencia a recurrir al escenario mediterráneo para sus tragicomedias, comedias románticas y, en mucho menor medida, para sus tragedias, mientras que el escenario inglés queda claramente reservado para las comedias realistas. En concreto sus comedias urbanas (ocho) transcurren en Londres, con una notable excepción, *The Brothers*, que sucede en Madrid;⁴⁴⁵ sus siete comedias románticas, sin embargo, se desarrollan en Italia, excepto por *Changes, or Love in a Maze* y *The Constant Maid*, que suceden en Londres; de sus diez tragicomedias seis tienen como marco geográfico cortes de diferentes estados italianos, dos España, una Grecia y una Irlanda;⁴⁴⁶ y en cuanto a sus seis tragedias, su reparto geográfico es bastante variado: una es de localización indeterminada, otra transcurre en Italia, otra en Portugal, otra en España, otra en Francia, y otra en Dinamarca.⁴⁴⁷ Como vemos, lo más significativo es el carácter fundamentalmente escapista de las tragicomedias y las comedias románticas frente al eminentemente

⁴⁴⁴Por ejemplo *'Tis Pity she is a Whore* y *The Broken Heart* de Ford tienen como escenarios respectivos Italia y una Grecia clásica tan anacrónica como la del Duque Theseus de *The Knight's Tale* de Chaucer; las numerosas tragedias de Chapman (aunque de principios de siglo) están basadas en la historia más reciente de Francia; *The Renegado* de Massinger tiene lugar en Túnez y *Believe As You List* Portugal y España, y *The Roman Actor* la Roma clásica.

⁴⁴⁵Nason (1915:339) dice de esta obra que es "primarily a comedy of London life and manners, thinly disguised with Spanish names", afirmación con la que no estamos completamente de acuerdo como comentaremos más adelante.

⁴⁴⁶Se trata, naturalmente, de *Saint Patrick for Ireland*, pero su estatus como tragicomedia en la tradición es muy débil por la interferencia del drama hagiográfico.

⁴⁴⁷Comedias urbanas: Madrid: *The Brothers*; Londres: *The Wedding*, *The Witty Fair One*, *Hyde Park*, *The Ball*, *The Gamester*, *The Example*, *The Lady of Pleasure*. Comedias románticas: Mantua: *The Humorous Courtier* y *The Bird in a Cage*; Urbino: *The Opportunity*; Parma: *The Sisters*, Nápoles: *The Royal Master*; Londres: *Changes, or Love in a Maze* y *The Constant Maid*. Tragicomedias: Ferrara: *The Imposture*; Mantua y Parma: *The Duke's Mistress*; Nápoles: *The Young Admiral* y *The Royal Master*; Saboya: *The Grateful Servant*; Venecia: *The Gentleman of Venice*; Madrid: *The Court Secret*; Murcia: *The Doubtful Heir*; Épiro: *The Coronation*; Irlanda: *St Patrick for Ireland*. Tragedias: lugar no especificado: *Love's Cruelty*; Florencia: *The Traitor*; Portugal: *The Maid's Revenge*; España: *The Cardinal*; Francia: *Chabot, Admiral of France*; Dinamarca: *The Politician*.

realista de las comedias urbanas, mientras que las tragedias quedan a medio camino entre la tradición isabelina anterior (*The Maid's Revenge*, *The Traitor*, *The Cardinal*), la tragicomedia palatina (*The Politician*, *Chabot*, *Admiral of France*) y la tragedia doméstica entremezclada con tragicomedia palatina (*Love's Cruelty*).

3.6.3 MOTIVOS Y CONVENCIONES ARCHITEXTUALES

Consideremos ahora algunos motivos que parecen haber llegado a Shirley por vía architextual:

3.6.3.1 Motivo de la mujer disfrazada de hombre

Una gran dificultad que presenta la dilucidación de este elemento como motivo architextual español es que tiene existencia previa en el teatro inglés (recuérdense *Twelfth Night*, *The Two Gentlemen of Verona* o *Cymbeline*) y, además, un origen común para el teatro español e inglés en la tradición literaria italiana. Efectivamente, en la raíz de este motivo están una serie de tradiciones de amplias difusión en Europa: la novela de caballería, la épica renacentista de Boiardo, Ariosto y Tasso, la novela pastoril, la comedia renacentista y las *novelle* italianas.⁴⁴⁸

Pero aun reconociendo los factores anteriores, en las obras de Beaumont-Fletcher, Massinger y, sobre todo de Shirley, el motivo aparece ligado a dos tendencias que revelan su afinidad con el drama español: su extraordinaria recurrencia y su asociación con características típicas del desbordante desarrollo que

⁴⁴⁸En general en la novela de caballerías no aparece todavía definido el tipo de mujer vestida de hombre, sino que se dan situaciones de doncellas andantes, hadas guerreras y mujeres con arreos o armas masculinos; es con la Marfisa del *Orlando innamorato* de Boiardo (1487), Marpisa y Bradamante del *Orlando furioso* de Ariosto (1516), y la Clorinda y Herminia de la *Jerusalem liberata* de Tasso (1575), cuando aparece el prototipo de mujer con disfraz (guerrero) de hombre. Pero el tipo de mujer que por enredos amorosos se viste de hombre (y el hombre de mujer) lo encontramos en *La Calandria* del cardenal Dovizio Bibbiena (1518), en donde en clave de farsa ligera aparece ligado al motivo de los hermanos gemelos o Menaechmi. Un paso más hacia el tipo común del género palatino español e inglés del siglo XVII lo encontramos en la doncella que se disfraza de paje para seguir a un amante que no la corresponde en la comedia *Los Engañados (Gl'Ingannati)* (1531) de autor desconocido, rápidamente imitada por Lope de Rueda en la obra teatral del mismo título y por Shakespeare en *Twelfth Night*. Bandello y Bocaccio también tratan el motivo en sus novelas, al primero de los cuales imita Montemayor para la materia principal en *La Diana* del episodio de Félix y Felismena, que, como se ha indicado, está considerado uno de los hipotextos de *The Two Gentlemen of Verona*. Consúltese para este motivo Bravo-Villasante (1955:38-59).

iba a adquirir en el teatro áureo español. Con respecto a la primera, basta, creemos, el testimonio de Swinburne (1890:465-466):

The eternal 'she-page' who pesters and infests the plays of the period is a more positive nuisance in Shirley's than even in Massinger's. The Viola-Cesario of Shakespeare's invention, the Bellario-Euphrasia of Beaumont's or Fletcher's, must regretfully be held responsible for numberless idiocies of imitation. In the hands of Ford or Dekker this common types of deformed devotion becomes too tragic and pathetic to fall under the same reprobation as the tricks and shifts of these more conventional playwrights. Poor Winnifred in *The Witch of Edmonton* is a more touching and lifelike figure than the jaded invention of such imitative dealers in sentiment or sensation could evoke.

Ciertamente, no faltan precedentes de mujeres disfrazadas de hombre en el teatro inglés anterior a Fletcher. Sin embargo, la sobreabundancia de este recurso en la tragicomedia fletcheriana (inaugurado con un efecto sensacional en *Philaster*) y su uso estructural más que incidental es lo que encontramos novedoso y similar al del teatro español. En Shirley, después de todo, el recurso no está tan extendido como supone Swinburne.⁴⁴⁹ Lo hemos registrado en siete obras: tres tragicomedias (*The Doubtful Heir*, *The Grateful Servant*, *The Imposture*), una comedias románticas (*The Sisters*), una comedia realistas, aunque formando parte de la acción romántica (*The Wedding*), una obra que es un popurrí de comedia de intriga, *comedy of humours* y *comedy of manners*, pastoral y máscara (*Love Tricks*), y una tragedia (*The Sisters*). Hay que advertir que las dos últimas obras mencionadas son, además, las dos primeras producciones con las que Shirley debutó en la escena londinense. Veamos como Shirley utiliza el motivo del disfraz de hombre en cada una de ellas:

⁴⁴⁹Otra cosa es el uso extensivo que nuestro autor hace de la convención de la asunción de identidades falsas y del disfraz, que se presenta en una triple tipología: asunción de otra personalidad del mismo sexo o enmascaramiento, mujer vestida de hombre, y hombre vestido de mujer. El disfraz como asunción de una personalidad distinta o como enmascaramiento lo encontramos en *Maid's Revenge*, III, ii; *The Witty Fair One*, IV,v, vi y V,iii; *The Wedding*, IV,i y V,ii; *The Bird in a Cage*, IV,ii y V,i; *Hyde Park*, V,ii; *The Example*, V,i; *The Duke's Mistress*, V,iv; *The Sisters*, I,i, III,i, IV,i, IV,ii, IV,iii, IV,v y V,ii; *The Court Secret*, IV,ii; *The Young Admiral*, III,ii, IV,i y V,ii,170; *The Opportunity*, III,i, III,i y IV,i; *The Lady of Pleasure*, IV,i; *The Imposture*, II,iii, III,i y IV,ii; *The Cardinal*, V,ii. El hombre disfrazado de mujer, generalmente para efectos de farsa, aparece en *Love Tricks*, III,iii y V,iii; *Changes, or Love in a Maze*, III,i; *The Bird in a Cage*, III,i; *The Imposture*, V,iv y *The Arcadia*, I,i.

- *The Doubtful Heir* (II,iii).⁴⁵⁰ El motivo de la mujer disfrazada de hombre es aquí parte fundamental de la acción principal. Ferdinand, el “heredero dudoso”, aparece en escena por primera vez, después de haber perdido la batalla que, según se había planteado en las escenas precedentes, iba a presentar a Olivia, la supuesta reina de Murcia y a su campeón y enamorado, Leonario, príncipe de Aragón. Es mostrado en la cárcel, como prisionero de Olivia, acompañado de su amada Rosania vestida de paje para ocultar su verdadera identidad de hija de Alfonso, un general de las tropas valencianas que apoyan al pretendiente. A partir de este momento las cosas se complican increíblemente: la reina Olivia acaba enamorándose de Ferdinand, que acceda a casarse con ella para obtener la corona, pero sin consumar el matrimonio, pues sigue amando a su fiel Rosania, de la que, finalmente, y ante la indiferencia del nuevo rey, se enamora la reina sin saber que es una mujer. Ferdinand utiliza a su amada en traje de paje para fabricar un caso de adulterio contra Olivia, pero todo se viene abajo cuando se descubre que es una mujer.
- *The Grateful Servant* (I,ii). Aquí también tiene el motivo que nos ocupa una función estructural. En esta tragicomedia Foscari, que había sido dado por muerto, aparece con su criado Dulcino, muchacho a quien ha salvado de los bandidos, justo cuando el duque de Saboya pretende a su amada Cleona, como consecuencia de haber tenido que renunciar a su casamiento con la princesa de Milán por imposición del tío de esta última. Foscari manda a su criado a casa de su amada Cleona para ver si le es fiel y mantenerse informado de los progresos amorosos del Duque. Cleona, que no siente amor por su Príncipe, se enamora, sin embargo, del muchacho. El Duque también siente un extraño afecto por él. Después de diversas peripecias típicas del género romántico, Foscari generosamente decide renunciar a su amada Cleona en favor del Duque e ingresar en un convento con su criado Dulcino. El día en que ambos van a tomar los hábitos la corte toda se reúne en el convento y el fraile que va a admitirlos, Valentio, que resulta ser el religioso que acompañaba a Dulcino cuando fueron sorprendidos por los bandidos, descubre que el muchacho es en realidad la princesa de Milán, que, huyendo de la imposición de su tío el regente, había venido a buscar el amor de su prometido de estado, el Duque. Naturalmente, el extraño amor que éste sentía por la Princesa bajo su apariencia de criado encuentra vía libre y le lleva a casarse con ella, dejando a Cleona en disposición de casarse con su primer y recuperado amor: Foscari.
- *The Imposture* (V,i). En esta obra el motivo de la mujer que se disfraza de hombre es más incidental. Forma parte de la acción secundaria de carácter cómico, por un lado, y amorosa ejemplar, por otro. Florelia, una rica viuda, es cortejada por dos soldados, Volterino, y Hortensio. Ofrece su mano a aquel de los dos que sea capaz de hacer valiente a su cobarde hijo Bertoldi. Los episodios cómicos corren a cargo de este último como es de esperar; la acción amorosa ejemplar, a cargo de la madre. Los dos soldados intentan al menos hacer que el muchacho parezca valiente, ya que es imposible infundirle valor. El bribón utiliza además las expectativas de los dos soldados por su madre como manera de sobornarlos, además. Finalmente, y a pesar del fracaso en su empresa, Florelia

⁴⁵⁰Damos entre paréntesis el acto y la escena en donde aparece por primera vez el personaje de mujer vestida de hombre.

decide casarse con Hortensio, persuadida por la ruda nobleza de su carácter. En V,i precisamente, Florelia acude disfrazada de hombre a la taberna, en donde Volterino y Hortensio tratan de infundir espíritu a su hijo Bertoldi por medio de la bebida. Viene a ver los progresos que los soldados hacen en la educación marcial de su hijo, pero se ve obligada a beber y a comportarse como un soldado ella misma. Al final, y tras comprobar el trato respetuoso que le da Hortensio en su ausencia, finge que reta a un duelo a este último en una ermita. En V,iv Hortensio se presenta ante su supuesto retador, pero lo recibe un fraile que le indica que su rival lo espera en la iglesia, de donde sale casado con la viuda.

- *The Sisters* (II,ii). De nuevo encontramos un uso estructural del motivo en la acción principal. Paulina y Angellina son dos hermanas huérfanas, la primera de las cuales es la heredera de los estados familiares, mientras que la segunda está destinada a profesar en un convento. La primera es orgullosa y vana; la segunda, piadosa y discreta. El príncipe de Parma envía a Contarini, uno de sus nobles, para que compruebe la fama de fatuidad de la primera hermana. El noble corteja en un principio a Paulina, pero se enamora de Angellina. Vergerio, su criado, hace de intermediario en el cortejo de esta última, que, como es normal en estos casos, se enamora del servidor. Éste le había recomendado que no aceptara el amor de Contarini, pues ya había sido desleal a una dama anteriormente. Mientras tanto, unos ladrones intentan desvalijar el castillo de Paulina, haciéndole creer que su jefe, Frappolo, es el príncipe de Parma, cortejándola éste y, finalmente, casándose con ella. El verdadero Príncipe llega a tiempo sin embargo de descubrir la impostura y Frappolo y sus secuaces son capturados. Entonces (V,i) se revela que Vergerio es en realidad Pulcheria, la hija del virrey de Sicilia, prometida anteriormente a Contarini, pero dada por muerta en un naufragio. Se revela también que Angellina es la verdadera heredera de los estados, ya que Paulina es hija en realidad la nodriza de la familia, que la había cambiado por la hermana mayor de Angellina, muerta al poco de nacer. El cortesano vuelve a poner sus afectos en Angellina. Angellina, solicitada por el príncipe de Parma, traslada su amor de Vergerio-Pulcheria a éste y lo acepta por marido, renunciando a su intención de ingresar en un convento.
- *The Wedding* (I,iii). El motivo es estructuralmente relevante. La acción romántica de esta obra plantea la historia de Gratiana, a punto de casarse con Beauford, cuando Marwood, un pariente de éste le comunica que no es casta, pues él la ha desflorado secretamente. De resultas del duelo que se sigue cuando Beauford quiere obligar a Marwood a que repare la honra de su prometida casándose con ella, el último queda agonizante y confirma la veracidad de su acusación contra Gratiana. Beauford rompe el compromiso con su prometida, se encierra en su casa y espera la llegada de la Justicia por la muerte de su pariente. Gratiana, mientras, encuentra un defensor de su honra en el capitán Landby, que le lleva una carta de Gratiana a Beauford en la que la muchacha explica que, al recibo de la misma, se habrá suicidado por ahogamiento. Milliscent, un paje que dice ser familiar de Marwood, se presenta en casa de Beauford con un arcón en que, según asegura, está el cuerpo sin vida de su pariente, por el que demanda una reparación, pero primero insiste en que Beauford atienda a las evidencias que apuntan a Cardona, la dama de compañía de Gratiana, a la que Marwood había sobornado para poder acceder al lecho de esta última. A resultas de la

declaración de Cardona, Beauford se entera ahora de que Marwood no gozó a Gratiana, aunque él lo creyera así, sino a la hija de Cardona, Lucibel, que fue utilizada por su madre para que ocupara el puesto del ama. Consciente del terrible error que ha cometido, Beauford abre el arcón y encuentra dentro de él no el cadáver de Marwood, sino a Gratiana rediviva. Cuando todo parece arreglarse, los alguaciles detienen a Beauford por la muerte de Marwood. Obligado a comparecer ante el juez Landby, tío del capitán Landby, el desafortunado amante admite su culpa sin paliativos mientras Gratiana trata inútilmente de defenderlo. Cuando todo parece perdido el juez pide que se busque el cuerpo de Marwood y, en ese momento, el mismo Marwood, que ha sobrevivido a sus heridas, se da a conocer. Se le pide entonces que admita su error y la inocencia de Gratiana, cosa que no quiere hacer. Para convencerlo se hace comparecer a Cardona que repite la historia, añadiendo ahora que desde la noche del cambiazo su hija ha desaparecido. Justo entonces, Millicent revela su verdadera identidad: es Lucibel disfrazada de paje. Marwood, en su papel de libertino reformado, decide iniciar su nueva vida virtuosa casándose con ella.

— *The Maid's Revenge*. Aquí el motivo parece tener una función más accesoria. La obra trata de los amores de Antonio con dos hermanas de su amigo Sebastiano. Debido a una imposición del padre, Gaspar de Vilarezo, que no consiente en el casamiento de la menor, Berinthia, hasta que no se haya casado la mayor, Catalina, Antonio se ve obligado a cortejar a esta última, para poder acceder a Berinthia. Como consecuencia de ello, Catalina, que descubre el doble juego de Antonio, decide vengarse de él y convence a su padre para que mande a Sebastiano a recuperar a Berinthia, que ha sido raptada con su consentimiento por Antonio, y desafíe a éste último. Además, planea el rapto y posterior envenenamiento de su hermana menor. Sebastiano mata en duelo a Antonio y trae a su hermana Berinthia a casa, pero ésta decide vengarse apuñalándolo mientras duerme hasta la muerte y envenenando a su hermana Catalina. Luego, al verse descubierta, se envenena ella misma. En V,i, aparece el paje de Antonio que viene a ofrecerse como servidor a Sebastiano, por voluntad expresa de su antiguo amo antes de morir. Este paje juega algún papel incidental en la tragedia al descubrir el asesinato de su nuevo amo por Berinthia. En un último golpe de efecto patético (V,iii final), cuando todas las peripecias trágicas se han consumado, descubre su verdadera identidad: es Castabella, la hermana de Antonio, que, enamorada de Sebastiano cuando éste fue a rescatar a Berinthia (IV,i), se había disfrazado para poder así obtener el consuelo final del amor de éste tras sufrir la pérdida de su hermano. Pero los fatales acontecimientos le han negado hasta esa compensación.

— *Love Tricks* (III, ii). Ya hemos visto parte del argumento de esta obra anteriormente. Selina, que a la hora de la verdad se da cuenta de que no quiere casarse con el viejo Rufaldo, escapa a los campos disfrazada de pastor y, a partir de ahí siguen todas las vicisitudes relatadas ya en nuestro resumen argumental de los últimos actos. Es de destacar aquí que el motivo de la mujer vestida de hombre se encuentra mezclado, por un lado, con el de la huida de la ciudad al campo propio de la convención pastoril y, por otro, con el de los hermanos gemelos de distinto sexo que intercambian sus identidades, por lo que manifiesta más la influencia de la novela pastoril (*La Diana*, ampliamente difundida en Inglaterra) y el de la comedia italiana como *La Calandria* del Cardenal Bibbiena

y *Los Menaechmi*, temas unidos ya por Shakespeare en *Twelfth Night*. La originalidad de Shirley está en haber añadido, para mayor complicación, el motivo pastoril. Por otra parte, el disfrazarse Selina de pastor y no de pastora no parece tener mucha funcionalidad por sí misma, aunque sí como acción que permite lo que es más prominente en la comedia: el travestismo de su hermano Antonio y la confusión redundante de las escenas finales, que están reforzadas además por el más hilarante travestismo del criado Gorgon. En definitiva, el motivo de la mujer disfrazada de hombre está supeditado aquí al motivo contrario del hombre disfrazado de mujer, que lo sitúa en un segundo plano. No parece por tanto probable que este uso del disfraz de hombre esté emparentado con la tradición dramática española.

Es difícil poder asegurar con absoluta certeza que el motivo de la mujer vestida de hombre en Shirley se deba a contacto con el drama áureo español. Ciertamente no parece ser éste el caso del uso que se hace de él en *Love Tricks*, pero, en las demás obras, la asociación a elementos idealizantes (la mujer enamorada en busca romántica de su amado) o de reparación de la honra (*The Wedding*) nos hacen considerar una afinidad architextual que bien podría venir como consecuencia de la familiaridad con las obras de Lope de Vega y Tirso de Molina, autores que llevan a su grado máximo el uso, abuso⁴⁵¹ y la coloración distintivamente española del motivo.

⁴⁵¹La utilización de este motivo por el teatro español es proverbial. Carmen Bravo-Villasante (1955:21-24) incluye hasta 109 obras de Lope de Vega que lo utilizan parcial o continuamente a lo largo de la acción. Para Tirso, el más hábil en el uso del motivo, recuenta veinticuatro casos (págs. 27-28), y para Calderón (pág. 29), diez. Es significativo que Lope de Vega ya en sus primeras obras (de 1588 en adelante) usara frecuentemente el motivo. Entre las obras del periodo áureo, más conocida que lo utilizan podemos citar: *Laura perseguida*, *La pobreza de Reinaldos*, *El Blasón de los Chaves de Villalba*, *La francesilla*, *El lacayo fingido*, *El castigo del discreto*, *La resistencia honrada*, *Viuda, casada y doncella*, *El acero de Madrid* (de Lope), *Don Gil de las Calzas Verdes*, *El vergonzo en palacio*, *La mujer por fuerza*, *Averígüelo Vargas*, *Esto sí que es negociar*, *La huerta de Juan Fernández* (de Tirso), *La devoción de la Cruz*, *La vida es sueño*, *La española en Florencia*, *La hija del aire* (de Calderón). Quizá es conveniente destacar que, curiosamente, Shirley no hace uso de este motivo en *The Young Admiral*, a pesar de que en *Don Lope de Cardona* aparecían disfrazadas de soldados tanto Casandra (III,ix) como Clenarda (III,xiii).

3.6.3.2 Motivo de la embozada

Éste es un típico motivo español, ligado, además, a una realidad cultural propia. A diferencia de lo que ocurre con el motivo general del disfraz, que, como hemos visto, tiene una gran presencia en Shirley y por extensión en el teatro inglés de la época, este motivo parece raro en la tradición literaria de ese país, ya que implica un elemento sociocultural ausente de él: el uso de la capa y del manto para embozarse, lo que sirve de base sociotextual para la posibilidad de la ocultación y confusión de identidades sobre la escena que es tan querida a los dramaturgos españoles.⁴⁵²

Por ello no es de extrañar que no aparezca frecuentemente, que, si aparece, no desarrolle en absoluto sus potencialidades sobre la acción y que, además, suela estar ligado a una relación hipertextual con una obra española concreta. Así lo encontramos en *Rule a Wife and Have a Wife* de Fletcher (I,i),⁴⁵³ que, como hemos indicado, está basada en *El sagaz Estacio, marido examinado* y en *El casamiento engañoso* de Cervantes. Bajo las mismas condiciones lo encontramos en *The Young Admiral* (I,ii) ligado a su relación hipertextual con *Don Lope de Cardona* (I,ii), cuando sale Casandra embozada⁴⁵⁴ a las puertas de Valencia a comunicar a su esposo/prometido la triste nueva del disfavor real.

En *The Witty Fair One*, en la acción romántica de Aimwell-Violeta, encontramos también el mismo motivo (IV,vi). El padre de Violetta quiere casar a su hija con un rico petimetre, Sir Nicholas Treedle. De acuerdo con su amado, Aimwell,

⁴⁵²Véase, por ejemplo, *La Celosa de sí misma* de Tirso de Molina para comprobar todo el juego que puede dar el motivo con respecto al desarrollo de la acción.

⁴⁵³En lo que constituye una dramatización de la novela de Cervantes, Estifania y su criada Clara abordan a don Juan de Castro y Michael Perez para hacerles una petición a favor de un supuesto familiar; las dos van tapadas y, como suele ocurrir en el teatro español, el galán (Perez) intenta que Estifania le muestre su rostro. Ésta se niega, pero le indica, en lo que es también un motivo del teatro español, que puede mandar a un criado que la siga y así conocer su dirección para un futuro encuentro.

⁴⁵⁴La acotación escénica española dice "Sale vestida de negro DOÑA CASANDRA CENTELLAS"; después del diálogo con D. Lope se infiere que va arrebozada. La acotación inglesa dice "Enter CASANDRA veiled, in mourning".

y con su criada, Sensible, Violetta incita al tutor del estúpido pretendiente a atacar a Brains, su rodrigón, y en la trifulca que sigue se escapa y Sensible ocupa su lugar, vestida como su ama y, lógicamente, embozada. Nadie nota el cambiazo y, después de unas pocas peripecias más, la criada se deja llevar a la iglesia por Sir Nicholas Treddle y se casa con él aparentando ser Violetta, que, mientras tanto, se ha casado con Aimwell. Cuando todo se aclara, como en la comedia española, es ya demasiado tarde para volverse atrás y, Sir Nicholas, implausiblemente convencido por Brains, decide, para no pasar por tonto, reconocer que sabía todo el engaño y que su intención nunca fue otra que casarse con la criada. Como vemos, en esta obra junto al motivo de la tapada, fundamental para el desarrollo de la acción, encontramos dos motivos también típicamente españoles: la novia que se escapa (o es raptada con su consentimiento con el galán) y el casamiento apresurado.

En *The Brothers*, obra que describimos más ampliamente bajo el siguiente epígrafe se produce también un episodio que tiene que ver con la mujer tapada. Doña Estefania, una viuda rica que pretende que don Diego, un conde tarambana pretendiente a su vez de Jacinta, le satisfaga una promesa de matrimonio, concibe el plan (III,ii) con el acuerdo y colaboración de Jacinta, de vestirse las dos lo mismo y encapuchadas (IV,iii), con el fin de intercambiarse por esta última en la ceremonia de boda que contra su voluntad ha dispuesto el padre de Jacinta, dándole así la oportunidad a ésta de escapar con su amado don Francisco. Desafortunadamente, Estefania no solo engaña a la madre de Jacinta, sino a otro pretendiente de esta última, Alberto, que la rapta camino de la iglesia creyéndola su amada (V,i). Como podemos apreciar, aquí el motivo de la embozada⁴⁵⁵ es crucial para el desarrollo de la acción y recuerda mucho episodios similares en el teatro español, asociados

⁴⁵⁵Estefania y Jacinta aparecen aquí "hooded" es decir, con capuchas, creemos, sin embargo, que aunque literalmente no aparezcan embozadas la función y no la morfología del embozamiento las emparenta sin ningún género de dudas con el motivo del embozado español, aunque se pueda tratar de una "traducción" a la realidad inglesa (curiosamente en una obra de pretendido ambiente español).

además a otros motivos casi obligados del rapto de la novia y la boda precipitada, por no hablar de la situación tan típica de la literatura áurea de la dama (Estefanía) que encuentra refugio o acogida en una casa noble u honrada en donde tiene lugar la acción.

3.6.3.3 Convención del encarte de parejas

Relacionado con el tema del matrimonio, aparece esta convención tan típica del teatro del Siglo de Oro español. En un gran número de *comedias* de Lope de Vega, de Tirso de Molina, de Guillén de Castro, de Rojas Zorrilla, de Ruiz de Alarcón, etc. se convierte en el hilo conductor de la intriga. Típicamente se nos presenta como una situación con varios galanes y damas con una correlación inicial que en el curso de la acción va cambiando, a veces hasta producir correspondencias provisionales y reveses imprevistos. Finalmente todo acaba en un reajuste con todos los participantes “encartados” por parejas (típicamente amos por un lado y criados por otro), lo que no impide que como castigo algún personaje quede, como se suele decir, “compuesto y sin novia”.

El recurso es tan usual en el teatro español que frecuentemente aparece como subsidiario inevitable a otros temas y motivos centrales y, en numerosas ocasiones, se hace burla sobre el escenario de él.⁴⁵⁶ No hay que confundirlo con la convención la boda o el emparejamiento final que lo acompaña, pues lo que lo hace distintivo es su presencia como fuente de intriga durante toda la acción. Efectivamente, Lope sobre todo, juega en muchas de sus obras con una mecánica combinatoria en la que el emparejamiento final es esperado y aceptado, siendo la fuente de la intriga y de la

⁴⁵⁶ *La dama boba*, por ejemplo, proporciona un excelente paradigma de este tipo de convención. En esta obra Lope se permite la inocente burla, común en otros autores, por otra parte, de emparejar cómicamente a los galanes que han quedado desparejados por casamiento de todas las damas. En *Los empeños de una casa* de Sor Juana Inés de la Cruz hay un casamiento burlesco entre Don Pedro y Castaño, vestido de doña Leonor. En el epílogo de *La luna de la sierra* hay una crítica a los convencionales finales sangrientos o en boda. Serían innumerables las *comedias* que podríamos citar que dependen en mayor o menor medida de esta convención. Baste considerar que ni un drama tan importante como *La vida es sueño* se salva de la convención.

acción el proceso por el que se produce ese emparejamiento y cuáles van a ser los elementos emparejados finalmente. Como lo importante es el proceso de emparejamiento y las peripecias que lo acompañan, se sacrifica a él todo principio de verosimilitud psicológica si hace falta. Esto es lo que creemos ver en algunas obras de Shirley que dependen de esa misma mecánica combinatoria, aunque generalmente de una manera más diluida y menos aparente. He aquí las más representativas:

- *Love Tricks*. Ya en el acto II se empieza a notar el juego de la asignación previa y posterior realineamiento de las parejas en su camino hacia el matrimonio. En II,ii las relaciones entre parejas aparecen más complicadas y juegan un papel fundamental en el avance de la trama. Finalmente en V,iii se produce el encarte o asignación final de las parejas, que queda así: GASPARO—FELICE, INFORTUNIO—SELINA (después de desemparejarse de Rufaldo); ANTONIO—HILARIA (después de que Antonio se “desempareje” de Rufaldo y abandone su disfraz de Selina) y el encarte cómico de los graciosos BUBULCUS—GORGON (disfrazado de mujer), que no se resuelve, como es natural, en casamiento, sino en un pequeño fragmento que desarrolla un motivo típico de Shirley: el necio que por presumir de desenvuelto, porfia en reconocer el enlace imposible y, en este caso, indemniza a GORGON para verse libre de sus exigencias de matrimonio.

- *Changes, or Love in a Maze*. La convención mayor que mueve la acción dramática en esta obra es el encarte de parejas. La obra gira en torno a las hijas de Goldsworth, Chrysolina y Aurelia, y a la sobrina de Sir John Woodhamore, Eugenia, y los pretendientes respectivos de las jóvenes. A esto hay que añadir el criado de un poetastro que se viste de mujer y enamora al estúpido pretendiente rico de una de las hermanas para regocijo de todos. En la situación inicial encontramos a Gerard, enamorado de las dos hermanas e incapaz de decidirse por ninguna de ellas. Pide a un amigo, Thornay, que le ayude en su elección declarándose a una de las dos hermanas, de tal manera que él se quede con la otra. Pero el plan falla porque Gerard se pone celoso de su amigo nada más enfrentarse a la posibilidad real de que sea aceptado por cualquiera de las dos. A las dos hermanas también las pretenden Caperwit, un poetastro, y Sir Gervase Simple, un recién ennoblecido y ridículo propietario rural (*squire*). Por otra parte Thornay es amado por Eugenia, con la que había estado prometido y esta última es amada a su vez de forma noble y desinteresada (hasta el punto de prestarse a hacer de valedor de su demanda amorosa ante su rival, Thornay) por Yongrave. Después de varias peripecias el paje de Caperwit, simulando ser una rica dama de nombre Lady Bird, desdeñada por el poetastro, consigue que Sir Gervas Simple renuncie a las hermanas para casarse con él. Yongrave consigue que Thornay vuelva a amar a Eugenia. Por otro lado, su ejemplo de abnegación suscita el amor de

Chrisolina, con lo cual Gerard ve resuelto su problema, pues sólo le queda Aurelia, con la que, finalmente, se casa. Sir Gervas Simple se siente muy ufano por su parte al haber obtenido por esposa a la noble y hermosa Lady Bird, pero queda en ridículo cuando el paje descubre su verdadera identidad. Todo terminan festivamente con matrimonios secretos, el perdón de los padres y tío respectivamente y las celebraciones nupciales a las que se unen los desaparecidos Caperwit y Sir Gervase.

- En *The Brothers*, una obra de ambiente español, la acción también gira en torno a las expectativas de casamiento entre sí de tres damas y cinco galanes. Don Ramyres, el padre de Fernando y Francisco, desea casar a su primogénito, Fernando, con Jacinta, heredera del acaudalado don Carlos. A tal efecto parece contar con el acuerdo de éste último. Pero, en vez de cortejar a Jacinta, Fernando aprovecha para hacerle la corte a la prima pobre de Jacinta, Felisarda, que reside en la casa de sus parientes ricos, al tiempo que Francisco prosigue su propia y antigua relación amorosa con Jacinta. Cuando el padre lo descubre todo, monta en cólera y decide desheredar a Fernando por desobediente e insensato, al tiempo que deja toda su herencia al hijo menor. A continuación muere súbitamente, con lo que Francisco queda en posesión de la fortuna familiar y el mayor pobre y desheredado. Mientras tanto, don Carlos ha expulsado de su casa a Felisarda por interferir en la relación de Fernando con su hija. Además, ha acordado casar a su hija con el conde don Pedro de Fuente Calada, un calavera amigo de Luys, el disipado hermano de Jacinta, que, entre otras acciones, trata de abordar de forma rufanesca por la calle a Felisarda, siendo estorbado en su intento por Fernando. Éste es correspondido por Felisarda, a pesar de que ahora sea pobre, pero prefiere sacrificarse y renunciar a ella para no condenarla a una vida de privaciones en el futuro. En lo que respecta a Jacinta, la misma mañana en la que ha de contraer matrimonio con el estúpido y libertino don Pedro, se escapa con Francisco y se casa con él, con lo que, finalmente, don Carlos, que ha sabido que don Pedro ha faltado a la fe que debía a su hija con una tal doña Estefania (otra hebra importante de la acción) y que Fernando es ahora el heredero de don Ramyres, acepta el hecho consumado del casamiento de su hija. Es entonces cuando, de su escondite en un convento, regresa don Ramyres, que no había muerto, sino que, sabedor desde el principio de la voluntad de sus hijos y deseoso de favorecerlos, había fingido su muerte como medio de hacer temporalmente heredero a su hijo menor y posibilitar su casamiento con Jacinta, al tiempo que, de paso, probaba la piedad de Fernando y la virtud de Felisarda. Por otra parte, doña Estefania, una viuda rica, aparece reclamando que el Conde le pague con el matrimonio un compromiso por escrito que tiene de él. Finalmente (V,iii), despreciada por el Conde don Pedro, que espera casarse con Jacinta, acaba por contraer matrimonio súbito con Alberto, otro pretendiente de Jacinta, que había secuestrado a doña Estefania creyéndola Jacinta. En la última escena (V,iii) sobre todo, el encarte de los distintos cónyuges se precipita de una manera muy similar a lo que suele ocurrir en la *comedia* española: Francisco y Jacinta aparecen después de haberse casado secreta y rápidamente y son perdonados por don Carlos; don Pedro, que había ido en busca de Jacinta, vuelve y es reclamado en matrimonio por doña Estefania, que, a su vez, ha vuelto a escena con Alberto; la rechaza, ignorante de que Jacinta se ha casado ya con

Francisco y deja que se vaya a la calle con Alberto; don Carlos manda urgentemente a su hijo Luys en pos de la viuda para casarse con ella, no sea que pierda la oportunidad tan favorable; Fernando, que llega a reclamar la herencia otorgada a su hermano, se empareja también con Felisarda, que llega con don Ramyres, en el momento en el que éste hace su inesperada aparición de entre los muertos; vuelven, además, Alberto y Estefania casados; y, cuando don Pedro quiere a toda costa conseguir una pareja ("I must have somebody; now I'm prepar'd, my blood/ Will take it...), se ve cómicamente burlado porque Estefania, a la que recurre en primer lugar, ya está emparejada con Alberto, y Felisarda, a la que se dirige después, lo está con Fernando. Deseoso de emparejarse con alguien como sea decide pedir la mano de Luys, el hermano de Jacinta, cosa que es aceptada.⁴⁵⁷ Nótese que en este detalle, Shirley puede estar imitando el golpe de efecto irónico sobre la convención del matrimonio tan propio del drama español del Siglo de Oro.

- En *The Witty Fair One*, obra que ya conocemos, la trama se cierra milimétricamente en V,iii, en torno a la convención del encarte de parejas, que se constituyen por la fuerza romántica del amor y no por los intereses materiales de los padres: si la situación inicial de la comedia era Sir Nicholas Treedle⁴⁵⁸ → Violetta ↔ Aimwell, Penelope → Fowler; al final la relación, por medio del recurso a la boda secreta y al embozamiento, se decanta así: Aimwell ↔ Violetta, Penelope ↔ Fowler, Sir Nicholas Treedle ↔ Sensible. A la lógica combinatoria matrimonial, como ocurre en el teatro español, se supedita cualquier rasgo de plausibilidad realista como demuestran, por un lado, el casamiento cómico de Sir Nicholas con la criada, de la que le separa su condición social de noble, aunque sea un noble rural, advenedizo reciente; y, por otro, el perdón obligado de la boda secreta de su hija Sir George Richley y su aceptación de Aimwell como yerno.
- *Hyde Park*, un excelente precedente de la *comedy of manners* de la Restauración. Tiene como elemento medular el encarte de parejas. Aparte de ser una efectiva descripción de la vida social de las clases medias altas de la sociedad londinense, su intriga se basa en la agrupación final de tres parejas. Por un lado tenemos a Julieta, prometida a Trier, el cual, como su propio nombre indica, es una especie de curioso impertinente a la inglesa⁴⁵⁹ que la pone en situación de ser cortejada por su aristócrata amigo Lord Bonvile; Julietta resiste los intentos de conquista de Lord Bonvile, al que reforma y trae a la virtud, pero, cansada de las innecesarias pruebas a las que la ha sometido Trier, acepta finalmente la honesta proposición de matrimonio de Lord Bonvile. Por otro lado, tenemos la historia de Mistress Bonavent, cuyo

⁴⁵⁷ Naturalmente, el proyecto de vida en común del conde y de Luys no es de carácter conyugal. Se trata de una convivencia de camaradería entre dos solterones calaveras y, según parece, con la implausible intención añadida de apoyarse mutuamente en sus buenos deseos de reforma moral.

⁴⁵⁸ Pasamos a aclarar el significado de las flechas en esta descripción esquemática de las relaciones de pareja: → o ← = "ama a"; ↔ = "ama y es correspondido/a por"; ↔ = "se casa o empareja con".

⁴⁵⁹ No hay que perder de vista la posibilidad de que la acción de Trier-Julietta sea una adaptación libre de ese relato del Quijote, que era de sobra conocido en el ámbito inglés.

marido ha sido dado por muerto en un naufragio, y al que guarda su fe de esposa hasta justamente el momento del comienzo de la comedia, en que, después de siete años, está dispuesta a aceptar a uno de los dos caballeros que la pretenden: Lacy y Jarvis. Se decide por el primero, con quien se casa en II,ii, siendo la celebración de la boda una parte fundamental de toda la acción que sigue. Justamente en esa celebración, que como toda la acción tiene lugar en Hyde Park, llega el marido desaparecido, Mr. Bonavent, que, sin embargo, mantiene oculta su identidad hasta el final, momento en que se deshace el matrimonio con Lacy, después de una serie de enredos menores. Como vemos, éste es otro ejemplo de reagrupamiento de cónyuges, pues lo que había sido una relación Lacy-Mistress Bonavent, acaba en otra: Mr Bonavent-Mistress Bonavent. La tercera intriga implica a la joven y coqueta pero honesta Carol, que se burla de sus pretendientes Venture, Rider y Fairfield, este último hermano de Julietta. Al final, es Fairfiel el que, usando de una forma muy *sui generis* el recurso-motivo de “el desdén con el desdén”, logra enamorar a la burladora de pretendientes y emparejarse finalmente con ella.⁴⁶⁰

- En *The Sisters*, como hemos visto, también es importante la reasignación de parejas, lo que inicialmente empieza siendo la posibilidad de emparejamiento Contarini → Paulina, se transforma en el curso de la acción en Contarini → Angellina y Angellina → Vergerio-Pulcheria, sigue como Frappolo (falso príncipe de Mantua) → Paulina, para terminar en Contarini ←&→ Pulcheria, príncipe de Parma ←&→ Angellina, Frappolo ←&→ Paulina.
- En *The Court Secret* también tenemos el caso de tres parejas en proceso de reagrupamiento: Antonio el príncipe de Portugal está oficialmente prometido a la infanta Maria, al igual que su hermana Isabella, princesa de Portugal lo está con Julio, el príncipe español; Manuel, el hijo del rico y noble Piracquo, recién vuelto a España se enamora de Clara, la hija del duque Mendoza. Pero, al tiempo que Maria se enamora de Manuel, Julio lo hace de Clara, con lo que los dos amantes quedan en una posición muy difícil al estar impedidos en su amor y al mismo tiempo apremiados por los infantes españoles que, a su vez, desdeñan a los príncipes portugueses. Éstos sin embargo, no se dan por vencidos y, después de varias peripecias, las cosas, como es de esperar, acaban como habían empezado, después de descubrirse que el auténtico príncipe de España era Manuel y que Julio es en realidad el hijo del duque Mendosa. La relación final es, por tanto: Manuel ←&→ Clara, Antonio ←&→ Maria y Julio ←&→ Isabella.
- En *The Ball*, otra comedia de la vida londinense, gran parte de la trama gira en torno a cómo aparecen dispuestas y cómo acabarán las relaciones de pareja entre los distintos personajes. En realidad, al final sólo se emparejan el coronel Winfield y Lady Lucina, pero la situación de partida era: Bostock/ Travers/ Lamount/Colonel Winfield → Lucina (I,i; II,iii; III,iv; IV,iii); Rosamond/ Honoria → Lord Rainbow (I,ii); y Travers → Rosamond y, alternativamente,

⁴⁶⁰El motivo de “el desdén con el desdén” tan felizmente desarrollado en la obra de Moreto aparece de manera desigual en otras dos obras de Shirley: *Changes, or Love in a Maze* (IV,iii) en donde Chrysolina aparenta corresponder a Thornay para devolver la desatención de que es objeto por parte de Gerard y en *The Brothers* (III,i) en donde Fernando utiliza este recurso como forma de atraer la atención de su dama.

Honoría; Sir Ambrose Lamont → (alternativamente) Rosamond y Honoría (V,i,90). Finalmente sólo el encarte Colonel Winfield ↔ Lady Lucina se realiza. La acción, brevemente expuesta, desarrolla los esfuerzos de los muchos pretendientes de Lady Lucina, una viuda acaudalada, por obtener su mano. De todos ellos se burla la dama, pero la conducta noble y galante del Colonel Winfield gana finalmente su voluntad y su consentimiento en matrimonio. La segunda acción desarrolla la rivalidad de Rosamond y Honoría por la atención de Lord Rainbow, que les manifiesta que ama igualmente a las dos. Mientras las damas se deciden, reciben el cortejo sucesivamente de Marmaduke y de Ambrose, deseosos de obtener pareja a cualquier precio después de haber sido rechazados por Lady Lucina, y, naturalmente, son también rechazados por ambas. Finalmente, en un baile Rosamond y Honoría comunican a Lord Rainbow que han decidido echar a suerte, mediante dos papeletas, quien merecerá su amor. Lord Rainbow toma las dos alegando que desea tenerlas a ambas por amantes, pero cuando las abre se encuentra con que las papeletas están en blanco. Ésta es la manera de significarle que ninguna de ellas está dispuesta a aceptar su indecorosa propuesta, con lo que el noble queda burlado, aunque, deportivamente, acepta el chasco y decide premiar la virtud de las dos damas regalando una joya a cada una de ellas.

- *The Opportunity*, como no podía ser menos al depender de un hipotexto de Tirso de Molina, basa el desarrollo de la acción, como ya hemos visto, en la vacilación de Aurelio entre Cornelia y la duquesa de Urbino, que son solicitadas a su vez por Ursini y el duque de Ferrara, respectivamente. Para complicar más las cosas el propio amigo de Aurelio, Pisauro, pretende también a Cornelia. El resultado es que, después de las cómicas vacilaciones y peripecias de Aurelio, éste se queda sin la una y sin la otra.
- *A Contention for Honour and Riches* y su posterior revisión, *Honoría and Mammon*, dependen para su acción del encarte de parejas, convertido en motivo alegórico sobre la recompensa de varios tipos sociales de la época con el trasfondo urbano de la sociedad carolina. Honoría, es decir, el honor, y Mammon, la riqueza, son cortejadas por varios pretendientes: Conquest, un militar, Alworth, un hombre de letras, Alamode, un cortesano, Fullbank, un burgués, Maslin, un aldeano y Traverse, un abogado. Después de muchos lances e incidentes en los que se ven envueltos todos los cortejadores, Honoría, debidamente cristianizada, se casa con Alworth y Mammon, purificada de los males inherentes a las riquezas, con Conquest.
- *The Grateful Servant* termina (V,ii) con el realineamiento y redistribución de las parejas, pasándose de una situación inicial Duque de Saboya → ← princesa de Milán a Duque de Saboya → Cleona → ← Foscari (presuntamente desaparecido); sigue un desplazamiento Cleona → Dulcino (princesa de Milán) ← Duque de Saboya. Finalmente, cuando se revela que Dulcino es la princesa de Milán y que Foscari está vivo, las parejas se reajustan y vuelven a la situación previa al comienzo de la obra: Duque de Saboya ↔ princesa de Milán y Foscari ↔ Cleona. A todo este movimiento de encarte de parejas, hay que añadir una pareja que ya existía, pero en grado de deterioro, y que se recupera de hecho como consecuencia

del motivo de la reforma del libertino (el esposo abandona su vida disoluta y vuelve a querer a su mujer): Lodowick ←&→ Astella.

- Otras obras de Shirley manifiestan en menor medida, pero de forma evidente, este motivo. Entre ellas podemos citar: *The Imposture*, *The Coronation*, *The Humorous Courtier*, *The Dukes Mistress* o *The Example*.

3.6.3.4 *Motivo del secretario de sí mismo*

Este motivo, que hemos decidido nombrar según el título de una obra de Lope de Vega, consiste en la aparición en escena de un príncipe o noble, que, aparentando ser su propio secretario o persona próxima, viene a la corte de una princesa o dama de la alta nobleza con quien pretende casarse. Lo encontramos muy habitualmente en la literatura dramática del siglo de Oro:

Ejemplos de ese motivo en Shirley lo hemos encontrados, naturalmente, en *The Opportunity*, en donde, como ya hemos señalado el Duque de Ferrara, siguiendo el modelo español, aparece disfrazado como su propio embajador.

Otra obra a la que Stiefel le ha atribuido filiación española y en donde aparece el mismo motivo es *The Humorous Courtier*, cuyo argumento resumido ya hemos expuesto anteriormente. Lo importante a efectos de nuestro motivo es que el duque de Parma, con quien aparentemente la duquesa de Mantua ha roto las negociaciones para un casamiento de estado, aparece toda la obra, bajo la identidad de Foscari, como una especie de secretario, en cuya capacidad ayuda a la Duquesa a llevar adelante su plan de probar a los diferentes nobles que ambicionan el casamiento con ella. Finalmente, una vez que todos los cortesanos se han puesto en evidencia con sus respectivas tachas, el duque de Parma se da a conocer y, como es preceptivo, se casa con la Duquesa.

3.6.3.5 *Matrimonio como castigo*

Este motivo está representado de manera magistral en la obra de Rojas Zorrilla *Entre bobos anda el juego* (1638), en donde, al final, don Lucas, el figurón acaudalado, cede Isabel a su primo, el galán pobre, triunfando así el amor sobre el

cálculo frío de los intereses materiales. Pero en esa cesión hay una nota de venganza: el matrimonio entre dos pobres es en sí mismo un castigo por el desaire que ha recibido de su prometida y de su pariente. Menos sombrío, el motivo está ya presente en Lope de Vega, en *El lacayo fingido* (antes de 1604), en donde el rey, después de intentar inútilmente seducir a Rosarda, y ante la fuerza de las circunstancias, se resigna a casarla con su cortesano Leonardo de, quien está enamorada la doncella y es correspondida, como un castigo.

Esta es precisamente la situación que se da en la trama palaciega de *Love's Cruelty*,⁴⁶¹ en donde Hippolito, cortesano mujeriego, hace de alcahuete en el intento de seducción del Duque de Ferrara sobre Eubella. En el proceso, sin embargo, el cortesano, influido por las traumáticas consecuencias de su relación con Clariana, la esposa de su amigo Bellamente, cambia su postura cínica y se vuelve más y más idealista, influido también por el ejemplo de resistencia honrada de Eubella. Finalmente, decide plantar cara al Duque mismo y hacerle ver lo inmoral de su conducta y que él está dispuesto a casarse con la doncella. Todo hace esperar un castigo ejemplar (el Duque ha insultado antes a Eubella y a Hippolito y mantiene en prisión al padre de la doncella por no plegarse a la deshonra de su hija), que, finalmente, consiste en una orden perentoria de casamiento:

Du. You speak as if
You were to be her husband.

⁴⁶¹En la trama realista o doméstica de esta obra Clariana, la prometida de Bellamente, ha quedado con deseos de conocer a Hippolito, amigo del primero, al saber por boca de éste que el cortesano se niega a conocerla para no tener la tentación de sentirse atraído por ella. Picada en su curiosidad femenina por tal ejemplo de fiel amistad, se presenta en la casa de Hippolito (II,i) con el resultado de que, cuando éste intenta flirtear con ella, es requerido urgentemente por el Duque de Ferrara para que influya sobre Eubela. A fin de no perder la ocasión que se le presenta, la deja encerrada con llave y, como su presencia en la corte se prolonga demasiado, envía a Bellamente a que la libere. Bellamente, para su sorpresa, descubre que la mujer que ha ido tan provocativamente a visitar a su amigo no es otra que su prometida, produciéndose así una primera infidelidad que tendrá continuación posteriormente después de la boda con Bellamente, hasta entrar en una dinámica por parte de Clariana de amor obsesivo por Hippolito que, finalmente, le impulsará a matarlo el día de su boda con Eubela, cuando el cortesano ya se había reformado. Esta parte trágica tiene un ligero parecido con *El castigo del discreto* de Lope de Vega en el motivo de la mujer que se enamora del amigo de su marido al oír la alabanza que éste hace de aquél.

Hip. Tis a tittle a prince should be ambitious of.

Du. Very fine

Do you consent too, to be cald his wife?

Eu. If he dares make me such there is no second

My heart affects.

Du. Ist come to this? Then heare what I determine

Eu. Sir consider

Du. I have considered do not interrupt me

Too morrow if I live Ile see you both

Married, thou excellent maide [...]

(*Love's Cruelty*, Shirley-Nims:IV,ii, pág. 50)⁴⁶²

Más explícitamente está expresado este motivo en *The Royal Master*, en donde, además, se menciona la noción de la estupidez o bobería de los contrayentes. El rey de Nápoles, para curar a Domitila de su infatuación por él, finge un acoso sexual ante el cual la doncella reacciona sin ambigüedad y concita además el apoyo de Octavio, el joven cortesano que progresivamente se ha ido enamorando de ella. El rey simula reaccionar a su vez con indignación y, finalmente, les impone a los dos rebeldes la pena de casamiento:

King. How's this?

Oct. Sir, in a noble cause, if you, to whom

In the first place truth flies as to an altar,

Waive her religious defence, I dare

Die for her.

King. You! So brave? To prison with him!

We will correct your sauciness.

Oct. You'll grace

My first act, sir, and get me fame, by suffering

For so much sweetness.

Dom. Let not your displeasure,

Great sir, fall upon him; revenge what you

Call disobedience, here!

King. You owe much to

His confidence; nor is there any punishment

Beyond your love and liking of his boldness

You two should make a marriage with your follies.

Oct. Let Domitilla make Octavio

So blest.

(*The Royal Master*, Shiley-Gifford&Dyce:V,ii, pág. 185)

⁴⁶²Citamos el texto sin modernizar, tal y como lo recoge Nims en su edición crítica sobre la edición de 1640.

En *The Constant Maid* (IV,i, pág. 495) aparece este motivo cuando, despechado por lo que cree la aceptación de Startup como marido por Frances, Hartwell le desca a su amada el matrimonio con Startup como castigo por su ingratitud:

Hart. Stay; I have been too passionate; leth him live
To be her punishment, that's revenge enough [...]
(*The Constant Maid*, Shirley-Gifford&Dyce:IV,i, pág. 495)

Y, finalmente, en *The Sisters* (Shirley-Gifford&Dyce:V,ii, pág. 423) el castigo que se le impone a Paulina es quedar casada de por vida con el jefe de los bandidos, Frappolo, aunque, Angellina y el príncipe de Parma proveerán para que no les falten los recursos para llevar una vida honesta y moderada.

3.6.3.6 *Motivo de la resistencia honrada*

Este motivo, tan típicamente español, que está tomado del título de una de las *comedias* de Lope, gira en torno al espinoso problema de cómo resistir el acoso sexual del príncipe sin menoscabo de la fidelidad y obediencia debida a su autoridad de origen divino. En *La corona merecida*, Lope escenifica el caso ejemplar de doña María Coronel, que ante el irresistible acoso del Pedro I de Castilla, optó por desfigurarse la cara para hacerle desistir de sus deshonestos deseos. Sin llegar a tanto, Shirley plantea en seis de sus obras este motivo, que, menos en *The Traitor*, resuelve siempre con el recurso omnipresente de la reforma del libertino. Eso es lo que ocurre, como acabamos de ver, en *Love's Cruelty*, que, en la acción de Eubella-Hippolito, plantea una situación similar a la de otra obra de Lope, *El lacayo fingido* (citada *supra*): un príncipe que tiene confinada en palacio a una doncella a la que intenta seducir con la ayuda de un cortesano enamorado de ella, que acaba por sustraerla a los deseos de su señor casándose con la muchacha. Hay diferencias interesantes, pues en la obra española el cortesano no es capaz de plantarle cara directamente al Rey y sólo por la intervención combinada de la reina, otra doncella

de vivo ingenio, Leonora-Sancho, disfrazada de hombre y la propia perseguida acaban por sustraer a ésta al inmoderado deseo del soberano. En el caso de Shirley, sin embargo, Hippolito, según hemos visto en el pasaje citado a propósito del motivo del casamiento como castigo, sale en defensa de Eubella como parte de su proceso de reforma moral y, ante el ejemplo de la pareja, el Duque es reformado a su vez. Desafortunadamente, el desarrollo de la acción trágica Hippolito-Clariana hará perecer al cortesano a manos de la mujer de su amigo y, finalmente, Eubella es desposada como compensación por el propio duque de Ferrara.

En *The Young Admiral* ya hemos visto que se da además, como en su modelo, *Don Lope de Cardona*, un tratamiento más amplio del problema que crea la resistencia honrada de la mujer a los súbditos implicados en la defensa del honor conyugal, en conflicto entre la preservación de la honra, por un lado, y la fidelidad estamental al soberano por otro. La constancia de la princesa enemiga (Rosinda o Clenarda) logrará suscitar el amor del Príncipe, solucionando la cuestión con esta especie de reforma amorosa.

En *The Royal Master* hemos visto también cómo se plasma incidentalmente la resistencia honrada, a propósito del motivo del matrimonio como castigo. Domitilla es curada de su inocente infatuación por el rey de Nápoles por el expeditivo método del acoso sexual fingido del soberano, que sirve también para probar su virtud. La firme reacción de la muchacha no solo le libra de su iluso amor por el Rey, sino que le proporciona un marido de calidad

The Duke's Mistress está compuesta de tres acciones diferentes, pero la que nos interesa aquí es la primera: la infatuación de Dionisio Farnese, duque de Parma, por Ardelia, "the duke's mistress", relegando a prisión a su fiel esposa Euphemia. Ardelia estaba prometida a Bentivolio, que hace su aparición secreta en la corte y se entera, por medio de una confesión involuntaria del Duque, de que su amada, a pesar de todas las apariencias, se ha mantenido casta. A partir de ese momento la pareja va

a intentar mantenerse a salvo de la deshonra que su Príncipe puede traerles con su deseo sexual hacia Ardelia. A la duquesa, por otra parte, la solicita Leontio, familiar del Duque y su futuro heredero. Hay varios intentos de asesinar al Duque por parte de Leontio para conseguir a la Duquesa. En ellos perece Valerio, que también ha tratado de gozar a Ardelia chantajeándola con revelar al Duque que Bentivolio es su prometido. El mismo Leontio acaba muriendo como resultado de sus maquinaciones. El Duque, finalmente reformado a consecuencia de las intrigas que ha tenido que afrontar y conmovido por el amor de sus esposa, descubre la relación amorosa entre Bentivolio y Ardelia y los casa de buena gana. Un detalle importante, sin embargo, es que en *Vi Bentivolio*, creyendo que tras las cortinas se esconde el Duque, que ha venido a seducir a su prometida, hunde la espada en la tela suponiendo que mata al Príncipe, pero hiriendo de muerte en realidad a Valerio, el chantajista. Como se ve, en una tragicomedia que se acerca mucho a la tragedia de ambientación italiana de lujuria e intriga no está prohibido presentar un intento de asesinato, aunque frustrado, contra el propio príncipe.

El ejemplo de utilización continuada del motivo de la resistencia honrada para mantener la expectación y la tensión dramática se produce en la tragedia *The Traitor*. Lorenzo, el traidor, favorito y pariente del duque de Florencia, conspira para deponerlo y ocupar su lugar. En nombre del Duque demanda de Sciarrha, un noble que se precia de su honra, que lleve a su hermana Amidea a los aposentos de su señor para que éste la goce. Sciarrha rechaza la proposición y, como había previsto el astuto Lorenzo, se presta a acabar con la vida del Duque. El pundonoroso italiano, para probar a su hermana, no obstante, le comunica la demanda del Duque, pero Amidea, que así se llama la doncella, muestra su honestidad. No obstante, queda acordado que la doncella servirá como cebo para atraer al Duque, con el fin de que Sciahrra pueda acabar con él. Cuando llega el primero a gozar de Amidea, sin embargo, Sciahrra no tiene que intervenir porque el virtuoso ejemplo de la doncella,

que amenaza con suicidarse si el noble intenta abusar de ella, reforma al Duque, al que su leal súbdito cuenta todo, tendiendo después una trampa para desenmascarar a Lorenzo. El favorito, sin embargo, la elude y se gana de nuevo la confianza de su Príncipe. Luego lo convence para que siga persiguiendo a Amidea. Otros acontecimientos relacionados con una ramificación de esta acción colocan a Sciahrra en una situación de debilidad frente a Lorenzo, que se aprovecha y le ofrece salvarle la vida si accede a entregar a su hermana al Duque. Sciahrra se niega y, cuando comprende que no puede hacer nada para mantener a salvo la honra de Amidea de la persecución del Duque, la mata para evitar que sea deshonrada. Después pone su cuerpo en la habitación en donde el Duque espera gozarla. Allí Lorenzo tiene previsto dar su golpe definitivo y asesinarlo, culpando después a Sciahrra. Lo hace así, pero es atacado por este último y en la refriega mueren los dos.

Estos ejemplos ilustran a nuestro entender cómo Shirley hace uso claramente evidente y flexible del motivo de la resistencia honrada. Las obras que hemos visto van desde 1631 hasta 1637 y parecen modular el motivo de acuerdo con el género al que pertenecen. En las tragicomedias y en *Love's Cruelty*⁴⁶³ se acerca mucho al modelo habitual español. En la tragicomedia *The Duke's Mistress* (casi una tragedia al estilo de *The Politician*) el motivo se diferencia en la reacción de Bentivolio, que intenta matar a su Príncipe, cosa impensable (aunque no siempre)⁴⁶⁴ en España; en *The Traitor*, el motivo participa de la densa atmósfera de transgresión y disolución propia de la tragedia de ambientación italiana del drama isabelino. Todo esto nos parece otro ejemplo de cómo la tradición cultural nativa influye en la acomodación o "traducción" de elementos culturales foráneos, siendo precisamente el género tragicómico (el más compartido con la tragicomedia española) el que permite una

⁴⁶³El caso de *Love's Cruelty*, que está clasificada como tragedia, parece ser una excepción; sin embargo, es necesario mencionar que el motivo se da no en la acción de la tragedia doméstica Hipólito-Clariana, sino en la acción de la tragicomedia Hipólito-Eubella-Duque de Ferrara.

⁴⁶⁴Véase el caso de *El amor constante* de Guillén de Castro (publicada en 1608), en donde, además, también se desarrolla el motivo de la resistencia honrada.

traslación casi literal del motivo, mientras que un género de fuerte raigambre nacional, como es la tragedia, obliga a una reacomodación del motivo que lo hace menos reconocible.

3.7 RELACIONES SOCIOTEXTUALES

La presencia de elementos españoles en el corpus dramático de James Shirley es una constante en toda su obra. Hemos localizado veintinueve obras en las que, de manera muy variable en cantidad y en calidad, hay alusiones sociotextuales a la realidad de España. Estas alusiones son de característica muy diversa y van desde la localización geográfica en suelo ibérico de sus obras (Portugal incluido) hasta elementos de cultura espiritual o material tan tópicos o manidos como la mención del famoso “sack” o jerez, pasando por la presencia de personajes españoles, frases y expresiones en castellano más o menos tópicas y alusiones a acontecimientos históricos relacionados con nuestro país. Una característica que destaca en Shirley es que, salvo por el uso ridículo de algunos aspectos inocentes, como la sorprendente extensión de los nombres españoles en comedia, o el uso acostumbrado de la figura del eclesiástico intrigante y calculador que se aprecia en *The Cardinal*, su tratamiento de España (al igual que del catolicismo) es bastante amable. España es en sus tragicomedias la tierra exótica del romance y el alejamiento idílico en el que enmarcar sus acciones idealizantes y llenas de peripecias; curiosamente, la tierra de la comedia burguesa en la que se decide la batalla entre el ideal amoroso y los condicionamientos materiales en *The Brothers*, que parece adelantar al siglo XVII la comedia nueva de Moratín; la tierra de la pasión femenina de la duquesa Rosaura (no demasiado alejado de *The Changeling* de Middleton y Rowley); el honor puntilloso de

Columbo y la fría determinación por el control del estado del eclesiástico todopoderoso y hábil, que reemplaza aquí al favorito maquiavélico en *The Cardinal*. España es también el país poderoso todavía, cuya lengua, modales y cultura material no han pasado del todo de moda. Y es, naturalmente, el peligro, o más bien el recuerdo del peligro, de reacción (a través de la mención de la derrota de la Armada Invencible y de los reales o imaginarios complós españoles en Inglaterra). Hemos dicho el recuerdo porque en Shirley, a diferencia de lo que ocurre con obras de la segunda década del siglo XVII (*A Game at Chess*, por ejemplo), no se percibe una caracterización amenazante u hostil hacia España, a pesar de que, durante el periodo de su producción dramática se está desarrollando la guerra de los Treinta años en la que nuestro país todavía se muestra como una potencia con pretensiones hegemónicas. Sin embargo, Inglaterra queda ya fuera del alcance de las posibilidades intervencionistas de los Austria; y para un católico y realista, como probablemente era Shirley, España se presenta como el país inofensivo y un poco anticuado en el que situar convenientemente sus plasmaciones del honor, del exotismo y de la intriga romántica o ilustrada.

Otra cosa que llama la atención es que, precisamente en aquellas obras en que se ha servido de un hipotexto español (*The Young Admiral*, *The Opportunity*, *The Gamester* o *The Royal Master*),⁴⁶⁵ cambia la localización y también los nombres de los personajes de manera que no quede rastro de su préstamo, como acertadamente ha señalado Stiefel (1907:324-325) a propósito de *The Young Admiral*. Sin embargo, aquellas obras que se sitúan en un contexto ibérico no han sido hasta ahora relacionadas por nadie con hipotextos españoles.

⁴⁶⁵ *El castigo del penséque* no tiene localización española, sino neerlandesa, pero aun así Shirley en *The Opportunity* le da una ambientación italiana.

Intentando una clasificación cualificada de las áreas de presencia española en su corpus dramático hemos creído conveniente establecer las siguientes divisiones:

3.7.1 Localización ibérica de las obras de Shirley

Cinco de las obras de Shirley tienen localización peninsular: cuatro en España y una en Portugal. El término “ibérico” se presta mejor que “español” para describir la utilización que Shirley hace del marco geográfico porque sólo en dos de las cinco obras tiene lugar la acción en España como reino unificado, concretamente en Madrid: *The Brothers* y *The Court Secret*. Aun así en la segunda de ellas Portugal se presenta como un reino aparte con dos príncipes herederos en situación de doble contrato matrimonial con el príncipe y la infanta españoles, para asegurar la alianza entre los dos reinos. Por otra parte, en *The Maid's Revenge* el escenario es Portugal, y en las otras dos obras que nos quedan el escenario son supuestos o anacrónicos reinos de España como Murcia en *The Doubtful Heir* (con la presencia de Valencia y Aragón) y Navarra (en lucha con Aragón) en *The Cardinal*. Sin que se pueda descartar una cierta motivación política (Portugal estaba en guerra de secesión con España en la fecha en la que probablemente se escriben *The Brothers*, *The Court Secret* y *The Cardinal*), lo que parece más probable es que para Shirley la península ibérica desempeñara el mismo papel hasta cierto punto que los estados italianos para la tragedia anterior: el estado mediterráneo, pero con un punto mayor de honor en el que situar las acciones desmesuradas y lamentables de nobles o apasionadas conductas. En las tragicomedias la península ibérica es una tierra de fantasía tan irreal como el reino de Trapisonda, pero culturalmente connotada todavía por el tema del honor y de una cierta visión romántica. Se necesitan, además, reinos rivales de los que echar mano y, a ese propósito, la división territorial de la península ibérica previa a los Reyes Católicos le es muy útil a nuestro dramaturgo. Ni Portugal, ni

Murcia, ni Aragón, ni Madrid (al menos el de *The Court Secret*) están históricamente caracterizados más allá de la mera visión de tierra de aventuras, de honor y de distanciamiento épico, y uno se pregunta si incluso la elección de Aragón, Murcia o Portugal no se debe a razones de pura eufonía.

La localización es como sigue:

- *The Brothers*⁴⁶⁶ (comedia realista), transcurre en Madrid y ha sido definida por Nason (1915:339) como “primarily a comedy of London life and manners, thinly disguised with Spanish names and setting, yet it differs materially from the well-nigh Middletonian realism of Shirley’s other late realistic comedy, *The Constant Maid*. This difference results largely from the almost romantic treatment of the fortunes of the lovers in the major plot, and from the poetic quality of many passages in its more important scenes”. Precisamente la coloración idealista y romántica puede ser una razón plausible para justificar su ubicación en un ambiente madrileño. Contiene, además, el mayor número de elementos sociotextuales, algunos de ellos muy detallados, y architextuales que posiblemente se hayan dado nunca en ninguna obra inglesa. Sin embargo, los elementos de alta burguesía ilustrada, parecidos a los que se dan en la comedia de la Restauración, los sitúan muy lejos del espíritu de las comedias mesocráticas de Lope de Vega, más supeditadas a los valores estamentales y al honor horizontal; y, por un curioso efecto óptico o de perspectiva, más cerca de la España ilustrada que estaba por venir tal y como se encarna, por ejemplo, en *El sí de las niñas* de Moratín.
- *The Maid’s Revenge* (tragedia). La acción tiene lugar en Portugal entre Lisboa (Lisboa), Aveiro y Elvas. Este escenario ya le venía dado a Shirley por su fuente: *The Triumphs of God’s Revenge Against the Crying and Execrable Sin of Murder* de John Reynolds (1621). Fuera de los nombres portugueses de los personajes y de las ciudades, los elementos socioculturales, sobre todo en la aportación de Shirley, tienden a difuminar los rasgos puramente portugueses y a confundirlos con los españoles. El sentido de la honra familiar ibérica y la ascendencia incontestable del padre, Gaspar de Vilarezo, se contraponen, como en la comedia española, al amor y a la amistad.

⁴⁶⁶ Como hemos explicado en la Introducción Nason y Bas piensan que el texto que nos ha llegado con el título de *The Brothers* no se corresponde con la obra autorizada en 1626 con ese nombre, sino que es *The Politique Father*, otra obra autorizada en 1641 que no tiene correspondencia con un título publicado similar. El argumento de Nason de que la actuación de don Ramyres se corresponde en realidad con la de un “politique father”, lo que explicaría que hubiera nombrado así a la obra para su representación, nos parece convincente, al igual que la alusión en el prólogo y epílogo a un “Spanish Plot” de 1641. Tenemos la impresión, además, de que por el sesgo decididamente romántico y la mezcla más homogénea con los elementos realistas, la obra parece de la etapa posterior de nuestro autor. Además, como se verá más adelante, la presencia de gran número de elementos sociotextuales españoles parece indicar un fuerte contacto con España más susceptible de producirse en 1642 que en 1626, periodo de relaciones hostiles con Inglaterra.

- *The Cardinal* (tragedia). El marco geográfico en el que se desarrolla la acción es Navarra, en guerra con Aragón,alzada en armas violando su juramento de unidad (“violating their confederate oath and league”: *The Cardinal* Shirley-Yearling, 1986.I,i, pág. 53). Hay una referencia ambigua y anacrónica por parte de la Duquesa Rosaura a America cuando desea que Columbo vaya no a Aragón sino a “the unknown world”, frase que puede identificarse con ese continente o con el otro mundo (I,ii, pág. 57). Por lo demás, sólo unos pocos elementos sociotextuales y la caracterización tópica de los personajes, con los vicios y virtudes atribuidos a los españoles de la época, dan color local a esta acción: Columbo el soldado bravo y noble pero demasiado impulsivo, cruel y vengativo, buen militar y de modesto origen; su tío, el cardenal intrigante jesuítico, con una ascendencia absoluta sobre el poder civil del Rey, acumulando bienes materiales y en estrecha conexión con el poder militar (su sobrino Columbo);⁴⁶⁷ la duquesa Rosaura, apasionada y firme en su amor; constante en su demanda de justicia. *El Cardenal* no es una comedia florentina al estilo de *The Traitor*: hay mucho de idealismo trágico en la actitud de Columbo, Hernando o la Duquesa, y al fin y al cabo tampoco el Cardenal se muestra como un intrigante maquiavélico extremo: su problema y el de Columbo es el de ambición, orgullo y alta estima de sí mismos (u honor horizontal), y toda su terrible reacción vengativa se produce al verse frustrados en sus proyectos. Para un conflicto basado en las pasiones enumeradas, España parece un marco geográfico más apropiado que Italia.
- *The Doubtful Heir* (tragicomedia). Se desarrolla en el reino de Murcia e interviene también el reino de Aragón en la persona de su príncipe Leonario, que idealistamente (sólo por amor) apoya la pretensión al trono de Olivia, mientras que Valencia (*Valencia* o *Valentia* en el original) apoya la reclamación de Ferdinand a través de Rosania y Alfonso, general de este último reino. Hay que añadir que la Murcia independiente que se presenta aquí no tiene nada que ver con las únicas circunstancias históricas en que, bajo el dominio musulmán, tuvo esta región un rey propio. Sintomáticamente, ni en los contemporáneos de Shirley, ni en Shirley la tradición musulmana de España suele contar, excepto por el pequeño detalle que a continuación relataremos en conexión con la siguiente obra.
- *The Court Secret* (tragicomedia). La acción sucede en Madrid, en una España bastante caracterizada como tal por la mención a las Indias por Mendoza que quiere enviar allí a su criado Pedro (II,ii y IV,i) y por la encomienda de Calatrava que le promete. Hay también un episodio anacrónico del que ya hemos hablado (Carlo, el supuesto príncipe, noblemente se disfraza de moro para provocar un duelo con Manuel, el supuesto hijo de Piracquo, pues de otra manera sabe que un súbdito no osaría aceptar un desafío de su príncipe: IV,ii). Piracquo, el supuesto padre de Manuel, aparece caracterizado curiosamente como un noble español que, para vengar su injusta postergación

⁴⁶⁷ Esto o algo muy cercano a esto debía ser la imagen del eclesiástico español en los países protestantes sin duda influida por los famosos libros y panfletos que constituyeron la leyenda negra y entre los que destacan la *Sanctae Inquisitionis Hispanicae Artes* de González Montano, publicada en Heidelberg en 1567 y de amplia circulación en Europa, o la profusa literatura contra los jesuitas.

se dio a la piratería, secuestró al verdadero príncipe (Manuel), al que adoptó como si fuera su hijo, y estuvo exiliado en Portugal antes de obtener el perdón real y el permiso para volver a Madrid, punto de partida de la obra. Como se ve, la caracterización azarosa y llena de peripecias de la tragicomedia o de la comedia romántica prevalece sobre las pinceladas de color local.

3.7.2 Personajes con nombre ibérico

Un gran número de los personajes del canon Shirleiano llevan nombres distintivamente españoles, y no sólo en obras localizadas en España. Veamos la lista de nombres de personajes de ascendencia española o, si incluimos los portugueses, ibérica:

- Don Carlos, Luys, Ramyres, Fernando, Francisco, Don Pedro, Alberto, Theodoro, Alsimira (¿Algimira?) en *The Brothers*.
- Sebastiano de Vilarezo, don Antonio de Riviero, Catalina, Berinthia, Gaspar de Vilarezo, Count de Montenegro, Don Valasco, Ansilva, Diego, Madona Castabella, Villandras o Villandros, Scarabeo (criado del doctor Sharkino), Pedro en *The Maid's Revenge*. Todos éstos son nombres portugueses, excepto Diego, que en portugués es Diogo.
- Cardona en *The Wedding*. Este personaje es la sirvienta que prepara la falsa seducción de Gratiana por Marwood, efectuando un intercambio con su hija Millicent. ¿Es Cardona, una reminiscencia de don Lope de Cardona? Si eso fuera así, querría decirse que en 1626 (fecha de la composición de *The Wedding*) ya conocía Shirley *Don Lope de Cardona*, aunque no escribiera *The Young Admiral* hasta 1633.
- Violetta? En *The Witty Fair One*. La protagonista de la acción Violetta-Aimwell. Puede ser más probablemente nombre italiano.
- Violante, "a young lady, her friend, in love with Beaumont" en *The Gamester*.
- Alonzo: *The Traitor*.
- Cassandra, Rosinda, Alberto, Julio? Mauricio? en *The Young Admiral*.
- Sancho, en *The Humorous Courtier*, criado español fiel y escrupuloso, que guarda el serrallo particular y clandestino de Orseollo, el cortesano hipócrita que muestra al exterior una falsa imagen de misógino. Su caracterización tópica coincide con el criado Vasques de 'Tis Pity She is a Whore, aunque menos extremado, y con algunos aspectos del pequeño apunte que hace Depazzi de los españoles en IV,ii, pág. 152 39-47 (Shirley-Morillo).
- Ferdinand, Leonario?, Rodríguez, Ernesto, Alfonso, Olivia, Rosania?, Violinda? en *The Doubtful Heir*.
- Alegre, criado de Chabot en *Chabot, Admiral of France*.

- Celestina, Isabella, Mariana y Bellamaria en *The Lady of Pleasure*. El nombre de Celestina, como indica a pie de página Huebert (Shirley-Huebert, 1986:52) “is probably derived from the Spanish novel in dialogue form, attributed to Fernando de Rojas and translated by James Mabbe as *The Spanish Bawd, Represented in Celestina: Or, the Tragick-Comedy of Calisto and Melibea* (1631). In borrowing the name, Shirley gives his character a salacious tone by association; but in other respects, there is no similarity between the Spanish Celestina and Shirley’s”. Efectivamente, en esta obra el personaje que hace de alcahueta es Madam Decoy, mientras que Celestina es una joven viuda que recibe el cortejo de varios galanes de los que se burla, y, finalmente, sostiene un duelo verbal galante con el Lord sin nombre de la comedia del que sale reivindicando con éxito su virtud. Bellamaria no es un personaje que participa en la obra; es la amada fallecida del Lord anónimo, a cuya memoria éste ha decidido consagrar su vida.
- Cortes en *The Politician*. Este personajes y Hormenus aparece descrito como “two honest courtiers”. Después de que Shakespeare incluyera a Francisco y Barnardo entre los centinelas que aparecen en I,i de *Hamlet*, que aparezca un Cortés como personaje danés no nos puede sorprender mucho.
- Pacheco, Morulla?⁴⁶⁸ en *The Sisters*, donde mayoritariamente los nombres son italianos. Pacheco es uno de los *banditti*, todos los cuales tiene también nombre italiano. La nodriza que hizo el cambio de Paulina por Angellina y aparcerera del castillo se llama Morulla, nombre que puede ser latino o, quizá, español en alusión a “mórula”, definida por el diccionario de la Real Academia Española (D.R.A.E.) como arcaico para “demora o detención muy breve”.
- En *The Cardenal*: Columbo, el sobrino del Cardenal; [Count D']Alvarez; Hernando, “a colonel”; Alphonso, un capitán; Antonio,⁴⁶⁹ secretario de la Duquesa; Pedro, Rogerio, criados; la duquesa Rosaura?; Valeria?; Celinda?; Placentia? Mendoza es otro personaje aludido, pero que no aparece en escena: se trata del marido fallecido de la Duquesa. Este nombre aparece también en *The Court Secret* de Shirley y en *The Malcontent* de Marston's.
- Roderigo, Manuel, Antonio, Carlo (Julio en realidad), Mendoza, Piracquo, Pedro, Maria, Isabella, Clara, Celio (paje) en *The Court Secret*.

⁴⁶⁸ Los nombre marcados con un signo de interrogación final son aquellos que, por diversas causas, pudieran ser nombres italianos o franceses, o bien tan convencionales (Celia, Rosana, Rosaura, Valeria) que no indican una naturaleza española clara.

⁴⁶⁹ Este nombre, al poder ser italiano y ser así en la mayoría de los casos en la literatura inglesa, sólo lo consideramos español cuando aparece en un contexto español.

Como vemos, la presencia de personajes con nombres o caracterización españoles es bastante consistente en Shirley. Creemos que es el autor inglés que más generalmente los usa junto con Beaumont-Fletcher, y esto es una demostración del intento de búsqueda de nuevos marcos geográficos que vivifiquen el exhausto panorama de la tradición isabelina y de la creciente moda en Inglaterra de lo español, que es visto de una manera amable y no puramente desde una perspectiva siniestra o ridícula, en consonancia con la nueva situación política en que España ha pasado de ser el gran enemigo al potencial aliado. Una cierta confusión con lo italiano, que se refleja también en otros elementos sociotextuales, existe todavía, aunque lo español aparece más decididamente individualizado de lo que lo ha estado antes.

3.7.3 Elementos lingüísticos

En Shirley aparecen, sintomáticamente, bastantes elementos de vocabulario español, ya sea como elementos léxicos sueltos o formando estructuras morfosintácticas en general correctas, que reflejan la penetración cultural de la España de la época y apuntan a una relativa familiaridad con la lengua española, posiblemente vía Thomas Stanley, los Porters u otros hispanistas conocidos de nuestro autor.

Una parte importante del vocabulario español en Shirley, aparece agrupado en torno al tópico de la cortesía, las fórmulas de tratamiento, o los modales exageradamente corteses de los españoles. Destaca también la aparición de la fórmula de despedida “adiós”, cosa bastante inusual en el teatro inglés de la época. Veamos los casos que aparecen en *The Maid's Revenge*, *The Brothers* y *The Court Secret*.⁴⁷⁰

⁴⁷⁰Véanse también los fragmentos que citamos *infra*, como ejemplos de popurrí italiano-español de *The Humorous Courtier*, (Shirley-Morillo: II,ii, pág. 120, vv. 180-185; II,ii, 121, 204-206; IV,ii,152, 39-47; II,ii,124, 308-313 para “alteza”, aunque en su sentido de sublimitud y no como tratamiento en la segunda ocasión).

Die. [...] my name is signior Baltazar⁴⁷¹ Clere Mautado, but, for brevity's sake they call me Diego.

Ans. Then, signior Diego, once more you are wellcome.

Die. Beso las manos, senora;..⁴⁷²

(*The Maid's Revenge*, Shirley-Gifford&Dyce:II, i, pág. 119)

Car. [...] Go to your father, signior Theodor:
His ships may rise again were sunk by th'Hollander,
And's fleet from St Thomas; he may prefer you
To some rich don; or, who knowst but you may,
Borne in the plumes of his state, be made
In time a proud condessa; so a Dios,
Muy illustre senora Felisarda!

(*The Brothers*, Shirley-Gifford&Dyce:II,i, pág. 214)

Ped. Don Pedro will embrace thy buxom body.

Fer You must unhand this virgin [*coming forward*. [...]

Ped. Is he a friend of your's, signior?

Fer. She is not for your sinful knowledge, don.

Ped. Beso las manos; a Dios senora!--Diablo!

My blood is high and hot, unless I marry timely

I must seek out a female julap. [*Exit*.

(*The Brothers*, Shirley-Gifford&Dyce:III,ii,229)

Notary. I humbly thank you, signior; su criado.

(*The Brothers*, Shirley-Gifford&Dyce:IV,i, pág. 236)

Ped. This is a mighty honour.

Men. We may hold

Correspondence still by letters; thou art wise:

The king shall knight thee too of Calatrava.

How will it joy my heart to wite [sic] to thee,

Al senor ilustrisimo don Pedro! [...]

(*The Court Secret*, Shirley-Gifford&Dyce:II,ii, 455)

El uso del término “don” estaba muy extendido como marca de tratamiento entre los personajes españoles que solían aparecer en el escenario inglés (véase en Shakespeare y en *Dick of Devonshire*). De ahí que lo encontremos sobre todo en las obras de Shirley que se desarrollan en la península

⁴⁷¹En el cuarto de 1639 “Baltazaro”.

⁴⁷² Cf. Cacafo en *Rule a Wife and Have a Wife* (I,i): “Beso las manos a vuestra sennoria”

ibérica. En *The Brothers* (Shirley-Gifford&Dyce:II,i) aparece extensivamente tanto acompañando a un nombre propio como en función de sustantivo:

Jac. [...] do you
Engage me to affect this don Fernando
In earnest?
Car. Yes.
Jac. You did direct my love
To don Alberto
(*The Brothers*, Shirley-Gifford&Dyce:II,i, pág. 210)

Car. [...] He may prefer you
To some rich don. [...]
Car. Don Pedro de Fuente Calada coming hither,
With Don Alberto
(*The Brothers*, Shirley-Gifford&Dyce:II,i, pág. 214)

En *The Maid's Revenge* se utiliza también en varias ocasiones la palabra “don” (Shirley-Gifford&Dyce:I,ii,112; III,ii,150; IV,i,159), al igual que en *The Court Secret* (Shirley-Gifford&Dyce:I,i,434; II,iv,460; IV,iii,496; V,i,499; V,iii,513) o *The Humorous Courtier* (Shirley-Morillo:IV,ii, pág. 153, vv. 64-8). En *The Bird in a Cage* encontramos este llamativo uso irónico, cuando Rolliardo, el gracioso, se burla de los cortesanos que han pagado por aprender de Bonamico el arte de la invisibilidad, sólo para verse ridículamente engañados:

Roll. [...] but thy heire had rather thou shouldest make a journey to Erebus, for the proverb sake, happy is that Sonne, whose father goes to the Divell.— Why when comes out my Don invisible, may be, hee's heere already for wee cannot see him...;
(*The Bird in a Cage*, Shirley-Senescu:III,ii, pág. 38, vv. 17-18)

Junto a “don” encontramos el femenino “donna” en *The Brothers*:

Als. If his intents be honourable; I have heard
Don Pedro loves a handsome donna
(Shirley-Gifford&Dyce:II,i, pág. 215)

Luys. [...] And now it comes into my mind, they talk of
A young rich widow, donna Estefania,
What do you think of her
(Shirley-Gifford&Dyce:II,i, pág. 220)

Ped. Thou art a handsome donna; here's a pistolet;
Meet me i'the evening, wilt?

(Shirley-Gifford&Dyce III, ii, pág. 229)

Y “Oh, my dona Catalina”, “...the dona Catalina” en *The Maid's Revenge* (Shirley-Gifford&Dyce:I, ii, págs. 107 y 114, respectivamente).

“Señor” es un término tan omnipresente en la obra de Shirley (y del teatro isabelino en general) que no merece la pena detenerse en él. Se da en su forma de premodificador y substantiva. Al aplicarse indiferentemente a personajes españoles e italianos, aparece en todas sus obras localizadas en esos dos países. Sólo queríamos hacer hincapié en que la forma generalmente utilizada es la italiana (“signior”), salvo en *The Cardinal*, en donde, excepcionalmente, encontramos la forma “signor” (Shirley-Yearling: I,i, pág. 50) más acorde con la fonética española, y en *The Humorous Courtier*, en donde, a pesar de transcurrir en Italia, se mezclan a placer el italiano, el francés y el español (y hasta el alemán), y la forma predominante es la francesa “signiour”. Sin embargo, esta obra ofrece también las variantes “Signior” (“Pardonate, Signior mio”: Shirley-Morillo:II,ii, pág. 121, vv. 80- 5) y “sennor” (“Par les santos sennor”: IV,ii,152 39-47) en boca del pretencioso políglota Depazzi, lo que muestra que Shirley es capaz de distinguir las formas gráficas italiana, francesa y española del término.

Mas rara es la forma femenina “senora”, claramente castellana, que aparece en dos obras de ambientación ibérica: *The Maid's Revenge* (Shirley-Gifford&Dyce:II,i, pág. 119) y *The Brothers* (Shirley-Gifford&Dyce:II,i,214 y III,ii,229).

Un término de tratamiento poco usual en el teatro inglés es “alteza”. Lo emplea don Carlos, el padre de Jacinta, para referirse obsequiosamente a don Pedro, que, a su vez se ha quejado usando los términos “pícaro” y “ladrón”, sin

duda bien conocidos por la boga de la novela picaresca española. Veamos como lo emplea Shirley en boca de don Pedro, el conde bribonzuelo de *The Brothers*:

Enter don Pedro]

Ped. Was ever a man of my birth and fortune
Affronted thus? I am become the talk
Of every picaro and ladron; I challenge
A reparation of my honour; wher's
Jacinta? 'Tis a plot, a base contrivement
To make my name ridiculous, the subject
Of every scurril language.

Car. My lord, with pardon
Of your altesa, you're not injured here...

(Shirley-Gifford&Dyce:V,iii,260)

Otro término inglés de origen español, muy adecuado para *The Brothers*, es el de “cavalier”, que sin duda traería resonancias tópicas de la imagen romántica de España en Inglaterra:

Car. [...] and so far from
Exception to Fernando, there's no cavalier
In Spain I wish to thrive so well in her
Opinion.

(Shirley-Gifford&Dyce:I,i, pág. 199)

En cuanto a los malos modales, el gesto tan español de hacer o dar a alguien la higa se transmitió pronto (al menos desde 1579, según el O.E.D.).⁴⁷³ La higa española se llamaba en Inglaterra “the Spanish fig” (que también se utilizaba figuradamente con referencia a España) y en las expresiones “to give someone the fig” o “a fig for someone”. Encontramos dos ejemplos en Shirley con el término original en una transcripción muy aproximada de español o portugués (“figo”) en *Honoriam and Mammon*:

⁴⁷³La referencia más conocida a este gesto es quizás la de II *Henry V, III*, en donde el tipo familiar de soldado fanfarrón Ancient Pistol viene a comunicarle a Falstaff la buena nueva de que el príncipe Henry ha subido al poder por muerte del viejo rey, y comenta: “I speak the truth:/ When Pistol lies, do this; and fig me like/ The bragging Spaniard”. Este personaje, al decir de Hume (1905:267), es una parodia del soldado soberbio y vociferante de las guerras europeas de España. Shirley presenta un descendiente suyo en *The Gamester* (Shirley-Gifford&Dyce, IV,i, pág. 244), con el sobrenombre de “Ancient Petard”.

Mas. [...] Some notable revenge would be worth all
 My cost, and then a fico for the devil! [*Exeunt.*]
 (Shirley-Gifford&Dyce:II,i,24)

[*Soldiers within*] Down with the laws and custos rotulorum;
 Fico for Writs and mouse-traps!
 (Shirley-Gifford&Dyce: IV,iii,64)

En *The Maid's Revenge* encontramos la expresión, pero ya completamente anglicanizada:

Ant. You are the noble count of Montenegro.
Mon. I care not a Spanish fig what you count me [...] (Shirley-Gifford&Dyce:I, ii, pág. 114)

Por otro lado, como una muestra de la confusión que existe en Inglaterra entre el léxico y la morfología españoles e italianos, merece la pena comentar que Luys, el hermano calavera de Jacinta, es llamado coloquialmente “Luiggi” en *The Brothers* (véase II,i,216; III,ii,231).

Posiblemente como resultado de la imagen tópica de la liberalidad de los españoles, aparece el término “regalo” o “regalia” para significar un regalo espléndido y distinguido. El O.E.D. dice de “regalia” que es «an obsolete variant of ‘regalo’, meaning ‘a choice or elegant repast or entertainment’» y cita la traducción del Guzmán de Alfarache de 1622 como la primera ocasión en que ocurre la palabra. Hueber, en su edición de *The Lady of Pleasure*, cita una carta de James Howell a Ben Jonson del 3 de Mayo de 1635 en la que el primero dice “I thank you for the last regalo you gave me at your Musaeum, and for the good company”. Lo hemos visto en *The Lady of Pleasure*, cuando Bornwell, que supuestamente está dispuesto a dilapidar su fortuna en gastos exorbitantes, dice:

I have invited
 A covey of ladies and as many gentlemen
 Tomorrow to the Italian gentlemen
 I shall have varieties and regalias
 (Shirley-Huebert, V,i, pág. 165)

Otro campo léxico importante en la obra de Shirley, con el que se relacionan algunos de los tratamientos de cortesía que hemos visto (“don”, “donna”, “signor”, “altesa”) en tanto que son indicativos también de estatus social, es el de la organización político-estamental de la sociedad ibérica.

Encontramos, en primer lugar, referencias a los grandes de España, que debido al prestigio y a la magnificencia de la corte de los Austria, eran sinónimos de excelencia aristocrática. Cuando en *The Brothers* el ambicioso don Carlos encuentra a su gusto al hijo primogénito de don Ramyres para esposo de Jacinta porque es el que heredará la gran fortuna de su padre, comenta para sí al quedar a solas:

I like this well; Ramyres has
A fortune for a grandee...

(Shirley-Gifford&Dyce:I,i, pág. 99)

En *The Opportunity*, el posadero Ascamio, encandilado por las promesas de Pimponio, que finge ser un príncipe español encubierto, comenta:

Asc. [...] he has promis'd us,
At his return to Spain to make us grandees.

(Shirley-Gifford&Dyce:II,i, pág. 391)

Y en *Saint Patrick for Ireland* Rodamant se queja de que, después de haber servido durante siete años a Archimago, todavía no tiene a su disposición ni el más humilde diablejo:

Rodamant. [...] I desire none of his grandes, a little Don Diego Diabolo would
serve my turne, if he have but skill in Love or Physicke.

(Shirley-Turner:II,i, pág. 115-116, vv. 42-43)

Se hace, como se ve, un juego de palabras aprovechando el contexto referencial a la cultura española, mezclando un elemento de la organización estamental (“grandes”) con la designación inglesa, tópica y un tanto despectiva, para el español corriente de la época (“Diego”). Con ello Rodamant expresa su

conformidad en obtener los servicios, ya que no de un diablo de la corte luciferina o diablo-grandee (recuérdese el Mephistophilis marloviano), al menos de cualquier diablo común (un “Don Diego” cualquiera).⁴⁷⁴

Precisamente el término despectivo “Diego” se repite en *The Humorous Courtier*, en un diálogo entre Volterre y Crispino, criado de Depazzi, con una referencia también a un “Valdés”, que, como el que aparece en *Doctor Faustus* de Marlowe, es muy posiblemente una alusión a Juan de Valdés, conocido internacionalmente en Europa por sus tendencias heterodoxas frente a Roma o, quizá, como sugiere Ungerer (1956:1163-166) con respecto a Shakespeare y a Marlowe, don Pedro de Valdés, general del escuadrón de Andalucía en la Armada Invencible, capturado y mantenido como prisionero en Inglaterra durante el periodo subsiguiente al intento de invasión.

VOL. [...] I question this your Man --
 CRIS. Your Lorship must speak my mothers tongue then.
 VOL. Is Don Diego within?
 DEP. Stay slave, weele be as politicke as he --
 Which don Diego doe you meane? he that plaide
 The sloven in the great Church. The English
 Have a Proverbe on him.⁴⁷⁵
 VOL. Why not he of Valdes, or any other Diego?
 DEP. Be not intraged (my Lord) those grave shrugs appeare
 Vnmannerly, and would before Ladies,
 Ingender a suspect of vermine.

(Morillo-Shirley:IV,ii, pág. 153, vv. 53-63)

Volviendo a la palabra “diablo”, la encontramos en su forma completamente española, “diablo”, en *The Maid's Revenge*, en boca del conde

⁴⁷⁴El O.E.D. cita a propósito de la entrada “Don Diego” una líneas de la *History of Sir Thomas Wyatt* Wks. 1830 II. 298 “A Dondego is a kind of Spanish stockfish, or poor John”.

⁴⁷⁵La alusión a “a proverb on him” es oscura, pero generalizada en la literatura de la época. Parece referirse a un español que anduvo durante un tiempo rondando en torno a la catedral de San Pablo en la última década del siglo XVI o la primera del XVII, no muy aseado por lo que se ve, y que, supuestamente, dejó impregnados los aledaños de la catedral de San Pablo de un no muy agradable olor a humanidad. Véase Morillo en Shirley-Morillo, pág. 191.

Montinigo, al creer éste que Antonio, por las alabanzas que le prodiga, está enamorado de su amada Catalina:

Mon. I can endure no more! Diablo! he is mortally in love with Catalina.
(Shirley-Gifford&Dyce:I, ii, 114)

Otra bien conocida marca de distinción era la Orden de Calatrava, que Shirley menciona por dos veces en *The Court Secret*, a cuenta de las difíciles relaciones entre el criado Pedro y el duque Mendoza:

Ped. This is a mighty honour.
Men. We may hold
Correspondence still by letters; thou art wise:
The king shall knight thee too of Calatrava.
How will it joy my heart to wite [sic] to thee,
Al señor ilustrísimo don Pedro! [...]
Ped. [...] Go, sir, an't be
But to prepare his majesty for me
to wear the order of the Calatrava
(Shirley-Gifford&Dyce:II,ii, pág. 455)

Ped. My lord is coming to my chamber; he
Has been with the king: I see myself already
Knight of the order of Calatrava [...]
(Shirley-Gifford&Dyce:IV,i, pág. 480)

Los alcaides y corregidores hallan mención nuevamente en *The Brothers*, por dos veces:

Car. My own blood turn'd a rebel! Send for the alcaides,
They shall both trot like thieves to the corregidor.—
(Shirley-Gifford&Dyce:V,iii, pág. 256)

Luys. Where, where shall I obscure me?
The alcaides will be here presently, and search for me.
(Shirley-Gifford&Dyce:V,iii, pág. 268)

Parece que en las dos citas Shirley confunde alcaide, por alguacil, un término éste que usa Fletcher para su *The Spanish Curate*⁴⁷⁶. Esta confusión puede explicarse por el hecho de que el alcaide es el que custodia una fortaleza o

⁴⁷⁶En la lista de *Dramatis Personae* se dice: "Alguazils, whom we call Serjeants".

una prisión, figura que aparece con frecuencia en Lope de Vega, lo que pudiera haber llevado a error a Shirley.

Justamente, cuando tiene ocasión de emplear la palabra “alcaide” en *The Court Secret*, utiliza en su lugar otro término ya anticuado para la época en España: “castellano”. La emplea Shirley en lugar de alcaide, ya que escribe en la lista de *dramatis personae* “Castellano, or Gaoler”. Luego, este personaje aparece cuatro veces: en V,i, págs. 497, 498 y 502, y en V,iii, pág. 507 (Shirley-Gifford&Dyce).

Otra palabra de origen italiano o español, pues se trata de un cargo común en Italia y España, es “mayordomo”. Ya en 1589 Puttenham señalaba el origen italiano o español del término, y aparece documentada en varios escritores de la época, a veces referida a nobles españoles. Shirley la utiliza en *The Constant Maid*, cuando Hartwell y Close, su criado, discuten cuáles puedan ser los planes de su amigo Playfair:

Clos. I know not what’s the trick on’t; nor themselves yet;
But he has a project to employ them all.

Hart. I wish it well; but do you work yourself
Into the opinion of their nurse; she is
the major-domo, and has all the intelligence.

(Shirley-Gifford&Dyce:I,ii, pág. 459)

Como ya hemos anotado en nuestra cita anterior de *The Brothers*, V,iii, pág. 260, los términos “pícaro” y “ladrón” eran conocidos por Shirley. En *The Opportunity* tenemos otro ejemplo del empleo del primero de ellos.

Pimp. Thou shalt be—a picaro,—in your language a page; my chief picaro: by
degrees you may send for all your generation, I will see them mounted.

(Shirley-Gifford&Dyce:II,i,390)

Un término misterioso de esta área léxica es el de “vagabundoloes” plural de “vagabundolo”, definido en el O.E.D. como “A roguish trick”. Con ese

probable sentido, que es precisamente el único ejemplo que cita el diccionario inglés, aparece en *Love Tricks*:

GOR. [...] nay, Gorgon has had his devices and vagabunduloes as well as the best of ye...

(Shirley-Gifford&Dyce:V,vii, pág. 96)

El O.E.D. indica que es una palabra creada para *ad hoc*. ¿Se puede pensar en la influencia de un modelo léxico español como “vagabundo” para la formación de esta palabra en inglés? Si es así, su relación con el ambiente picaresco puede haber atraído la atención de Shirley, que, por otra parte, ha construido deficientemente sobre el modelo inexistente en español “vagabundoleo” en vez de “vagabundeo”.

El término “borracho”, como insulto y apéndice de la cultura del vino de nuestro país, también aparece mencionado en *The Brothers*. Cuando don Luys, hace su aparición bebido en casa, su padre, don Carlos, le amonesta de la siguiente manera:

Car. Borachio! here's a spectacle! more affliction!

(Shirley-Gifford&Dyce:V,iii, 257)

En *The Doubtful Heir* encontramos otro ejemplo muy elocuente del uso de esta palabra cuando en la acción secundaria el Capitán que representa al soldado rudo y honesto alecciona a los dos ciudadanos a los que ha introducido en la vida militar significándole los “beneficios” obtenidos:

Capt. Why, cannot you lie, and swear, and pawn your souls for sixpence? the devil could furnish the city with two more hopeful borachios [...]

(Shirley-Gifford&Dyce:V,iii, pág. 347)

En *The Brothers* (II,i,221) aparece una interesante alusión a la esclavitud en España, cuando Luys contempla el dinero que le ha dado su padre para que corteje a Estefania y comenta:

Luys. [...] 'Tis very gold; yes, it will pay some scores,
Maintain my negro, and a brace of whores.—

Una palabra llamativa, perteneciente al campo de la evaluación moral es “pecadillo”, de origen español según el O.E.D., que lo define como “A small or venial fault or sin; a trifling offence”. Aparece en *Honoriam and Mammon* (Shirley-Gifford-Dyce:I,ii,18) en el diálogo en el que Conquest, el militar, y Alamode, el cortesano, airean su mutua rivalidad:

Con [...] and were those
But summon'd whom thy body hath infected,
They would stuff an hospital, and outstink the pest-house.
Ala. And yet I walk upon these poor supporters.
Con. No; those are but thy peccadilloes

También en *The Humorous Courtier* aparece esta palabra en el cortejo inicial que Depazzi hace a Laura, una de las damas de la Duquesa de Mantua:

DEP. Tis your favour,
Yet when I commit a peccadillo
Against your brightnesse, I deserve to be
Extinguished your presence, for't, I did love
You Madam, as I remember when I was an Infant.
(Shirley-Morillo:II,ii, pág. 116)

Perteneciente a esta misma área, hay un término muy interesante: “malligo”. Harold Jenkins en su edición crítica de *Hamlet*⁴⁷⁷ (III,ii, pág. 296, v. 135) se ocupa de la expresión “miching malicho” (nota extensa en págs. 505-506) y recoge la interpretación tradicionalmente aceptada, desde la edición de Shakespeare de Malone (1790), de que “malicho” es corrupción del español “malhecho”, es decir, “acción mala o fea”, y cita, como una evidencia no notado por nadie (ni recogido en el O.E.D.) en favor de esta teoría, la aparición

⁴⁷⁷*Hamlet*, editado por Harold Jenkins. London & New York, 1982 (Colección de *The Arden Shakespeare*).

de la palabra “*Malligo*” (con mayúscula inicial y en cursiva) en *The Gentleman of Venice*. Veamos la palabra en su contexto inmediato:

Mar. The money's coming, sir; six men are laden
And will be here immediately.

Mal. Thou shalt drink
A health; knell, venerable sir.

Tho. Be humble,
Thou man of mallecho,⁴⁷⁸ or thou diest.

Mar. I do, sir. [Kneels.

(Shirley-Gifford-Dyce:III,iv, pág. 52)

Los interlocutores son Marino, el secretario del Duque de Venecia, que finge prestarse a vender a unos judíos las joyas que el supuesto príncipe Thomazo (hijo en realidad del jardinero Alberto y de su mujer Ursula) ha robado de palacio, y Malipiero, el sobrino disipado de Cornari. Marino les asegura que el dinero producto de la venta de las joyas llegará pronto y, jocosamente, Thomazo le hace prestar homenaje de fidelidad tabernaria, obligándolo a arrodillarse y beber. Al hacerlo, parece plausible que en broma le llame “hombre de maldad” al tiempo que le insta a someterse. La única dificultad que resta es que en español “malhecho” denota una acción mala o fea concreta, mientras que en inglés “malicho” o “malligo” se refiere a la cualidad general y abstracta del malhechor. Pero, como bien dice Jenkins (pág. 506), no hay nada de extraordinario en el hecho de que una palabra tomada del español adquiriera un sentido ligeramente distinto al acomodarse al sistema lingüístico inglés.

Entramos ahora en el campo léxico propio de la cultura material de la península, empezando por la moda en el vestir, que, aunque un poco trasnochada, todavía estaba de actualidad en Inglaterra.

⁴⁷⁸ Como se ve, el editor ha modificado la escritura de la palabra y la ha interpretado directamente como “malhecho”, en español.

De la vestimenta, destaca el uso de la palabra “cuello” para “gola” o, como se dice en inglés, “ruff”. En *The Triumph of Peace, Opportunity*, un personaje alegórico, dice refiriéndose a los cortesanos vacuos:

I ha[ve] seen
Dainty devices in this kind, baboons
In quellios, and so forth.

(Shirley-Gifford&Dyce, pág. 271)

Una manera de salir a escena típica de los españoles era “en cuerpo”, es decir, como diríamos hoy “a cuerpo”, “sin capa, gabán u otro abrigo exterior” (D.R.A.E.). Hemos encontrado ejemplos de esta expresión en varias anotaciones escénicas en *La república al revés* de Tirso, I,xii, *Escarmiento para el cuerdo* I,i, también de Tirso o en *El villano en su rincón*, II, pág. 148: (“Sale el REY, en cuerpo”). En Inglaterra, ya Minshew en su *The Guide into Tongues* (1617) menciona la frase “andar en cuerpo”, anglicanizada como ‘to go in hose and doublet without a cloake’ (O.E.D.). Para Gosse en su edición de *The Lady of Pleasure* es sinónimo de andar “stripped of the upper garment”. La formas escritas que utiliza Shirley son “en querpo” o “in cuerpo”. La primera se puede leer en *The Opportunity*:

Asc. Your grace will be a Hercules.

Pimp. I will, and thou shalt be captain of the pigmies under me. This room's too narrow, beat down the walls on both sides, advance your lights, and call the country in; if there be a tailor amongst them he shall first take measure of my highness, for I must not longer walk in querpo.

(Shirley-Gifford&Dyce:II,i, pág. 392)

En *The Lady of Pleasure* aparece esta expresión en la instrucción que sobre la vestimenta de moda imparte Littleworth a Frederick, el sobrino de Lady Aretina:

Your doublet and your breeches must be allowed
No private meeting here. Your cloack's too long;
It reaches to your buttock, and doth smell
Too much of Spanish gravity. The fashion

Is to wear nothing but a cape; a coat
 May be allowed a covering for one elbow,
 And some (to avoid the trouble) choose to walk
 In cuerpo, thus.

(Shirley-Huebert:IV,ii, pág. 144)

Como se puede apreciar, la moda española grave y recargada estaba dando paso a otra más ligera, que, sin embargo, todavía utiliza términos castellanos.⁴⁷⁹

En *The Gamester* encontramos esta mención:

Wild. 'Cause I have met him with a turban once
 If I mistake not, (but his linen was not
 So handsome altogether as the Turk's)
 In cuerpo, with a crab-tree cudgel too,
 Walking, and canting broken Dutch for farthings.

(Shirley-Gifford&Dyce:III,iii, pág. 236)

Otra alusión al cuidado de la imagen masculina nos viene dada por el término “moustachio”, que, como nos recuerda el O.E.D., suele aparecer mucho más en plural que en singular, y que es un préstamo del español generalizado en Inglaterra en el siglo XVI. Hasta llegar a adoptar su forma moderna “moustache” experimenta numerosas vacilaciones. En *The Gamester* el paje de Wilding, disfrazado de Ancient Petarre, fanfarronea a costa de Young. Barnacle:

Page. [...] vanish immediately! or I will shoot death from my moustachios, and
 kill thee like a porcupine.

(Shirley-Gifford&Dyce:IV,i, pág. 244)

Finalmente, en este repaso del cuidado de la apariencia personal, encontramos en *Honoriam and Mammon* la intrigante expresión “punto beard”, en lo que parece una forma idiomática compuesta de una palabra española y otra inglesa. El O.E.D. nos aclara el misterio. La palabra “punto” puede ser de origen italiano o español y, en combinación con “bear” significa una barba recortada o

⁴⁷⁹En *The Humorous Courtier* (Shirley-Morillo:IV,ii, pág. 152, v. 39-40), Depazzi comenta al pedante cortesano Volterre: “Signiour, I must doe you justice; the Court/ Speakes you most accurate, ith' Spanish garbe”, lo que va indefectiblemente acompañado de un conocimiento superficial de frases en español.

en punta (“pointed bear”), que parece haber sido un distintivo de los soldados españoles. El ejemplo escogido en el diccionario Oxford es precisamente nuestra cita de Shirley:

*Ala. [aceptando el desafío de Conquest] It shall. I have yet
No ague, I can look upon your buff,
and punto beard, yet call for no strong water;
am no tavern gull that want protection [...]*
(Shirley-Gifford&Dyce:I,ii, pág. 15)

Parece que la vestimenta de piel de búfalo y la barba en punta o perilla estaban lo suficientemente generalizadas para ser tomada como características del tipo del militar.

Los chapines españoles no eran desconocidos en Inglaterra⁴⁸⁰ como referencia cultural al menos, pues no hay evidencia que se utilizaran en ese país fuera de los tablados teatrales. Esta palabra aparece con las grafías “chopine”, “chopin”, “chapine”, “chapiney” y “chapines”. Los escritores de principios del siglo XVII la tratan insistentemente como si fuera italiano, escribiendo incluso “cioppino” y “cioppim”, y la asocian con Venecia, en donde pudo estar de moda, a pesar de que no hay pruebas documentales de su uso en los diccionarios italianos. También aparece relacionada con España. Por todo ello se piensa que esta palabra sea realmente de origen español. Shakespeare la utiliza (“chopine”) en *Hamlet*, II,ii, v. 423.⁴⁸¹ En cuanto a Shirley, la emplea en *The Ball* (Shirley-Gifford&Dyce:I,i, pág. 10), pasaje que no cita el O.E.D. y que es muy interesante, porque, aunque, efectivamente, respalda la conexión del término con Venecia, la grafía que utiliza (“chopino”) está a medio camino entre el italiano y

⁴⁸⁰Seguimos para todo lo relativo a este término la información suministrada por el O.E.D.

⁴⁸¹En la edición de Harold Jenkins en *Arden Shakespeare*, Routledge, 1982. El editor comenta en una de las notas extensas (pág. 477) que este tipo de calzado es de origen español y que se puso de moda en Italia, especialmente en Venecia, en donde Coryat vio “many of thes chapineys of a great height, even half a yard high”. Jenkins señala también que, característicamente, Cotgrave define la palabra “choppines” (Fr. Chappin) como “a kind of high sleepers for low women”.

el español y la alusión “What countryman invented [‘em]” podría interpretarse en el sentido de que no se sabe qué nacional (no necesariamente italiano) los inventó. Veamos el pasaje: en él habla Freshwater, el viajero presuntuoso que ha hecho el “grand tour” por el continente y que informa al maestro de danzar Monsieur Le Frisk acerca de las modas venecianas:

Fresh. That’s all
 I can inform you of their dance in Italy;
 Marry, that very morning I left Venice,
 I had intelligence of a new device.
Frisk. For the dance, monsieur?
Fresh. Si, signor. I know not
 What countryman invented [‘em], but they say
 There be chopinos made with such rare art
 That, worn by a lady when she means to dance,
 Shall, with their very motion, sound forth music,
 And by a secret sympathy, with their tread
 Strike any tune that, without other instrument,
 Their feet doth dance and play.

La expresión “Si, signior” es evidentemente italiana debido al contexto en el que ocurre y a que, como hemos expuesto *supra* en relación con *The Humorous Courtier*, Shirley era capaz de diferenciar las formas españolas, francesas e italianas de “señor”; pero no está demás recordar que, en otros contextos, podría pasar igualmente por una transcripción habitual en el teatro inglés de la frase en castellano.

Entre los elementos de la cultura material española que lograron introducirse en Inglaterra, hay tres del arte culinaria mencionados por Shirley. Se trata de la “olla”, en alusión al famoso plato de la “olla podrida”, que en el inglés de la época se denomina “olio” o “olla” y que nuestro *Diccionario de la Real Academia Española* define como “La que, además de la carne, tocino y legumbres, tiene en abundancia jamón, aves, embutidos y otras cosas succulentas”. Ese debe ser el sentido que tiene en *The Royal Master*.

Bom. If there be a superfluous pheasant, it
 Will quell my hunger for a time. I hear
 Intelligence of an olio [...]
 (Shirley-Gifford&Dyce:II,i, pág. 122)

En *The Ball*, a propósito de la recomendación que Freshwater hace a Lady Rosamand de que se procure los servicios de un pintor extranjero (pues los nacionales no están de moda) para hacerse su retrato, aparece un catálogo de “delicatessen” de la época, entre los que destacan, ahora sí con su nombre completo, la olla podrida: [Véase Fe de Erratas]

Fresh. [He is] Not an Englishman, I warrant you,
 One that can please the ladies every way;
 You shall not sit with him all day for shadows.
 He has regalios, and can present you with
 Suckets of fourteen-pence a pound, Canary
 Prunellas, Venice glasses, Parmesan
 Sugars, Bologna sausages, all from Antwerp;
 But he will make ollapodridas most incomparably.
 (Shirley-Gifford&Dyce:III,iii, pág. 46)

Otro término es “carbonado”, palabra inglesa de origen español y aplicada probablemente a un plato parecido a lo que hoy llamamos “carbonada”. En el O.E.D. se define como “A piece of fish, flesh, or fowl, scored across and grilled or broiled upon the coals”. Su primer registro aparece en 1586 en el *Tamburlaine* de Marlowe. Se utiliza como verbo, con el significado de “hacer una carbonada”. En *Love Tricks* Orlando furioso, un loco de los que toman parte en el pasaje de “The School of Complement”, repite característicamente la frase “I will carbonado thee” (Shirley-Gifford&Dyce:III, v, págs. 47, 52) como una especie de muletilla, haciéndose eco de ella Bubulcus más adelante (pág. 59).

Finalmente, tenemos una delicia de la época: se trata del “oringado” o “orangeado”, que el O.E.D. remite al español naranjada, es decir, “conserva de naranja” y que define como “candied orange-peel”. Precisamente una de las

citadas que da el diccionario inglés es justamente la misma que hemos encontrado en *The Lady of Pleasure*:

Steward. What unlucky memory I have!
The gallant that still danceth in the street,
And wears a gross of ribbon in his hat,
That carries oringado in his pocket [...]
(Shirley-Huebert:I,i, pág. 64)

Naturalmente, en cualquier relación de léxico español que circulaba por tierras extrañas, no puede faltar la alusión a las monedas. El mítico “doblón de oro” aparece en *The Brothers*:

Luis. [*a su hermana Jacinta*] [...] You are my father's darling, and command
His yellow ingots; t'other doblon d'oro.
(Shirley-Gifford&Dyce:II,i,209)

Y también el maravedí y el ducado (“ducat”), monedas bien conocidas en Inglaterra y con un valor de cambio definido:⁴⁸²

Car. [...] Yet were Albero's state ten maravedis
Above Ramyres, I should prefer him first.
Fame is an empty noise, virtue a word
There's not a Jew will lend two ducats on—
(Shirley-Gifford&Dyce:II,i, pág. 200)

Una pensión anual de seis mil ducados es, junto a una herencia de su abuela, la atractiva fortuna con la que Luis quiere hacer valer, ante don Carlos, el enlace de su hermana Jacinta con su amigo Alberto:

⁴⁸²Según el O.E.D. el doblón (doublon) era “A Spanish gold coin, originally double the value of a pistole, i.e. = 33 to 36 shillings English”; el maravedí “An old Spanish gold coin, weighing about 60 grains and of the value of fourteen shillings”. El ducado era una moneda que tuvo su origen primeramente en Venecia, y acuñada posteriormente en varios países europeos, *entre* ellos España; por el contexto histórico y la ambientación de la época es al ducado español o castellano al que se refiere aquí Shirley sin duda. La “pistole” o “pistolet” era en general una moneda extranjera de valor variable según el país y la época, pero también el nombre “from c 1600, given to a Spanish gold coin worth from 16s. 6d. to 18s” (O.E.D.). En la entrada “pistolet” encontramos, aparte de pistola, es decir, pequeña arma de fuego, esta otra acepción: «Generally held to be the same word as pistolet the weapon, and according to Des Accords (16th c. in Littré) applied in pleasantry to the Spanish écus ‘because they are smaller than the others’»

Luys. Six thousand ducats, sir, per annum, clear
 In his possession, besides
 The legacy of a grannam when she dies.

(Shirley-Gifford&Dyce:I,i, pág. 197)

Los ducados y maravedíes también aparecen en otra obra de ambientación española: *The Court Secret* (Shirley-Gifford&Dyce:I,i, págs. 432, 438 y 439). Quince mil ducados es la cantidad que Roderigo, el intrigante hermano del rey de España, exige a Piracquo como pago por su intercesión para obtener el perdón real y el levantamiento de su orden de destierro. Afortunadamente, la intervención del príncipe don Pedro, en su viaje a Portugal, en donde estaba exilado Piracquo, le otorgó a este último las dos cosas gratuitamente. Los maravedíes aparecen en el contexto de apuestas retóricas: en la primera Piracquo desafía a Roderigo a que no le pagará de ninguna manera no ya los ducados que pide, sino ni un solo maravedí:

Pir. And will wager, if your grace please,
 The t'other fifty thousand ducats, sir,
 That I'll not pay you a marvedi [*sic*]

(Shirley-Gifford&Dyce:I,i, pág. 439)

En la segunda, Pedro pone a prueba a su amo, el duque Mendoza, fingiendo que desea obtener a su hija como contrapartida por mantener callado el terrible secreto que sabe de su amo: que el príncipe Carlos no es otro que el hijo del noble, que suplantó al verdadero príncipe cuando este fue secuestrado por los piratas. El criado, cuando su amo quiere saber qué es lo que pide por permanecer callado, empieza por apostar una "pistola" contra a un maravedí a que se enfurecerá al oír la mera propuesta y le amenazará con su daga, cosa que, efectivamente ocurre:

Ped. All? a pistole to a maravedi you draw
Your rapier presently upom me; and
If I name but the party, will not have
The patience to foin, but tilt it at me.

(Shirley-Gifford&Dyce:IV,i,482)

Siendo Shirley siempre elogioso de la figura del soldado y siendo el mundo de la milicia uno de los campos en el que la aportación bibliográfica de España a Inglaterra más destacó en el siglo XVII, no es de extrañar que aparezcan elementos léxicos que tienen que ver con este campo de la actividad humana. Los términos con los que nos hemos topado son los siguientes:

- “ambuscado”: el O.E.D. dice de este término que es “an affected refashioning of AMBUSCADE after Sp.” y significa o bien “emboscada” o bien “partida de soldados emboscados”. Aparece en *The Maid's Revenge* (Shirley-Gifford&Dyce:I,ii, pág. 106) y en *Hyde Park*, (Shirley-Gifford&Dyce:III,ii, pág. 505).
- “soldade”, forma anglicanizada de “soldado”, derivada del español o portugués. De nuevo los únicos ejemplos que se listan en el O.E.D. proceden de Shirley, de *The Example* (Shirley-Jones III,i, pág. 59, v. 297) y de *The Doubtful Heir* (V,iii, pág. 347). Hemos encontrado varios ejemplos más en *The Politician* (Shirley-Feherenbach:III,i, pág. 76) y en su forma española “soldado” en *The Young Admiral*, Shirley-Gifford&dyce:V,iv, pág. 180.⁴⁸³
- “hand grenado” es “An explosive missile, smaller than a bombshell, thrown by hand” (OED). Encontramos este término en Gifford, *Honoriam and Mammon*,

Dash. Heaven protect my pia mater!

I did but peep out of the garret, and
One solder swore a huge grenado at me.

(Shirley-Gifford&Dyce:IV,iii, pág. 63)

Ser. [señalando a una botella de vino] Are not these pretty hand-grenados, gentlemen?

(Shirley-Gifford&Dyce:V,i, pág. 68)

- “morrión”. He aquí lo que dice el gracioso Didimo en su estado de exaltación, cuando cree que es invulnerable a las balas:

⁴⁸³La utilización de patrones morfológicos españoles en inglés está ampliamente documentada en el caso de la terminación “-ado”, muy productiva en palabras como “soldado”, “grenado”, “renegado” (*Maid's Revenge*, Shirley-Gifford&Dyce:IV,i, pág. 159), “lancepresado” (de origen italiano, pero sobre modelo morfológico español: *The Imposture*, V,i, pág. 251 y *The Ball*, II,iii, pág. 34, ambas en Shirley-Gifford&Dyce), “ambuscado” (*Hyde Park*, Shirley-Gifford&Dyce:III,ii, pág. 505), “carbonado” (véase *supra*), Armado (en *Love's Labour's Lost*), “rodomontado” (de Rodamante, personaje sarraceno de Orlando furioso; en *The Coronation*, Shirley-Gifford&Dyce: III,ii, pág. 497), etc.

Did. Thy whole body, triumphant, my Rosicleer, and live to make nations stand a tiptoe to hear thy brave adventures; thy head shall be enchanted, and have a proof beyond thy musty murrion [...] (Shirley-Gifford&Dyce, *The Young Admiral*, III,i,128).

Aunque más propiamente pertenecientes al ámbito del utillaje o del equipo personal del caballero, incluimos aquí a la espada. Dos tipos de ellas se mencionan en la obra dramática de Shirley: “toledos” y “bilbos”, que hacen referencia respectivamente al excelente acero con que se fabricaban las espadas de esas dos poblaciones. “Toledo” aparece en dos obras: *The Maid's Revenge* (Shirley-Gifford&-Dyce:IV, i) y *The Brothers* (Shirley-Gifford&-Dyce:V,iii, pág. 269):

Sfor. Safe, armies, guard!— Berinthia, you're a lady, but I mean not to court you.— Guard, quotha! here is a Toledo, and an old arm,...

Re-enter don Pedro]

Ped. The storm is over, sure; I hear no noise.

Toledos are asleep.--Jacinta! I found my love [here]?

En *A Contention for Honour and Riches* se hace alusión a la espada bilbaina:

Rich. (a *Gettings*) [...] you wear a gown,
Emblem of peace; will you defile your gravity
With basket-hilt and bilbo.

(Shirley-Gifford&Dyce:iii, pág. 309)

Es significativo que, a pesar de desarrollarse en España, no hay ningún elemento de vocabulario referido al medio natural o al urbano, salvo por la tarántula en el caso del primero y por la característica plaza española en el segundo:

Seb. Alas, good boy! it will but add more weights
Of dullness on me; I am stung with worse
Than the tarantula to be cur'd with music.—

(Shirley-Gifford&Dyce, *Maid's Revenge*, V, ii. pág. 180)

Car. [...] and the free access you've had to

My house (which still is open to wise guests),
Betray me, or my daughter, to the mirth
And talk of men i' the plaça.

(Shirley-Gifford&Dyce, *The Brother*, I,i, pág. 194)

Por último, es de destacar el uso cómico de elementos léxicos derivados de distintas lenguas mezclados incoherentemente para formar un popurrí absurdo. En el caso de *The Wedding* encontramos francés, español y galés, cuando Justice Landby interroga al insensato Loddam acerca de sus pretendidos conocimientos de diversas lenguas modernas, que resultan ser un batiburrillo de lugares comunes, nombres de telas y expresiones pseudo-españolas o pseudo-francesas:

Just. L. You suspect she will want tonge:—

Let me see— Parlez-vous François, monsieur?

Lod. Diggon a camrag ["enough of Welsh" en galés]

Just. L. That's Welsh.

Lod. Pocas Palabras.

Just. L. That's Spanish.

Lod. Troth, I have such a confusion of languages in my head, you must even take them as they come.

Just. L. You may speak that more exactly— Hablar spagnol, señor?

Lod. Serge-dubois, Calli-mancho, et Perpetuana.

Just. L. There's stuff, indeed; since you are so perfect, I'll trust you for the rest.

(Shirley-Gifford&Dyce:III,ii, pág. 408)

Como vemos, destaca sobre todo la expresión “pocas palabras”, lugar común en la tradición dramática desde *The Spanish Tragedy* de Kyd y la forma macarrónica de Justice Landby de preguntar “¿Hablar español, señor?”, que nos hace dudar que Shirley conociera nuestra lengua profundamente. En cuanto a la desatinada yuxtaposición con que Loddam le contesta, se trata de diferentes tipos de telas, uno de ellos con etimología francesa (Serge-dubois = tela del bosque) y los otros dos de española (“calimaco “ o “calamaco”⁴⁸⁴ y “perpetuán”). La contestación de Justice Landby no puede ser más apropiada, pues es relevante en cada uno de los tres posibles sentidos de “stuff”: 1. tela, 2. acalorado, apasionado 3. sin valor, basura.

⁴⁸⁴Para un sentido despectivo de esta palabra, véase nota 503.

Pero en la obra donde Shirley realmente utiliza el popurrí de manera más generalizada es en *The Humorous Courtier*. A lo largo de toda la obra se suceden pasajes unas veces en español, otras en francés y otras en italiano, con intención ridiculizadora a cargo de Volterre, el cortesano pedante y afectado en conversación con Depazzi, el joven botarate aprendiz de buenas maneras. Pero lo más frecuente es que las tres lenguas se presenten mezcladas de la manera más estrambótica. Veamos los ejemplos que aparecen en esta obra (según la edición Shirley-Morillo):⁴⁸⁵

VOL. Signiour Depazzi come sta.

DEP. I am transported to see your Lordship well.

VOL. Io soy il vuestra servadore.

DEP. Whats this?

GIO. Between Goth and Vandell Spanish.

(Shirley-Morillo:II,ii, pág. 120, vv. 180-5).

Morillo observa acertadamente (págs. 179-180) que lo que provoca el comentario de Giotto (aludiendo seguramente a los ostrogodos de Italia y los vándalos de España) es la mezcla promiscua de morfología italiana y española.⁴⁸⁶

En el siguiente pasaje encontramos formulas de cortesía españolas, pero mezcladas con morfología típicamente italiana:

VOL. Ride the Cannon, and you ha

No care to preserve your bounds, but I forget,

Adios signiour, I must attend the Duchess.

DEP. Doe not hyperbolyze with her my Lord.

VOL. Pardonate Signior mio.

(Shirley-Morillo:II,ii, pág. 121, vv. 80- 5)

⁴⁸⁵Morillo sigue en su edición crítica el procedimiento de tratar de restituir las frases y expresiones en italiano, francés o español a la representación gráfica convencional de la época según los diccionarios corrientes francés-inglés, español-inglés (Florio y Perceval respectivamente). Eso lo hace en aquellos casos en que parece haber error evidente de los impresores y no por parte de Shirley. Aunque Morillo da el texto original del cuarto de 1640 en forma de colaciones textuales, no hemos querido complicar aun más la reproducción de nuestras citas incluyéndolas aquí. Las frases aparecen subrayadas en el original de Shirley-Morillo.

⁴⁸⁶En *The Lady of Pleasure* (Shirley-Huebert:II,i, pág. 85) aparece también la expresión "Goth and Vandal", cuando el mayordomo de la casa informa irónicamente al estudioso sobrino de Aretina, "the Lady of pleasure", que su tía pretende "To make you a fine gentlemen, sir, into/ The present Goth and Vandal, which is French."

En el siguiente pasaje Volterre da su propia explicación a la Duquesa acerca de cuál es la causa de la (aparente) misoginia de Orseollo: no ha estado nunca con mujeres; y, naturalmente, siendo Volterre un pedante en lenguas, tiene que ser también un pedante cuando de mujeres se trata:

VOL. Ile shew your highness the reall cause, why
 He hates all women [...]
 He nere converst with an Italian
Bona Roba, a plumpe Lady, that fils
 Her gowne, or with a French Brunette,
 A Spanish Muger umbrada, or a
Germane Yefrow, the Dutch. --

(Shirley-Morillo:II,ii, pág. 123, vv. 281-291)

La expresión “bona roba”, utilizada varias veces por Shirley y, en general común para este periodo, es italiana y significa “a good stuffe” “a good wholesome plum-cheeked wench”;⁴⁸⁷ “French Brunette” significaría “una morenita francesa”, que diríamos hoy día; “Germane Yefrow” parece ser corrupción de “German Jungfrau”, es decir, “una joven alemana”; y “Muger umbrada” es la única expresión que no está clara. Morillo sugiere “mujer umbrosa” o quizá “mujer mundana”; nos parece que la interpretación correcta es la primera y que se referiría a las mujeres tapadas o embozadas, que por la tradición literaria española y por los relatos de los viajeros extranjeros en la península debían constituir un rasgo bien llamativo para una cultura como la inglesa mucho más abierta en las costumbres de las relaciones entre los sexos que la española.

Veamos otro ejemplo:

CON. [...] She did you publicke grace, this morning too
 Before the French leiger; but you ha travaild Sir.
 VOL. My Lord, the French conceive things with justice;
 Ime but an esprit du monde, and as

⁴⁸⁷ Florio, John. *Queen Anna's New World of Words, or Dictionarie of the Italian and English Tongues*. London: printed by Melc. Bradwood, 1611. Citado por Morillo en Shirley-Morillo, pág. 182 y en su Bibliografía.

The Spaniard saies, Altera es trabajo
 Del hombre [...]

(Shirley-Morillo: II,ii, pág. 124, vv. 308-313)

La explicación más plausible para la palabra “altera” es que se trata de una corrupción, intencionada por Shirley o introducida por los impresores, de “alteza” en su sentido de “elevación, sublimidad, excelencia”. Tendría sentido y sería coherente con la imagen de los españoles como gentes obsesionadas por el honor y la grandeza.

Un caso desconcertante o quizá un ejemplos más del “español vándalo” aparece cuando Giotto, después de haberle dado esperanzas secretas de predilección en el favor de la Duquesa, ruega a Volterre que se oculte para evitar que lo vea su tío Comachio, que llega:

GIO. Here comes my Lord Comachio. Away signiour
 He must not see you.
 VOL. Yo soy muy juoderose.

Quizá se trate de una forma corrupta de “Yo soy muy gustoso”.

En otra ocasión aparece esta interesante secuencia de distintos e inconexos fragmentos en castellano a cuenta de la imagen tópica y sesgada en contra de los españoles, aunque en vena cómica:⁴⁸⁸

DEP. Signiour, I must doe you justice; the Court
 Speakes you most accurate, ith' Spanish garbe.
 VOL. The Spaniard (signiour) reserves all passion,
 To express his feeling in occurences
 Of state, when in discourse, his Tooth-picke still
Reaches out a Tooth-picke
 Is his parinthisis: which he doth manage
 Subtly thus -- Par les santos sennor –
Lo conosco por cierto -- porque es

⁴⁸⁸Compárese la imagen tópica de reserva y falsedad que se da de los españoles, con este fragmento de los *Essaies* de Robert Johnson: “The Spaniards are subtle, wrapping their drifts in close secresie, expressing suretie in their words, but keeping their intentions dissembled vnder disguised assurance of amity, betraying the innocency of their friendes, in malice infinite...” (citado por Dereck Roper en su edición de *'Tis Pity She's a Whore*, Manchester Univestiy Press, 1975, pág. 121n)

Trabajo (con licencia di vuestra alteza)

Hablas muchas palabras -- no puedo en verdad --

(Shirley-Morillo:IV,ii, pág. 152, vv. 39-47)

Entre las diversas frases inconexas destaca “muchas palabras”, una alusión irónica por contraposición a la archicitada “pocas palabras” de *The Spanish Tragedy*. Lo demás son frases de cierta complicación, pero sin llegar a formar un discurso coherente, lo que nos hace sospechar que, a diferencia de lo que ocurre con las frases en francés, mucho más articuladas, Shirley no da pruebas de tener un conocimiento profundo del español, sino sólo nociones de él, debidas quizá a su contacto con hispanistas o a su consulta de los diccionarios y manuales de la época.⁴⁸⁹

3.7.4 Elementos de cultura espiritual o abstracta

Después de analizar los elementos léxicos y las correspondientes connotaciones o denotaciones culturales y sociales que conllevan, pasamos ahora a analizar las distintas alusiones a España independientes de su expresión en préstamos en castellano.

En este dominio no faltan las referencias a la imagen tópica de los españoles. Ya hemos visto el caso de “fico” y “Spanish fig” para referirse a la higa. Esta expresión tiene otro sentido más siniestro referido a la supuesta y extendida utilización de higos envenenados en España para deshacerse de

⁴⁸⁹ Aun así, es difícil asegurar nada, porque su uso limitado y defectuoso de frases españolas bien se podría deber a los requerimientos de la acción y de los personajes, generalmente asociados a rasgos ridículos o pretenciosos. En cuanto a la mayor coherencia y corrección sintáctica de las frases en francés que aparecen en *The Humorous Courtier*, sirva, como botón de muestra, el siguiente ejemplo: “VOL. Ouy, da, le scay bien que la volonte, doit estre estimée pour faict: mais quand le vous donneray au cheque naude [chiquenaude], prenez la main, que celue, que tombe gaigneray un pas; porveu, que ce releve -- (Shirley-Morillo:IV,ii, pág. 153, vv. 80-83). Como se puede apreciar, a pesar de la deficiente grafía, las oraciones tienen sentido en sí mismas y en relación las unas con las otras, cosa que no se puede decir que ocurra de una manera tan prolongada en ningún caso con citas en español. En *The Lady of Pleasure* (Shirley-Huebert: págs. 121-122) aparece un largo pasaje en francés de tono refinado y pulido entre las dos damas, Aretina y Celestina, que muestra claramente que Shirley hablaba con fluidez esta lengua.

manera secreta de la persona odiada o molesta.⁴⁹⁰ Véase como Alberto acaricia momentáneamente la idea de envenenar al conde don Pedro para así poder cortejar a Jacinta sin impedimentos:

Alb. There, there's the mischief; I must poison him;
 One fig sends him [Don Pedro] to Erebus
 (*The Brothers*, Shirley-Gifford&Dyce:III,ii, pág. 231)

O cómo el duque Mendoza especula con deshacerse de su criado, que es el único, aparte de él, que conoce su incómodo secreto:

Men. [...] This servant, whom
 I dare not much desplease, is all the witness
 Survives, sworn with the rest to secrecy; ...yet I am
 Not safe to be at his devotion:
 I could soon purge him with a fig; but tha's
 Not honest
 (*The Court Secret*, Shirley-Gifford&Dyce:I,i,437)

Cuando Pedro declara, para probar a su amo, que desea gozar a su hija Clara, el segundo desenvaina la daga para castigar su atrevimiento y el criado le recuerda irónicamente que ya sabe que ha pensado en deshacerse de él más de una vez con la famosa ensalada italiana o el higo español:

Ped. I told you this afore; but do not do't, sir, now
 I rather look for it in the next sallad,
 Or in my morning's draught: there's spice in your closet;
 Or we have Spanish figs.
 (*The Court Secret*, Shirley-Gifford&Dyce:IV,i,483)

O, finalmente, como Signior Sharkino, una especie de boticario, responde a la criada de Catalina, Ansilva, a la que ha mandado a comprar un veneno supuestamente para matar una rata (aunque en realidad para envenenar a Berinthia), poniendo “the Spanish fig” (es decir, “our owne Country figs) a la misma altura que las ensaladas venenosas italianas:

⁴⁹⁰Véanse las referencias que da Forsythe (1914:143) a obras que tratan tópicamente ese asunto. También Carter en su edición de *The Maid's Revenge* habla de ello (Shirley-Carter, pág. 91).

Sh. A rat, give him his bane, would you destroy a City, I have probatinus of Italian Sallests, and our owne Country figs shall do it rarely
 (*The Maid's Revenge*, Shirley-Carter:III,ii, pág. 35, v 19)

Otra peculiaridad de nuestra cultura que parece llamar la atención Shirley hasta el punto de utilizarla como fuente de comicidad compartida con su público es la inusual longitud (para un inglés) de los apellidos ibéricos. Dos ejemplos hay de este uso que claramente manifiestan el sesgo cómico que el dramaturgo les quiere dar. En *The Maid's Revenge*, Diego, el criado de Antonio, conversa ingeniosa y pícaramente con Ansilva, la criada de Catalina:

Ans. May I beg your name, sir?
Die. No beger sweet, would you have it at length, then
 My name is Signior Baltazar Clere Mautado,
 But for brevity's sake they call me Diego.
 (Shirley-Gifford&Dyce: II, i, pág. 119)

Si recordamos que “Diego” (o “Dago”) es el genérico para cualquier español el doble sentido es evidente: cualquier persona con un apellido compuesto y pomposo es un español.

Y en *The Brothers*, el conde fatuo y pillastre, don Pedro, significativamente es anunciado por don Carlos, interesadísimo en ese buen partido para su hija Jacinta, como Don Pedro de Fuente Calada:

Car. Don Pedro de Fuente Calada coming hither,
 With Don Alberto, and my son?
 (Shirley-Gifford&Dyce:II,i, pág. 214)

Siendo así que en la lista de personajes inicial aparece mencionado sólo como “Don Pedro, a Nobleman”, lo que demuestra la intencionalidad cómica de la apelación y revela la condición de hombre importante y vano del noble.

Las referencias a la religión del país para dar color local y posiblemente para hacer propaganda del catolicismo, están implícitas en dos pasajes de *The Brothers*, en los que se hace alusión a la práctica de la confesión al hilo del

fingimiento de la muerte de don Carlos. En el primero de ellos se manda a un criado por el confesor:

Serv. Oh, sir, I am sent for the confessor,
The doctor fears him much [...]

[*Re-enter* Servant *with a* Confessor

(Shirley-Gifford&Dyce:IV,i, pág. 238)

Que, en el segundo, sale para anunciar la fatal noticia:

[*Re-enter* Confessor

Conf. Your father, sir, is dead...

Conf. Some ceremonies are behind: he did

Desire to be interr'd within our convent,

and left his sepulture to me; I am confident.

Your pieties will give me leave—

(IV,i, pág 240)

En otro pasaje, como ocurre en la más típicas de las comedias españolas, un sacerdote se ha prestado a ayudar a la tapada que reivindica su matrimonio con el galán que no le cumple la palabra (aunque aquí no hay pérdida de la honra). Doña Estefania, vistiendo ropas iguales a las de Jacinta, ha planeado acudir en su lugar a la boda con don Pedro y tiene prevenido un elocuente padre predicador no sólo para efectuar el casamiento, sino también para convencer al remiso don Pedro cuando todo se declare momentos antes de dar el sí:

Estef. Let me alone; there I'll produce the contract,

Which will surprise Don Pedro and your father

To see me challenge him; I have prepar'd the priest, too,

Whose whole eloquence may assist [...]

(IV,iii, pág. 245)

Las galeras, como recurso penal, eran bien conocidas en Inglaterra, sin duda alguna a través de la implantación del género picaresco. Cuando don Luys, el hijo calavera de don Carlos, afirma que ha matado a Alberto y que es perseguido por la justicia, dice para sacarle el dinero a su padre:

Luys. I should neglect my life, but 'twould not sound well
 With your honour that Don Carlos' son was hang'd
 Or put into the gallies...

(Shirley-Gifford&Dyce:V,iii,268)

En cuanto a la moda, hay una referencia cómica a los varios países que dictaban la norma en esta época, entre ellos España, en *The Witty Fair One*. Su tutor trata de convencer a Treedle de la conveniencia de visitar otros países para aprender los modales elegantes del momento:

Treedle. [...] let your judgment reflect, upon a serious consideration, who teaches you the mimic posture of your body, the punctuality of your beard, the familiarity of your pace, the elbows of your cloak, the heel of your boot? do not other nations? Are not Italian heads, Spanish shoulders, Dutch bellies, and French legs, the only notions of your reformed English gentlemen?

(Shirley-Gifford&Dyce:II,i, pág. 294)

Por lo que se da a entender que el buen porte para llevar la capa era patrimonio de los españoles.

En *The Example* encontramos en boca de Contarini una alusión interesante al “sant”, más comúnmente llamado “cent”, un juego que en español se llamaba “juego de los cientos” o “ciento”, y que, según define el Diccionario de la R.A.E. es “Juego de naipes que comúnmente se juega entre dos, y el que primero llega a hacer cien puntos, según las leyes establecidas, gana la suerte”, lo que es coherente con la descripción del O.E.D.: “an old game at cards, said to have been of Spanish origin, and to have resembled piquet, with one hundred as the point that won the game”.

Cont. If I please you, lady
 Weele passe that time at sant; did you not finde
 My Character true of those rotten glo-wormes?

(Shirley-Jones:III,i, pág. 56, v. 246)

Un príncipe español debería ser considerado el epítome de la liberalidad en la disparatada opinión de Pimponio cuando éste decide fingirse noble, y de los

más encumbrados, en una de las pocas caracterizaciones incidentales a la, por otra parte, disimulada relación hipertextual en *The Opportunity*:

Pimp. What country shall I choose to be a prince of? Italy is too well known,
Spain stands convenient, and far enough, where I have been too; I'll have
you all to Spain.

Asc. What to do, signior?

Pimp. For your preferments; when thou hast got a chapman for this tub thou
liv'st in, let me know't.

Grut. Boy, this is a Spanish prince.

Asc. A prince of oranges, he is a Spanish prince!

(Shirley-Gifford&Dyce:II,i, pág. 389)

3.7.5 Elementos de cultura material

Como suele ocurrir en todo el teatro isabelino, no es infrecuente encontrar elementos característicos de la cultura material de España plenamente integrados dentro de la vida cotidiana inglesa. Podemos poner el ejemplo de los “spaniels”, famosos perros de origen español que fueron introducidos en Inglaterra ya en el siglo X y que en su mismo nombre manifiestan uno de los primeros gentilicios usados para denominar a los españoles en la Edad Media.⁴⁹¹ Precisamente la asociación con el gentilicio genérico estaría en la base del doble sentido con que Diego responde a Catalina en *The Maid's Revenge*:

Cata. Whom would you, Sir?

Die. I am sent in quest of Antonio.

Cata. He speaks like a Knight errant, he comes in quest.

Die. I have heard it a little vertue in some Spanniels to
quest now and then Lady.

(Shirley-Gifford&Dyce:II,i, pág. 118)

Pero, por supuesto, la referencia más generalizada a la cultura material española no podía ser otra que la del vino. Tres tipos de vino se mencionan a lo largo de todo el canon shirleiano, en sintonía con lo que ocurre en el teatro

⁴⁹¹Véase el primer capítulo de *Flush* de Virginia Woolf.

isabelino en general: el jerez o “sack”, el canarias o “canary” y el malvasía o “malmsey”.⁴⁹²

El más recurrente de ellos es el famosísimo jerez o “sack”, cuyas menciones son tan numerosas que no merece la pena contabilizarlas ni es posible citarlas todas. Consignaremos, sin embargo, que hemos encontrado referencias al “sack”, que suman alrededor de cuarenta alusiones, en catorce obras de Shirley.⁴⁹³ En vez de hacernos tediosos reproduciendo todas ellas, preferimos citar una sola en la que se pone en evidencia el sano efecto eufórico ejercido por este vino sobre el estado de ánimo depresivo. En el poema dramático *Cupid and Death* (Shirley-Gifford&Dyce, pág. 354) un personaje alegórico, *Despair*, la Desesperación, aparece con un dogal y buscando un árbol donde ahorcarse, pero sale después otro personaje, el Chambelán, al que le ha legado toda su fortuna y que, para animarlo a dar el paso, le ofrece una botella de “sack”. Tras bebérsela, *Despair* se siente tan reconfortado que se olvida de sus impulsos suicidas, terminando por espetar muy eufórico al otro personaje: “Farewell, and learn this lesson from Despair,/ give not your father sack, to be his heir”. Veamos el pasaje:

Des. Hum! This foolish wine has warm'd me: what d'ye call
The name on't?
Cham. Sack.

⁴⁹²Según Pedro Duque (1981a:111-113), el jerez “era, y es, un vino reforzado de color ámbar, claro u oscuro, seco o dulce, con un típico sabor a nuez; mientras que el llamado “sack” era un vino blanco seco procedente de la región que le prestó el nombre o también de las Islas Canarias. Ambos se comenzaron a importar en Inglaterra en el siglo XVI”; el canarias “procedente exclusivamente de las Islas Afortunadas [...] era un vino generalmente dulce, semejante al madeira, que se hizo muy popular en Inglaterra, donde Shakespeare lo nombra por primera vez en tres de sus obras [*Twelfth Night*, *The Merry Wives of Windsor* y *II Henry IV*]”; el malvasía es un vino “muy dulce, fuerte y fragante, y que se cultivó en España desde el tiempo de las Cruzadas, especialmente en las costas catalanas y en Canarias, de sarmientos procedentes de Grecia”.

⁴⁹³Shirley-Gifford&Dyce, *Cupid and Death*, pág. 354; Shirley-Nims, *Love's Cruelty*, I,ii: pág. 17, vv. 30-35; Shirley-Gifford&Dyce, *Love in a Maze*, I,ii,283, II,ii,298, III,i,308, IV,ii,333; Shirley-Gifford&Dyce, *The Brothers*, V,iii,264; Shirley-Gifford&Dyce, *The Witty Fair One*, II,ii,297, 298; III,iv,319; Shirley-Gifford&Dyce, *The Wedding*, II,iii, 39; Shirley-Gosse, *Hyde Park*, II,ii,198; III,i,219; IV,iii,234; Shirley-Jones, *The Example*, II,i,26,64-67; II,i,31,149-154; Shirley-Gifford&Dyce, *The Royal Master*, III,ii, 146; Shirley-Gifford&Dyce, *The Constant Maid*, II,i,462, 465 (2 referencias) y 466, IV,iii,504, V,ii,515; Shirley-Gifford&Dyce, *The Court Secret*, V,i,498; Shirley-Gifford&Dyce, *The Lady of Pleasure*, I,i,69 (2 referencias); I,ii,75; II,i,87; IV,i,141; V,ii,173; Shirley-Gifford&Dyce, *The Gamester*, I,i,196; Shirley-Gifford&Dyce, *A Contention for Honour and Riches*, i, 295.

Des. Sack! why, truly, son—
Cham. Nay.
 Sir, make haste, for Death will be here instantly.
Des. At his own leisure, I would not be troublesome:
 Now I do know his lodgings, I can come
 Another time.
Cham. But the will, father? you may write now—
Des. Deeds are not vigorous without legal witnesses;
 My scrivener lives at the next town, and I
 Do find my body in a disposition
 to walk a mile or two. Sack, d'ye call it?
 How strangely it does alter my opinion!

También se hace hincapié en el valor del “sack” como medio para ahogar las penas amorosas. En *Love in a Maze* Thornay sobresalta momentáneamente a Gerard al confesar que ha ahogado a su amada:

Thor. [...] But I have drown'd her? *Ger.* How?
Thor. In sack [...]
 (Shirley-Gifford&Dyce:II, ii, pág. 298)

Y En *The Witty Fair One* Aimwell propone a Fowler que se olvide de su fingida enfermedad y se dirija a la taberna con él para deshacerse de sus problemas amorosos:

Aim. [...] Hang fevers! let's to the tavern, and inflame ourselves with lusty wine,
 suck in the spirit of sack, till we be delphic, and prophesy, my bully-rock.
Fow. Alas!
Aim. A lass! is that the disease? Drench her, drench her in sack [...]
 (Shirley-Gifford&Dyce:III,iv, pág. 319)

El “canarias”, por otro lado, aparece en tres obras de Shirley, en dos de ellas asociado al jerez y en otra por sí mismo.

En *The Wedding* encontramos el siguiente pasaje en boca del chusco personaje Loddam, a propósito de las “terribles” noticias que supuestamente tiene que comunicar a Belfare concerniente a su hija y que no son otras que, entre varias del mismo jaez, la subida del precio del vino:

Lod. They say that canary sack must dance again to the apothecaries, and be sold for physic in hum-glasses and thimbles; that the Spar-water must be transported hither and be drunk instead of French wine [...]

(Shirley-Gifford&Dyce:II,iii, 39)

El hecho de que el “canary” aparezca caracterizado como “sack” se debe al parecer a un error común de la época que tendía a confundir ambos vinos. Hay además un juego de palabras con “dance” y “canary” o, en español, “canaria”, que era el nombre que en el siglo XVII recibía un baile popular originario de las islas.⁴⁹⁴

Precisamente esta confusión (shirleiana) entre el “sack” y el “canary” y la coincidencia entre “canary” como término que designa el vino y el baile explican sin duda la siguiente alusión en *Hyde Park*, cuando Lacy, que se acaba de casar con Mistress Bonavent, obliga a bailar quieras o no quieras al incógnito Mister Bonavent, que ha llegado, después de siete años, justo a tiempo para ser testigo de la boda de su mujer:

Lacy. Take me not takes;

Come, choose your firk, for dance you shall.

Bona. I cannot;

You'll not compel me?

Lacy. I have sworn.

Bona. 'Tis an affront; as I am a gentleman,

I know not how to foot your chamber jigs.

Lacy. No remedy; here's a lady longs for one vagary,—

Fill a bowl of sack, and then to the Canaries.

(Shirley-Gifford&Dyce:II,ii, pág. 478)

⁴⁹⁴En una nota a pie de página de su edición de *The Wedding*, la hermana Martin Flavin (Shirley-Flavin, 1980:126) comenta, aportando evidencias textuales: «“Canary wine, which beareth the name of the Island from whence it is brought, is of some termed a Sacke, with the adiunct, sweete, but yet very improperly, for it differeth not only from Sacke in sweetnesse and pleasantnesse of taste, but also in colour and consistence; for it is not so white in colour as Sacke, not so thin in substance” (Tobias Venner, Via Recta ad Vitam Longam... [London, 1628], p. 24); Canary was also a kind of lively dance. Sudge (pp. 95-96) notes Shakespeare's combining the wine and the dance in Merry Wives of Windsor, III.ii.89, and All's Well, II.i.77». La cuarta acepción que da el D.R.A.E. de la “canaria” confirma la interpretación de Flavin: “Baile antiguo procedente de las islas Canarias, que se ejecutaba en compás ternario y con gracioso zapateo”.

Es decir, llenad una copa de vino canario y ¡a bailar la Canaria! o ¡a las Canarias!

En *Love's Cruelty* aparece esta mención del vino canario cuando en I,ii Hippolito está flirteando con la bella desconocida que se le ha presentado repentinamente en casa:

Hip. [...] I do not Know your name,

Cla. What would you do with it, if I told you?

Hi. Lay it up precious to memory, and open it as a relick for Men to do it reverence, at my crowned table drinke a health

To the excellent owner, and call it my everlasting Valentine.

Cla. You would not.

Hi. By this kiss but I would;

Cla. No swearing

Hip. I cannot take too deepe an oath in such briske claret,

Say shall I know it Lady.

Cla. Excuse me sir

I would not have my name be the tost for every cup of Sack

You drinke, you wild Gallants have no mercy upon Gentlewomen, when you are warme ithe Canaries.

(Shirley-Nim:I,ii, pág. 17)

Es de destacar la alusión al “claret” (hoy vino tinto, pero en aquella época lo que hoy llamamos clarete), al inevitable “sack” y al juego de palabras, usado frecuentemente por Shirley (Nims, citando a Onions en Shirley-Nims, nota en págs. 95-96) entre el sentido vinícola y el geográfico de “Canaries” en la expresión “warm ithe Canaries”. En cuanto al “claret”, como hemos visto, es una variedad caracterizada por el color, pero, dado que coincide con el tono del clarete, es posible que se refiera a ese tipo de vino.

La cuarta alusión al vino canario se hace como una “delicatessen” del catálogo que ya habíamos visto a propósito de la olla podrida, cuando en *The Ball Freshwater* está recomendando a un pintor extranjero a la moda más por su capacidad para complacer a las damas que por su verdadera habilidad pictórica:

Fresh. [He is] Not an Englishman, I warran you,
 One that can please the ladies every way;
 You shall not sit with him all day for shadows.
 He has regalios, and can present you with
 Suckets of fourteen-pence a pound, Canary
 Prunellas, Venice glasses, Parmesan
 Sugars, Bologna sausages, all from Antwerp;
 But he will make ollapodridas most incomparably.

(Shirley-Gifford&Dyce:III,iii, pág. 46; 54)

Todavía en *The Ball*, encontramos otra alusión al “canary” cuando Lady Lucina está sondeando al Colonel Winfield para ver si lo toma como esposo o no. Nótese el doble sentido, geográfico y vinícola de “Canary”:

Luc. Sir, can you put me in security
 That you have been honest?
Win. Honest! how do you mean?
Luc. Been honest of your body; you are gentlemen
 Out of the wars live a lazy, and feed high,
 Drink the rich grape, and in canary may
 Do strange things, when the wine has wash'd away
 Discretion.

(Shirley-Gifford&Dyce:III,iii, pág. 54)

En cuanto al vino malvasía, hemos encontrado un solo ejemplo de su mención por Shirley. Aparece en *The Witty Fair One*. Después de rehusar seguir bebiendo como le propone Whibble para hacerle bajar la guardia y así favorecer los amores de Aimwell y Violetta, Brains, rodrigón astuto de la última, sospecha que la propuesta de Whibble es un plan para emborracharlo y se jura a sí mismo, bajo maldición de convertirse en un borracho de malvasía, no dejarse engañar con una botella de vino:

Bra. [...] I was never yet cozened in my life, and if I pawn my brains for a bottle
 of sack or claret, may my nose, as a brand for my negligence, carry
 everlasting malmsey in it.

(Shirley-Gifford&Dyce: II,ii, pág. 297)

Finalmente, no quisiéramos terminar el análisis del vino sin hacer referencia a la escena de los soldados bebedores y alborotadores en *Honorina and*

Mammon, en la que se habla genéricamente del vino español (*Supernaculum* = hasta las heces) en términos elogiosos, lo que contrasta con la falta de garantías del vino francés (“You must take your chance”):

2 *Serjeant*. This is Spanish [Drinks.
Ser. Draw home your arrow to the head, my centaur.
 1 *Sold*. Mine is French wine.
 3 *Sold*. You must take your chance;
 The yeoman of the wine-cellar did not
 Provide them for our palate.
 2 *Sold*. *Supernaculum*! See there lies Spain already; now would I fight—
Ser. Drink, thou mean'st
 2 *Sold*. With any king in Europe.
 (Shirley-Gifford&Dyce:V,i, pág. 69)

Hay una alusión a la preferencia por el perfume español para dar olor a los guantes⁴⁹⁵ en *Hyde Park*. Cuando Julietta, Carol y Mistress Bonavent apuestan a las carreras de caballos que va a tener lugar en Hyde Park, Mistress Carol aventura unas medias de seda contra un par de guantes perfumados que ofrece Julietta. Mistress Carol tiene buen cuidado en insistir que el perfume sea español, y Julietta, en que las medias sean escarlatas:

Jul. Shall we venture nothing o' the horses?
 What odds against my lord!
Mis. Car. Silk stockings.
Jul. To a pair of perfumed gloves? I take it.
Mis. Car. Done!
Mis. Bon. And I as much.
Jul. Done, with you both!
Mis. Car. I'll have 'em Spanish scent.
Jul. The stockings shall be scarlete; if you choose
 Your scent, I'll choose my colour.
 (Shirley-Gifford&Dyce:IV,iii, pág. 518)

En *The Bird in a Cage* Bonamico, un charlatán, presenta al duque de Mantua una preciosa jaula llena de pájaros dentro de la que luego Philenzo se

⁴⁹⁵Esta práctica había sido ya introducida con gran éxito en la última década del siglo XVI por Antonio Pérez en sus correrías inglesas (Ungerer, 1956:113-114).

Brothers), la iglesia de San Sebastián en Madrid (*The Brothers*, I,i,201), Canarias o, en su propia expresión, “las Islas Afortunadas” (*The Witty Fair One*),⁴⁹⁷ Cartagena (*The Doubtful Heir*) y las Indias (*The Court Secret*).

La alusión a Salamanca está relacionada con Luys, que, al empezar la obra, aparece recién llegado de esa ciudad acompañado de su amigo y condiscípulo, Alberto. Allí ha sido enviado por el padre con la esperanza de que obtenga la formación académica típica de un joven noble de la época, aunque, como dice don Carlos (“He has improved in language”, I,i), luego se demostrará que es un calavera, que sólo piensa en vivir despreocupadamente a costa de su familia. El criado anuncia así a su hijo a Don Carlos:

Serv. Your son

Is come from Salamanca, sir.

Car. I hope

Philosophy hath by this time tam'd his wildness;

I have been careful not to feed his riots.

He's welcome; my next study is to choose

A wife for him.

Serv. With him a gentleman

That seems of noble quality.

Enter LUYS and ALBERTO.

Luys. Your blessing,

Next which, 'twill be a happiness, if you

Embrace this noble gentleman, Don Alberto,

To whose affection I have been engaged.

Alb. Our studies grew together, and our loves.

Car. You do an honour to us.

Luys. If he thrives

Upon his fair intents, sir, to my sister,

Whose character he has took delight to hear

From me sometimes, it will enlarge our honour.

Car. He has improved in language.

(Shirley-Gifford&Dyce:I,i, pág. 196)

⁴⁹⁷Tenemos que incluir aquí el sentido geográfico que le da al término vinícola “Canaries”, como ya hemos visto al tratar de los vinos.

Nos hemos permitido transcribir el pasaje relativo a Salamanca con alguna extensión porque muestra tres coincidencias interesantes en el uso que hace Shirley de la universidad de Salamanca como lugar común en el teatro español: en primer lugar, la caracteriza como reputada sede académica a donde los nobles españoles mandan a sus hijos con la esperanza de que vengan formados y preparados para integrarse en la vida familiar y social que les corresponde; en segundo lugar el objetivo inmediato, a la vuelta de la universidad, es el matrimonio; en tercer lugar, el hijo trae consigo a un condiscípulo con quien está dispuesto a concertar el matrimonio de su hermana. A todo esto hay que añadir la manera en que, nada más entrar, Luys se lanza a pedir la bendición de su padre. Para cualquier mediano conocedor de la *comedia* todo esto le resultará muy familiar, lo que nos hace sospechar que Shirley está trasvasando su conocimiento o experiencia del teatro español en general o quizá de alguna obra en particular.

A continuación, Luys alaba a Alberto ante su hermana:

Luys. He is an excellent scholar;
 He was still emperor in the schools; and since
 He studied logic and philosophy;
 He was the flower of's time at Salamanca
 (Shirley-Gifford&Dyce:II,i, pág. 206)

Tal es el realismo y el conocimiento que Shirley pudo tener del teatro español en esta obra que se permite, incluso, incluir la parroquia de San Sebastián, lo que puede ser una prueba más de su conocimiento de la comedia española, pues la iglesia de San Sebastián y el prado adyacente aparecen frecuentemente mencionadas en obras españolas de este periodo. Veamos como lo expresa Francisco, el hermano menor en rivalidad soterrada con su hermano mayor:

Fer. I was at San Sebastian's last Sunday
 At Vespers,—

Fran. Is it a secret that you went to church?
 You need not blush to tell't your ghostly father
 (I,i, pág. 201)

Una hilarante alusión a Sevilla y a Alcántara (probablemente conocida de Shirley por la orden de Alcántara, a la que menciona, como veremos, en *The Court Secret*) es la disparatada relación que el casquivano Freshwater hace en *The Ball* de su supuesto “grand tour” por tierras de Francia, España, Italia, y Holanda:

Fresh. I tell you, madam; I took a shipping at Gravesend, and had no sooner pass'd the Cantons, and Grisons, making some stay in the Valtoline, but I came to Paris, a pretty hamlet, and much in the situation like Dunstable; 'tis in the province of Alcantara, some three leagues distant from Civille, from whence we have our oranges.
Lord R. Is the fellow mad? [Aside].
Ros. I have heard Seville is in Spain.
Fresh. You may hear many things. The people are civil that live in Spain, or there may be one town like another; but if Civille be not in France, I was never at Civille in my life .
 (Shirley-Gifford&Dyce:V,i, pág. 79)

Dos páginas más adelante (pág. 82), Freshwater menciona su estrambótico itinerario hacia los Países Bajos desde Génova pasando por Madrid.

Por último, incluimos en este epígrafe una alusión figurada a las altas temperaturas propias del verano español y del Perú en *The Lady of Pleasure*. El Lord sin nombre que mantiene un galante debate a lo largo de toda la obra con Celestina hace alusión al clima extremadamente caluroso de España con connotaciones sexuales, al comentar sobre el periodo de abstinencia que, supuestamente, Alexander, otro protagonista estaría dispuesto a iniciar, si las damas fueran tan piadosas como para no requerir sus servicios:

Lord. [...] When dost thou mean thy body shall lie fallow?
Alexander. When there is mercy in a petticoat, I must turn pilgrim for some breach.
Lord. I think 'twere cooler travel if you examine it upon the hoof through Spain.
Sentlove. Through Ethiopia.

Lord. Nay, less laborious to serve a prenticeship in Peru, and dig gold out of the mines, though all the year were dogdays.

(Shirley-Hueber:III,i, pág. 111)

Esto, como hace notar el editor, concuerda con la descripción de España hecha por viajeros de la época tales como James Howell en 1620.

En *The Witty Fair One* creemos detectar una alusión indirecta a las islas Canarias, con el sobrenombre de “islas veraniegas” y el que, ya en su tiempo, les puso Ptolomeo de Islas Afortunadas. Significativamente las Islas funcionan como un atractivo símbolo del objeto de deseo sexual, cuando Fowler, que ha acudido a la cita con la que Penelope se burlará y le reprochará su conducta ligera, espera gozar de la muchacha, a la que compara con sus “Islas de Verano”, sus “Islas Afortunadas”:

Fow. (hablando de su cita con Penelope a la que espera gozar) [...] this is the place where I must take shipping for the summer islands; if she keep touch, I will call them Fortunate, and once a week make a love voyage to them.

(Shirley-Gifford&Dyce:IV,ii, pág. 334)

En *The Doubtful Heir*, además de mencionarse continuamente Murcia, Aragón (“Arragon”) y Valencia (“Valencia” y “Valentia” en una ocasión), aparece también una alusión a Cartagena (“Carthagená”), a la que Shirley reconoce como un puerto conveniente para llegar a Murcia antes que por tierra directamente desde Valencia. Alfonso, el general del rey de Valencia y padre de Rosania, que toma Murcia por sorpresa fingiéndose aragoneses él y sus tropas, comenta así su expedición desde Valencia:

Alf. [...] We had command to hasten our design,
And steer our course, by sea to Carthagená.
How, after we arriv'd, we gain'd your faith
And purposes, your highness knows.

(Shirley-Gifford&Dyce:V;iv, págs. 359-60)

Y, por último, en *The Court Secret* encontramos una alusión a las Indias Occidentales cuando los dos caballeros típicos del método expositivo de Shirley discuten en términos generales y a propósito de la reconciliación entre Piracquo y el Rey, el tema del acuerdo pacífico como alternativa a los enfrentamientos que causa la ambición humana:

2 *Gent.* In my opinion, peace, and wine, and music
Are more convenient for the natural body,
Than swords or guns.

1. *Gent.* And for the politic too,
If men were but so wise to like, and cherish
Their own estates. If I had all the plate
In the Indies, I'd not give a silver spoon
To have my head cut off.

(Shirley-Gifford&Dyce:III,i, pág. 465)

En *The Grateful Servant* hay otra alusión a las Indias como sinónimo de riqueza y plenitud. Grimundo se dispone, con la colaboración de otros miembros de la corte, a reformar a su antiguo pupilo Lodowick fingiéndose un mujeriego y epicúreo secreto, y ofreciéndole sus servicios como alcahuete para que pueda gozar de una hermosa dama de su serrallo particular. Lodowick no cree posible tanta bendición; para convencerlo, Grimundo alude a las Indias como sinónimo de riqueza:

Lodw. Will you lead me to such a creature?

Grim. Yes.

Lodw. And shall I enjoy her in dalliance?

Grim. Yes; and think yourself richer, than to be lord of both the Indies.

(Shirley-Gifford&Dyce:III,iii, pág. 59)

En *The Brothers* aparece la referencia más detallada a las Indias y a su explotación colonial por los españoles al hilo de la defensa a ultranza que, frente a su padre, hace Fernando de la virtud (de su amada Felisarda) sobre el cálculo interesado del dinero:

Fernado. [...] it is

Sir Felisarda, equal in her blood,

Within whose virtuous poverty
 more treasures are contain'd, than in those veins
 Of earth, which, open'd by our slaves, do bleed
 Such floods of gold into the lap of Spain.

(Shirley-Gifford&Dyce:III,i, pág. 224)

En esta misma obra se produce una triple alusión a España, a las Indias, y a la mala reputación de los notarios de la época o escribanos (“scrivano”), cuando Ramyres habla con uno de ellos para cambiar el testamento a favor de Francisco.

Nota(ry). You do not know the quirks of a scrivano,
 A dash undoes a family, a point,
 An artificial accent i'the wrong place,
 Shall poison an estate, translate your land,
 In Spain now, into either of both Indies,
 In less time than our galleons of plate
 Are sailing hither, but you are my friend,
 And noble benefactor.

Ram. There is more
 For your reward

Nota. I humbly thank you, signior; su criado.

(Shirley-Gifford&Dyce:IV,i, pág. 236)

En *The Humorous Courtier*, encontramos las siguientes líneas en la conversación entre Laura y Giotto:

LAU. Giotto, shall I tell him that.

GIO. Not for both the Indies.

(Shirley-Morillo:IV,i, pág. 146, vv. 193-194)

La denominación “América” aparece en *Honoriam and Mammon* como sinónimo de riqueza y de pasión. Ocurre en boca de Fulbank dirigiéndose a su prometida (por el momento) Lady Mammon como término cariñoso y sinónimo de riqueza.: “And my dear lady's honour.—Is't not so,/ My America?” (Shirley-Gifford&Dyce:II,i,24).

Y, poco antes, el cortesano Alamode cuestiona a este mismo personaje haciendo una referencia al Perú como epítome de la riqueza:

Ful. Please you to know my lady, sir?

Ala. If I mistake not, the lady Aurelia, widow
to the late high treasurer, sir Omnipotent Mammon. [*Salutes her.*
But are you master of this rich Peru.

Ful. She will please to own me, ha?

(Shirley-Gifford&Dyce:II,i, pág. 21)

En *The Duke's Mistress* aparecen también dos alusiones a las Indias: “the Indies” y “both Indies” (Shirley-Walker:I,i, pág. 245, vv. 130-131; III,ii, pág. 283, vv. 90).

Una alusión a Iberia sucede, naturalmente, en una obra de ambientación clásica como *La Arcadia*. Aquí varios personajes asumen personalidades falsas, una de ellas ibérica:

Philan. The others to the bar.

Evar. What are their names?

Pyr. Daiphantus of Lycia, mine.

Mus. Mine, Palladius of Iberia.

(Shirley-Gifford&Dyce: V,ii, pág. 242-243)

3.7.7 Alusiones históricas

Las citas anteriores relativas a las Indias se podrían incluir aquí, en cuanto que hacen referencia a la proverbial riqueza de aquellas tierras en el siglo XVII y a su pertenencia a España. Centrándonos únicamente en las alusiones, acontecimientos o anécdotas históricas de la época relacionadas con España, encontramos un total de once en la obra de James Shirley.

La primera la podemos ver en *The Brothers*. Aquí se menciona a España como sinónimo de riqueza cuando Don Pedro, dirigiéndose a Luys, pondera, por vía de cumplido, a la bella Jacinta por encima del país:

Luys. That is my mother, sir; here is Jacinta.

Ped. She has a tempting shape; I now am pleas'd

I used to kiss all. - Hum, a pretty thing! [*seeing Felisarda.*

[...] Luigi, thou hast wrong'd the fair Jacinta,

Thy praise was thin and cold; Spain is not rich
Enough to boast her equal: and I love her.

(Shirley-Gifford&Dyce:II,i, pág. 215)

Cuatro de las referencias a España tienen que ver con la tradicional situación de enfrentamiento con Inglaterra. En *Love Tricks* Gorgon, que finge ser un soldado mendigo y pedigüeño, dice lo siguiente con respecto a las guerras de Inglaterra con varios países, entre ellos España:

Gor. [...] a soldier who has been in any services against the Spaniards, the French, and the Great Turk.

(Shirley-Gifford&Dyce:IV, v, pág. 72)

Esta obra se escribe en 1625, así que las referencias a las guerras con España son sin duda un reflejo de la opinión mayoritaria a favor de la misma tras el fracaso matrimonial del Rey.

Una evidencia concreta de esas guerras en los Países Bajos la encontramos en *The Constant Maid*, en donde Sir Clement, que está hablando con el supuesto rey de Inglaterra (Cousin disfrazado), comenta irónicamente en voz alta refiriéndose al avaro Hornet, que acaba de entrar y al que se proponen burlar:

Co. Discreet, and read i' the commonwealth? A man
Fit for employment in state?

2 Serv. The same

Co. His countenance is promising.

Clem. If the king

Of Spain had but his head, that politic head
I know who might go fish for the Low Countries.

(Shirley-Gifford&Dyce:III,ii, pág. 486)

El temor a la invasión española había cristalizado ya en una frase proverbial que se encuentra en *The Witty Fair One*: “let the Spaniards come if they dare!” Se oye en boca del estúpido hacendado Treedle, que urge a su futuro suegro, Sir George Richley, a que lo case cuanto antes con Violetta:

Treed. [...] —is tomorrow the day of coupling and so forth? Have you got a license?

Rich. It shall be my next work.

Treed. Pray do, we will be married here, but keep our wedding at my own house at Croydon, we will have the city wits down with us, and a noise: we can have drums in the country, and the train-band, and then let the Spaniards come an they dare!

(Shirley-Gifford&Dyce:IV,ii, pág. 333)

Otra alusión, aunque admitimos que poco tiene que ver con España en este contexto italiano, tiene lugar cuando en *The Humorous Courtier*, Giotto relata a Orseollo el rumor que circula entre las damas de que su misoginia se debe a que quedó impotente por las heridas recibidas en la batalla de Lepanto.

GIO. Be not so loud signiour, were it a truth
 Twold not proclaime nature, or your parents
 Guilty, you are a soldier, perhaps in
 A skirmish at Lepanto, some Turke
 Circumcised you with his semiter;
 Or being at push o' pike, you might be
 Drill'd below the navell, nay I ha knowne
 The breath of a bullet snatch a remnant
 Of loose flesh.

(Shirley-Morillo:IV,i,147, vv. 238-246)

En *The Brothers* (Shirley-Gifford&Dyce:V,iii, pág. 272) encontramos además una referencia con doble sentido a un complot español, que Nason (1915:56) y Fleay (1885:410 y 1891:II, 246) identifican con el del supuesto plan de rey Carlos para ceder la mitad del ejército de Irlanda a España, lo que proporciona una evidencia externa para datar esta obra en 1641, y hacerla corresponderse con *The Politic Father*, representada en esa fecha, y no *The Brothers* representada en 1626.

PROLOGUE. [...]... Nay, then, Have at you, master Poet:— Gentlemen
 Though he pretend fair, I dissemble not,
 You're all betrayed here to a Spanish plot,⁴⁹⁸
 But do not you seem fearful; as you were

⁴⁹⁸La obra muestra tantos rasgos de caracterización española, además de las tres convenciones y el detalle inicial de los que hemos hablado, que cabe la posibilidad de que por “Spanish plot”, Shirley se refiera también a un argumento tomado de España.

Shooting the bridge, let no man shift or stir,
I'll fetch you off, and two hours hence you may,
(If not before) laugh at the plot and play.

En el Epílogo, Don Pedro, como cabeza de turco español, retoma el asunto del Prólogo y vuelve a insistir en el mismo, relacionándolo, además, con la derrota de la Armada Invencible:

EPILOGUE

Spoken by Don Pedro

So, so; your danger's over, and the state
Secure, as when our fleet, in eighty-eight,
Was fir'd and scatter'd: to confirm it true,
Here is don Pedro, taken prisoner too;...

Un pasaje que pudiera estar basado en un hecho histórico concreto, aunque es más probable que se trate de una fabulación de los muchos incidentes de mercadería naval entre España e Inglaterra, aparece en *Chabot, Admiral of France*. Hay que apresurarse a decir que, aunque esta obra es original de Chapman y sólo revisada por Shirley, parece muy probable que el pasaje, que no se encuentra en la fuente histórica que sustenta a la obra, sea invención de Shirley.⁴⁹⁹ La primera trampa que el intrigante Montmorecy, el *Lord High Constable*, tiende a Chabot es la de provocar su furiosa reacción contra una manifiesta injusticia que se intenta cometer desde el Consejo Real en perjuicio de un patrón francés, cuyo barco ha sido confiscado en puerto peninsular como compensación por la pérdida de otro barco español en tiempos anteriores a la firma de una paz o armisticio.⁵⁰⁰ El francés, cansado de esperar una reparación, ha secuestrado un barco español que ahora le obligan desde la corte a restituir.

⁴⁹⁹Véase la nota por el editor en la pág. 641 de *The Plays and Poems of George Chapman. The Tragedies* (vol. I). Edited by Thomas Marc Parrott. London: George Routledge & Sons, Limited, 1910.

⁵⁰⁰Según Parrott, la paz o armisticio a la que se hace referencia y que, supuestamente, haría ilegal el embargo del barco francés, podría ser la Paz de Niza (1538), que puso fin a la tercera guerra entre Francisco I y Carlos V.

He aquí como Chabot, después de haber leído el decreto, que romperá en mil pedazos, describe los hechos a su suegro:

Chab. An honest merchant,
 Presuming on our league of France with Spain,
 Brought into Spain a wealthy ship, to vent
 Her fit commodities to serve the country,
 Which, in the place of suffering their sale,
 Were seiz'd, to recompense a Spanish ship,
 Priz'd by a Frenchman ere the league was made:
 No suit, no letters of our King's could gain
 Our merchant's first right in it; but his letters,
 Unreverently received, the King's self scandal,
 Beside the league's breach, and the foul injustice
 Done to our honest merchant, who endured council,
 Though not in open court, he made a ship out,
 And took a Spaniard; brings all home, and sues
 To gain his just prize: his prize is stay'd and seiz'd,
 Yet for the king's disposure; and the Spaniard
 Makes suit to be restor'd her, which this bill
 Would fain get granted, feigning, as they hop'd
 With my allowance, and way given to make
 Our countryma's in Spain their absolut prize.

(Shirley-Gifford&Dyce: I,i,101)

En *The Grateful Servant* Belinda, en su papel de fingida presa sexual y súcuba, con el que, según el plan de Grimundo, se intenta curar a Lodovico de su libertinaje, revela, para sobresalto del último, que no es una cortesana cualquiera sino el mismo diablo, y describe su poder recurriendo a la comparación con el del imperio español, en donde, según frase proverbial, no se ponía nunca el sol:

Bel. I was not born to perch up on a dukedom,
 Or some such spot of earth, which the dull eyes
 Examine by a multiplying glass,
 And wonder at; the Roman eagles never
 Did spread their wings upon so many shores;
 the silver moon of Ottoman looks pale
 Upon my greater empire; kings of Spain,
 That now may boast their ground doth stretch as wide
 As day, are but poor landlords of a cell,

Compar'd to mine inheritance: the truth is,
I am the devil.

(Shirley-Gifford&Dyce:IV,v, pág. 76)

En cuanto a la imagen tópica de España, tan difundida en la época, encontramos en *The Humorous Courtier* esta descripción, comentada a propósito de los elementos léxicos, que era ya lugar común, acerca de la naturaleza disimuladora y reservada, cauta y sibilina de los españoles cuando de política se trata:

DEP. Signiour, I must doe you justice; the Court
Speakes you most accurate, ith' Spanish garbe.

VOL. The Spaniard (signiour) reserves all passion,
To express his feeling in occurences
Of state, when in discourse, his Tooth-picke still

[Reaches out a Tooth-picke.

Is his parinthis: which he doth manage

Subtly thus -- Par les santos sennor --

Lo conosco por cierto -- porque es

Trabajo (con licenzia di vuestra alteza)

Hablas muchas palabras -- no puedo en veridad --

DEP. But why those things Signour?

VOL. This elevation oth' shoulders is

A polliticke gesture, declares a meaning hid;

Which you may finde out if you can: and is

Often used in triviall circumstances.

(Shirley-Morillo:IV,ii, pág. 152, vv. 39-53)

La fama todavía recordada de Ambrosio de Espínola, el conquistador de Breda, está presente en la siguiente canción de *Hyde Park* en alabanza de caballos famosos (Young Constable, Kill Deer, Neddy Gray, Peggybrig, Spaniard, Spinola) compuesta por Venture, uno de los jinetes que va a tomar parte en la carrera. Como parece deducirse del contexto, dos de los caballos más populares del momento llevan nombres relacionados con España:

Young Constable and Kill Deer's famous,
The Cat, the Mouse, and Neddy Gray;
With nimble Peggybrig you cannot shame us
With Spaniard nor with Spinola [...]

(Shirley-Gifford&Dyce:IV,iii, pág. 513)

Aparte de Espínola, el único personaje de la historia de España que Shirley menciona es el Gran Capitán; lo hace en *The Traitor*, cuando el astuto valido Lorenzo, para reivindicar sus buenos oficios y su inocencia en contra de los cargos presentados contra él, llega a compararse a sí mismo con don Gonzalo Fernández de Córdoba en el episodio de las cuentas del Gran Capitán, recurso con el que hábilmente consigue presentarse como una víctima de los envidiosos y persuadir al Duque de su inocencia:

LORENZO. When he that should reward, forgets the men
 That purchas'd his security, 'tis virtue
 To boast a merit. With my services
 I ha' not starv'd your treasury. The grand
 Captain Gonzales accounted to King Ferdinand
 Three hundred thousand crowns for spies. What bill
 Have I brought for such intelligence?

(Shirley-Carter:I,ii, pág. 16, vv. 144-150)

Es digno de notar que Shirley confunde el patronímico “Gonzales”, que escribe con “s” final, con el nombre de pila “Gonzalo”, cosa, por otra parte, no infrecuente en los documentos de esta época.⁵⁰¹

Como podemos ver, la presencia de elementos culturales hispánicos en la obra de Shirley es una constante de gran importancia. No podríamos aseverar que mayor que en ningún otro autor inglés de su época mientras no tengamos acceso a los resultados de un análisis exhaustivo de la obra de Beaumont y Fletcher. Lo que sí nos atrevemos a aventurar es que, a nivel léxico y de referencias culturales, España se halla representada por delante cuantitativamente de cualquier otro país, Italia incluida.⁵⁰² Todo esto apunta a un contacto de

⁵⁰¹Véase el caso, ya mencionado, de Dryden citando a Lope de Vega como “Lopez de Vega” en (Sánchez Escribano, 1962).

⁵⁰²Sin pretender una exactitud al cien por cien, hemos anotado en nuestra lectura del canon shirleiano unos ciento sesenta elementos sociotextuales referidos a España, sesenta y seis a Italia y cincuenta y uno a Francia. Otra cosa es, como ya hemos explicado antes, que Italia siga siendo el escenario más

Shirley con sus amigos hispanófilos, porque otra característica de su tratamiento de nuestro país es que, a pesar de que a veces introduzca personajes risibles o malvados relacionados con él, la evaluación moral negativa apunta más bien a una caracterización de éstos como tipos humanos antes que como tipos nacionales, y no hay una sola obra suya que sea ridiculizante u hostil para con España, como ocurre, por ejemplo, con obras de Dekker y Webster (*Sir Thomas Wyatt*),⁵⁰³ Middleton (*A Game at Chess*) o incluso del mismo Massinger por muy católico que fuera⁵⁰⁴ (*Believe as You List*).

De entre todas las obras del canon shirleiano, *The Brother* es la que se lleva la palma en lo que concierne a referencias sociotextuales (hasta treinta y tres), muy por delante de la segunda, *The Humorous Courtier*, con quince, y de la tercera, *The Maid's Revenge*, con trece. Esta evidencia nos lleva a matizar la afirmación de Nason (véase nota 445) en el sentido de que *The Brothers* es una obra de vida londinense ligeramente impregnada de rasgos españoles. Es cierto que se puede definir como una *comedy of manners*, pero la intriga claramente idealizante de la acción de los jóvenes y la actitud ilustrada de don Ramyres la alejan de comedias con un cierto sesgo romántico pero mucho más costumbristamente londinenses como *The Shoemaker's Holiday* de Dekker. Los

utilizado por Shirley con doce obras (trece, si contamos *Love's Cruelty*), seguido de Inglaterra con nueve (o diez, si *The Fairy Island* de *Love Tricks* resulta ser Inglaterra) y la península ibérica con cinco. Francia sólo aparece en una que es recibida de Chapman, autor que sí tenía predilección por este escenario. En otro respecto, hay que aclarar (véase nota 489) que los pasajes más consistentes y extensos en lenguas extranjeras en el canon shirleiano son en francés.

⁵⁰³En esta última obra extremadamente ofensiva para todo lo español podemos leer: "[...] a Spaniard is a Camocho, a Callimanco, nay, which is worse, a Dondego, and what is a Dondego [...] a Dondego is a desperate Viliago, a very Castilian, God blesse vs. There came but one Dundego into England, and hee made all Paules stinckes agen, what shall a whole army of Dondegoes doe my sweete Countrimen?" (IV,ii, vv. 51-58), citado por Cruickshank (1991:205). La opinión de este estudioso es que, en general, las obras de teatro inglesas son mucho más ofensivas para con España, sus instituciones e incluso sus gentes (a las que se atacan gratuitamente) que las obras españolas para con los ingleses. Constata, sin embargo, que hay una actitud más positiva en el drama inglés hacia España durante el periodo de paz de 1604 a 1623 y (después de la guerra de 1625 a 1630) desde 1630 en adelante. Beaumont y Fletcher tratan a los personajes españoles, según Cruickshank, de manera neutral. Nuestro examen de James Shirley, a quien el crítico inglés no ha tenido en cuenta para su estudio, confirma lo establecido para Beaumont y Fletcher.

⁵⁰⁴Catolicismo y antiespañolismo no estaban reñidos. Véase nota 179.

elementos hispánicos, a diferencia de lo que ocurre en otras obras de Shirley, no son meramente ornamentales o exotizantes, sino que se hallan plenamente integrados en la acción, que, a su vez, muestra también rasgos architextuales españoles, lo que hace que adquieran una calidad estructural sin la que *The Brothers* no parecería tan distintivamente española en atmósfera y en el desarrollo del argumento. Estos elementos, en efecto, permean la acción y son bastante detallados, incluyendo rasgos tan característicos como la ubicación geográfica en Madrid, con referencias no sólo a la universidad de Salamanca, sino muy precisas a la Iglesia de San Sebastián y a la “plaça” pública como mentidero; los rasgos de organización social, que abarcan toda la gama de la escala estamental de la época: “negro”, “borrachios”, “picaro”, “ladron”, escribanos (con la consiguiente crítica social para estos profesionales), “alcaldes”, “corregidores”, “don”, “donna”, “signior”, “senora”, caballero (“cavalier”), conde, “condessa”, “altesa” “grandees”, el confesor y el acto de la confesión católica a las puertas de la muerte; fórmulas de cortesía: “a Dios”, “Muy illustre senora Felisarda!”, “Beso las manos”, “su criado!”,⁵⁰⁵ exclamaciones (“diablo!”); cultura espiritual y material: “doblón d’oro”, “pistolet”, “ducats”, “maravedis”, ironía acerca de exagerada longitud del nombre del conde petrimetre (“Don Pedro de Fuente Calada”), jerez,⁵⁰⁶ galeones,

⁵⁰⁵Es sorprendente el grado de asimilación de realidades culturales españolas por parte de Shirley. Pondremos dos ejemplos: la figura del esclavo negro era una realidad cotidiana, que, aunque no enfatizada por la literatura española contemporánea, se deja ver a menudo en la novela y el drama del siglo de Oro (piénsese en *El valiente negro en Flandes*, en el *Lazarillo de Tormes*, o algunas novelas de la época como *Tarde llega el desengaño* de María de Zayas; los bailes y la imitación del habla de los negros); por otra parte, la proliferación de las maneras cortesanas exageradamente elaboradas en sustitución de fórmulas más sencillas y austeras era moneda corriente en la que Isidoro Montiel llama la alta comedia de costumbres cortesanas de la época: por la utilización inmoderada de fórmulas como *beso las manos*, *Deme los pies vueselencia* y los tratamientos como *Vuestra merced*, *Vuestra Señoría*, *Vuestra Excelencia* o *Vuestra alteza* “el lenguaje ordinario se plagó de una complicada serie de títulos, designaciones y fórmulas de cortesía, lo cual constituyó para el pueblo una fuente inagotable de burlas y sátiras ridiculizadoras” (nota a pie, págs. 52-53 de Isidoro Montiel en su edición de *Las paredes oyen* de Ruiz de Alarcón, Zaragoza: Editorial Ebro, 1977). De ahí que en la comedia de capa y espada aparezcan a veces criticados los excesos en este sentido que se toleraban en la comedia palatina.

⁵⁰⁶Aunque este sería un elemento de caracterización social inglesa más que española.

carracas, galeras, espadas toledanas (“toledos”); circunstancias o hechos históricos e imagen del país, como la riqueza de España y de sus posesiones, el oro extraído de las Indias mediante la esclavitud y el tópico de los higos envenenados españoles. A esto hay que añadir la incorporación de motivos y convenciones literarias españolas como la llegada inicial desde Salamanca del primogénito o hijo único, el designio del padre de casarlo a la finalización de su etapa formativa en la universidad, el regreso en compañía de un discípulo que pretenderá a la hermana, las tapadas, la demanda de cumplimiento de la palabra de matrimonio y el plan de la boda encubierta o bajo disfraz (relación Estefanía-don Pedro), y el encarte de parejas tras las correspondientes peripecias amorosas.⁵⁰⁷ Y, por si fuera poco, Shirley se ha encargado maliciosamente en el prólogo y en el epílogo de indicar que estamos ante un “Spanish plot”, frase ambigua con la que a la vez está haciendo referencia a la derrota de la Armada Invencible,⁵⁰⁸ probablemente a un infundio de conspiración propalado por la oposición puritana contra el Rey⁵⁰⁹ y, al mismo tiempo, a la inspiración española de la obra. Cabe incluso la posibilidad de que, crípticamente, esté indicando que su fuente es española, aunque *The Brothers* no ha sido señalada como una obra relacionada con ningún hipotexto español ni hemos encontrado una posible conexión hipertextual. Esta obra debe ocupar, por tanto, un lugar privilegiado en la relación de Shirley con España, pues demuestra claramente una voluntad de caracterización y de asunción de las convenciones y motivos de la *comedia* como sólo volverá a encontrarse en el periodo de la Restauración; un uso pertinente de

⁵⁰⁷Fernando-Felisarda, Francisco-Jacinta, Alberto-Estefanía, y don Pedro, que acaba, como el don Mendo de *Las paredes oyen*, perdiendo una tras otra a las tres damas, aunque, como en *La dama boba*, termina cómicamente “casado” con Luys.

⁵⁰⁸“EPILOGUE/ SPOKEN BY DON PEDRO/ So, so; your danger's over, and the state/ Secure, as when our fleet, in eighty-eight,/ Was fir'd and scatter'd: to confirm it true,/ Here is don Pedro, taken prisoner too;...”

⁵⁰⁹Prólogo: “... Nay, then,/ Have at you, master Poet:- Gentlemen/ Though he pretend fair, I dissemble not,/ You're all betrayed here to a Spanish plot;/ But do not you seem fearful; as you were/ Shooting the bridge, let no man shift or stir,/ I'll fetch you off, and two hours hence you may,/ (If not before) laugh at the plot and play”.

los elementos sociotextuales para darle una caracterización marcadamente española, y una reinterpretación de todos estos elementos, tanto sociotextuales como architextuales, para acomodarlos al sistema cultural y literario inglés.

En este sentido debe servir, además, como un ejemplo privilegiado, junto a comedias de la Restauración con fuerte coloración hispánica, de cómo los elementos sociotextuales y architextuales españoles son incorporados y reinterpretados en el sistema cultural y literario inglés. Así, vemos cómo se da por sentado erróneamente que el jerez o “sack” británico es también el vino preferido por los españoles; cómo Jacinta y Estefania aparecen encapuchadas y no embozadas; cómo la palabra de matrimonio que la última viene a demandar que le cumpla don Pedro está apoyada en un contrato previo por escrito y no en la simple palabra y en la entrega de la honra al galán; cómo el éxito último del casamiento con disfraz se encomienda no a la mera añagaza ingeniosa, sino a la labor persuasiva, una vez ante el altar, de un buen padre predicador (rasgo muy en conexión con la reforma del libertino shirleiana); cómo la rivalidad entre los hermanos se resuelve en actos gestuales y un lenguaje de un tinte altamente retórico e ilustrado con vistas a un didacticismo benevolente,⁵¹⁰ y cómo los motivos de amor y de interés están planteados con una mayor presencia civilizada de los elementos pecuniarios que recuerdan mucho a la *comedy of manners* de la Restauración, junto a un romanticismo, por otro lado, mucho más idealizante y testimonial. El resultado final es, como ya hemos señalado, el fenómeno curioso de que la proyección burguesa e ilustrada de la *city* sobre la caracterización española está ya prefigurando de manera fortuita lo que iba a ser el curso de la comedia nueva de la Ilustración en España, cuando, con siglo y

⁵¹⁰La lección de que debe dejarse a los jóvenes elegir a su pareja en el matrimonio es postulada, bien que permanezca secreta hasta el final, por don Ramyres, el “politique father” según Nason (1915:55), coincidiendo en esto la actitud ilustrada de los adultos, como ocurre con el don Diego de *El sí de las niñas*, con los intereses de los hijos de manera distinta a lo que suele ocurrir en la comedia de capa y espada.

medio de retraso, las condiciones sociales en nuestro país se asemejen más a las de la Inglaterra del siglo XVII. A este efecto de perspectiva contribuye notablemente la presencia de los elementos socioculturales.

Por lo demás, como hemos dicho, hasta treinta y seis obras del total de treinta y ocho del canon shirleiano presentan algún detalle español, si bien en muchas ocasiones poco significativos, como en el caso, por ejemplo, de las alusiones al jerez o de la utilización del tratamiento “signior”.⁵¹¹ Aparte de *The Brothers*, solamente destacan en el uso coherente y caracterizador de estos elementos *The Humorous Courtier*, con quince; *The Maid's Revenge*, con trece; y *The Court Secret*, con nueve.

En la primera, cuya acción transcurre en Italia, a pesar de sus muchos elementos hispánicos no hay intencionalidad de evocar una atmósfera española, sino, cumplir con una de las funciones general de tales elementos: la de caracterizar al cortesano pedante que presume de don de lenguas, de estar a la última moda y de haber hecho el “grand tour” o viaje de instrucción al continente.⁵¹² Por ello el uso del español, sintomáticamente, va acompañado y complementado por el del francés y del italiano en una especie de popurrí cómico. Lo importante es que en esta obra y en otras (*The Ball*, *The Witty Fair One*, *The Wedding* y *Love Tricks*) la funcionalidad de las referencias lingüísticas y culturales españolas en pasajes concretos es la de ridiculizar, no a los españoles, sino a los fatuos ingleses que utilizan su supuesto conocimiento de la cultura y las lenguas del continente para darse aires de superioridad intelectual. Sin embargo, esto no es siempre así. En otras ocasiones los elementos de cultura

⁵¹¹ Este tratamiento, es indistintamente aplicado a los personajes italianos o españoles en la tradición isabelina. En Shirley, sin embargo, es significativo el hecho de que en *The Cardinal* aparezca una vez la grafía “signor”, y en *The Wedding* “senor” y “senora”. Aunque es dudoso hasta que punto esta forma gráfica se pueda deber al autor o a los impresores.

⁵¹² Esta es la funcionalidad que cumple el español y muchas de las referencias a la cultura española en pasajes concretos de *The Ball*, *The Witty Fair One*, *The Wedding* y *Love Trick*.

española sirven para salpicar la conversación elegantes y mundana de los caballeros y damas shirleianos, que muestran de esta manera su educación superior y la prevalencia en Europa de los rasgos culturales españoles. Esto ocurre notablemente en *Hyde Park* y *The Lady of Pleasure*.

Volviendo a las obras de localización ibérica, hemos de decir que, después de *The Brothers*, la pieza que muestra más caracterización española es *The Court Secret*. Aunque los elementos sociotextuales no son muchos, son de tal naturaleza y están tan efectivamente empleados que contribuyen claramente a dar matiz español a esta tragicomedia si se compara con el ambiente neutro de *The Doubtful Heir*. Aparte de la localización y los protagonistas españoles, la aparición de un “castellano” o alcaide en tres ocasiones; las referencias a ducados, maravedíes y “pistole”; a los higos envenenados españoles (en una situación no trágica); el uso de la palabra “don” (significativamente este término está ausente en *The Doubtful Heir*) y de la fórmula de tratamiento “Al señor ilustrísimo don Pedro!”; la mención en dos ocasiones de la orden de Calatrava, y de las Indias; y, finalmente, el episodio anacrónico⁵¹³ del disfraz de moro con el que don Carlo simula haber sido atacado por un sarraceno. Aun así, *The Court Secret* muestra una atmósfera lo suficientemente española como para distinguirse del ambiente remoto y puramente exótico de la tragicomedia o la comedia romántica de tipo fletcheriano que habitualmente practica Shirley.

The Maid's Revenge es otra de las obras que se destaca por su caracterización, en este caso, ibérica, con mezcla de rasgos portugueses y españoles. En realidad los elementos claramente lusos son menos que los

⁵¹³ Como ya hemos indicado, la aparición de un moro belicoso es contradictoria desde el punto de vista de la cronología con el resto de los elementos de caracterización española. Puede haber un eco aquí, sin embargo, de los numerosos episodios en la literatura española de moros que desembarcan en la costa y capturan a los protagonistas, pero Shirley parece haber olvidado que la acción tiene lugar en Madrid.

españoles: “Don Baltazaro Clere Mautado” o “dona”, por ejemplo, son claramente portugueses; otros como “tarantula”, “senora” o la alusión a la longitud excesiva de los apellidos ibéricos son comunes a portugueses y españoles; mientras que “signior”, “don” “diego”, “ambuscado”, “diablo”, “spanniel”, la fórmula de cortesía “Beso las manos”, “toledos”, “renegado” y la referencia a la higa o a los higo envenenado parecen ser más decididamente españoles. Los nombres propios son sólo portugueses en el caso de los toponímicos (Lisboa, Avero, Elvas) y parcialmente en el de los personajes (Baltazaro Clere Mautado y Gaspar de Vilarezo, Ansilva, Villandras), que también pueden ser ambiguos o no relacionados con las culturas ibéricas (Catalina, Berinthia, Antonio, Castabella, “Signior Sharkino”) o adaptados del español (Valasco, Diego y “Count de monte Nigro”).⁵¹⁴ Esto no es sino una muestra de que, incluso para un inglés familiarizado con el ámbito cultural hispánico, la confusión entre lo español y portugués es inevitable, como lo es, en general, la confusión entre lo italiano y español. Aun así *The Maid's Revenge* consigue una cierta caracterización peninsular en la que situar muy apropiadamente el conflicto pasional entre hermanas, el de honor ibérico que implica a padres, hijos y amigos, el motivo de la doncella que busca el casamiento con el matador de su hermano y la mujer vestida de paje (en el caso de Castabella).

En *The Cardinal* los elementos españoles son comparativamente pocos y muy superficiales: la localización geográfica y el nombre de los personajes, el uso del tratamiento “signor” (en una sola ocasión) y “don” (tres veces) frente al uso generalizado de “sir” y “Lord”; una posible alusión a América (“the unknown”) bastante ambigua; dos referencias muy incidentales a la confesión

⁵¹⁴No hay que olvidar que la mayor parte de la acción y gran parte de los personajes le viene dada a Shirley por su fuente original, *The Triumph of God's Revenge...* En lo referente a los personajes, los siguientes proceden de la fuente: Don Gaspar de Vilarezo, Antonio, Sebastiano, Berinthia, Catalina, Ansilva, Diego, Villandras y don Balasco.

(Shirley-Yearling:II,iii pág. 83; IV,i, pág. 104), la segunda de las cuales, en línea con la actitud de Hamlet en III,iii, trata del poco cristiano deseo de matar al contrario sin confesión; y una metáfora que tiene como término imaginario el lenguaje del índice de libros prohibidos de la Iglesia Católica (V,ii, pág. 132). Únicamente algunos rasgos de la caracterización de los personajes, como ya hemos explicado en la sección 3.7.1, plantean la posibilidad de una cierta afinidad española de esta obra. Por lo demás, la localización española tiene la función de producir el distanciamiento convencional del escenario trágico a un país remoto pero lo suficientemente conocido por el público inglés.

Finalmente, en *The Doubtful Heir* los elementos sociotextuales españoles brillan por su ausencia. Hay sólo dos referencias sociotextuales: “soldade” y “borachio”, excepción hecha, claro está, de los topónimos y de los patronímicos o nombres de pila. Estas dos referencias además se producen en el marco de la acción secundaria de carácter realista y costumbrista (el rudo capitán que contrasta los valores más sólidos de la milicia frente a la visión acomodaticia y burguesa de los dos ciudadanos) que inevitablemente acompaña a la acción principal de carácter romántico. Ya hemos expuesto nuestra convicción de que el papel de España en esta tragicomedia es el de suministrar un marco remoto, alejado del tiempo y en el espacio presentes, del *hic et nunc* del que hablaba Wardropper para el género palatino español. En este sentido nuestro país cumple para Shirley el mismo papel distanciador y épico⁵¹⁵ que Inglaterra para Lope en *El amor desatinado* o *Los pleitos de Inglaterra*, y que Dinamarca, Polonia, Bohemia o las cortes ducales italianas para ambos: es el marco remoto y generalmente anacrónico, no desprovisto de resonancias heroicas en el que situar

⁵¹⁵Otra obra del mismo género, *The Coronation*, tiene lugar en Épiro. Se podría intercambiar su localización con la España de *The doubtful Heir* sin que se note lo más mínimo.

el idilio del antiguo régimen en mayor o menor grado de descomposición con el desfalleciente ideal caballeresco.

4. CONCLUSIÓN

4. CONCLUSIÓN

Este estudio transtextual de la obra dramática de James Shirley se inició con el objetivo primordial de analizar sistemática y consistentemente un área de las relaciones hispano-británicas muy descuidada tanto por la crítica shirleiana como por los comparatistas de este periodo histórico. Excepción hecha de las aportaciones de Stiefel o de Koeppel, o de las incidentales y no siempre fundadas notas de Langbaine, Ward, Bentley, Forsythe, Bas, Riemer, Fröhlich, Forker, Yearling, Power, etc., nadie ha intentado un estudio profundo y extenso de las relaciones textuales de este autor carolino con España, a pesar de haber sido demandado insistentemente.

Hemos tratado de remediar esta demanda profundamente sentida en el campo de los estudios shirleianos y confiamos en que, después de la exposición de algunas de nuestras conclusiones, se hará también patente la necesidad de un estudio más amplio relativo a la creación y difusión de la tragicomedia europea del siglo XVII.

Nuestra contribución ha consistido, en primer lugar, en intentar el primer estudio exhaustivo de la presencia de textos y de elementos sociotextuales en el canon shirleiano, sin limitarnos únicamente al estudio de lo que tradicionalmente se ha venido definiendo como fuentes, influencia y presencia, sino abordando, previo equipamiento de una metodología transtextual más precisa, flexible y omnicomprendiva, todas las facetas de este complejo fenómeno, discriminándolas entre sí y, al mismo tiempo, relacionándolas. Como consecuencia de ello, hemos explorado, por mor de la sistematización, desde las áreas de contacto textual más marginales e improbables en este periodo histórico y autor (para-, inter- y metatextualidad) hasta las que se han revelado más productivas y significativas (hiper-, archi- y sociotextualidad), aprovechando para repasar, actualizar y comprobar sistemáticamente todo lo que ha llegado a nuestro conocimiento en el dominio de los contactos textuales y sociotextuales de Shirley con España,

confirmando muchas de las atribuciones hipertextuales, desechando otras y aportando nuestros propios descubrimientos.

A este respecto nuestro estudio arroja las siguientes conclusiones:

- a) Relaciones paratextuales: apuntamos la posibilidad de que el inveterado hábito shirleiano de repetir los títulos en el interior del texto dramático, recurso que denominamos “intertítulo”, pueda haber sido reforzado, ya que no originado, por su contacto con la literatura dramática española, donde la práctica estaba extendidísima.

Además, sugerimos que tres títulos del canon shirleiano, *The Faithful/Grateful Servant*, *The Coronation* y *The Doubtful Heir*, todos ellos pertenecientes al área architextual de contacto con la literatura española (la tragicomedia o la comedia romántica), pueden haberse inspirado en títulos lopescos: *El leal criado*, *La corona merecida* y *El mayorazgo dudoso*.

- b) Relaciones metatextuales: no hay referencia crítica alguna de Shirley a ningún autor, obra o elemento de práctica dramática de sus contemporáneos españoles.
- c) Relaciones intertextuales: Shirley destaca por su enraizamiento en la tradición cultural y dramática isabelina, de la cual, por la época en la que le ha tocado vivir, es un epígono terminal.⁵¹⁶ Como una lógica consecuencia de esto su literatura dramática es muy rica en citas y alusiones al acervo de la tradición dramática inglesa. No ocurre lo mismo con la literatura española en lo que respecta a las citas, de las que no hemos rastreado ni una sola en su corpus. Sus alusiones intertextuales, sin

⁵¹⁶Y un iniciador, por la vía de la *comedy of humours* jonsoniana, del nuevo desarrollo de la *comedy of manners* de la Restauración.

embargo, muestran una cierta familiaridad, como era de esperar para su tiempo, con la literatura narrativa española, en la que destacan, por este orden, *Espejo de príncipes y caballeros* (seis alusiones), *El Quijote* (cuatro alusiones), *Amadís de Gaula* (una alusión) y *Guzmán de Alfarache* (una alusión). Estos resultados confirman la opinión común de que son los libros de caballerías, el *Quijote* y la picaresca las especies más difundidas en la literatura inglesa de la época. Otro resultado a resaltar es que no hay ningún elemento intertextual relativo a la literatura dramática española.

d) Relaciones hipertextuales. Es aquí donde se localiza una veta importantísima de transtextualidad entre la obra de Shirley y la literatura española. Nuestros resultados confirman las relaciones hipertextuales a nivel de macrotexto propuestas ya por Stiefel para los casos de *The Opportunity-El castigo del penseque* y *The Young Admiral-Don Lope de Cardona*, a los que hemos añadido algunos nuevos contrastes y evidencias que, junto a lo aportado ya por el erudito alemán, apuntan a la acomodación de rasgos españoles a la realidad cultural y a la convención teatral caroliniana, con un tratamiento bastante independiente en el que la peripecia, los motivos y el estilo son reinterpretados ampliamente por nuestro autor según su peculiar práctica dramática y la de la tradición isabelina y jacobina: dos o tres intrigas independientes, realismo más subido o extravagante en estrecha conexión con la *comedy of humours*, motivaciones idealistas más pulidas y artificiales, o la inclusión, si bien muy en segundo término, de la figura del favorito intrigante.

Proponemos, además, la existencia de dos pares de relaciones hipertextuales más. Por un lado, *El vicio en los extremos* de Guillén de

Castro y *The Gamester*, basándonos en evidencias textuales internas y en la probabilidad de que, como efectivamente asegura la tradición documentada, fuera el rey Carlos I (o algún miembro de su séquito en España, entre los que figuraban varios hispanófilos) el que hiciera de transmisor, ya que, según opinión de los estudiosos de Guillén de Castro, esa obra se representó en Madrid en 1623, año de la estancia de seis meses del Rey en España. La otra pareja propuesta en esta tesis comprende *The Royal Master* y *El villano en su rincón*. La relación hipertextual en este caso se circunscribe al motivo, sobre el que se insiste repitiéndolo a lo largo de ambas obras, de la renitencia a ver al rey. Exceptuado el caso de *The Royal Master*, no hemos encontrado, sin embargo, evidencias de relación hipertextual de las tres obras a las que Stiefel le supone filiación española: *The Wedding*, *The Humorous Courtier* y *The Example*. Creemos que una lectura exhaustiva del inmenso corpus dramático de Lope de Vega y de la escuela valenciana podría dar resultados a este respecto.

Por otra parte, hemos revisado el caso sugerido por Forsythe de la relación hipertextual entre la subacción Giovanni-Bellaura en *The Gentleman of Venice* y la tragicomedia palatina de Lope *El hombre por su palabra*. Las evidencias textuales y la inexistencia de impedimentos cronológicos en lo relativo a su transmisión a Inglaterra nos hace inclinarnos por considerar que estamos de nuevo ante una reelaboración independiente de una obra española, adaptada por Shirley a su propio sistema de cultura y de práctica dramática.

Hemos sometido a escrutinio, bajo el epígrafe de “Otras relaciones hipertextuales”, una serie de atribuciones poco plausibles que vienen transmitiéndose desde principios de siglo. Se trata de *El buen vecino* y

The Cardinal; “La historia de los tres maridos burlados” del Cigarral V de los Cigarrales de Toledo y las escenas IV,iii, V,i y V,iii de *The Witty Fair One* de la acción de Fowler-Penelope; ciertas secuencias generales de *Love Tricks* a partir de III,iv y los capítulos XX y XXI de la Segunda Parte de *Don Quijote*; *El purgatorio de San Patricio* y *Saint Patrick for Ireland*; *El secreto a voces* y *The Humorous Courtier*; y, finalmente, *La vida es sueño* o, en su defecto, *Yerros de naturaleza y aciertos de la fortuna* y *The Doubtful Heir*. No consideramos que ninguno de estos pares de obras mantenga una relación hipertextual plausible, excepto en el caso del Cigarral V y la subacción de Penelope-Fowler de *The Witty Fair One*, en donde admitimos la posibilidad de una relación de esta naturaleza, aunque mantenemos cierta reserva hasta tanto se pueda realizar un análisis de fuentes italianas en las que aparece también este motivo. En el caso de *El purgatorio de San Patricio* y *Saint Patrick for Ireland*, creemos haber demostrado concluyentemente que las coincidencias se deben al uso de una fuente común: la relación de la vida del santo escrita en latín por el monje Jocelinus o Jocelyn (hacia 1185). *El buen vecino* y *The Cardinal* presentan algunas similitudes que no nos parecen suficientes y, sobre todo, tropiezan con el gran escollo de la imposibilidad de transmisión textual: aun así, podrían apuntar más bien a una fuente lopesca común previa a las dos tragedias. *Don Quijote* no parece haber aportado nada a *Love Tricks*, salvo elementos muy abiertos y generales (como el movimiento de la ciudad al campo y la fiesta pastoril) que, en todo caso, pertenecerían al dominio architextual, que se confunde con la architextualidad común del género pastoril. Finalmente, descartamos cualquier relación hipertextual entre *El secreto a voces* y *The Humorous Courtier*, y *La vida es sueño* o *Yerros de naturaleza y*

aciertos de la fortuna y *The Doubtful Heir*: nos parecen atribuciones verdaderamente infundadas.

- e) En el área de las relaciones architextuales creemos haber introducido un análisis original y ampliamente demandado desde la vertiente inglesa, que pedía insistentemente un estudio de las relaciones genéricas entre la comedia de capa y espada y la dramaturgia shirleiana. Aquí hemos intentado, en primer lugar, clarificar el problema de los géneros en la práctica dramática del siglo de Oro español, deslindando las diversas especies que, subsumidas bajo la indiferenciada denominación de *comedia*, revelan rasgos genéricos distintivos cuando se las examina a la luz de los estudios sobre la dramaturgia española de los últimos treinta años. Se evidencian así el sesgo particularmente tragicómico y la relativa carencia de espíritu trágico del drama español de esta época y, participando de esta caracterización global, aparecen dos subgéneros de particular importancia en la transmisión de textos dramáticos de España a Inglaterra: la comedia de capa y espada propiamente dicha y, sobre todo, el género palatino (comedia y tragicomedia). Nuestra hipótesis es que en el sistema literario español la comedia de capa y espada ocupa en este periodo histórico una posición frente a la especie palatina semejante a la que la *comedy of humours* jonsoniana (en vías de transformación en *comedy of manners*) tiene en el sistema dramático inglés frente a la comedia romántica y a la tragicomedia palatinas. Comedia de capa y espada y comedia de humores son, por otra parte, áreas completamente ajenas respecto del otro sistema literario. El contacto entre los dos sistemas se produce a través del área común del género palatino (y en general la narrativa de carácter idealizante española) por ser éste menos idiosincrático y popular y estar inserto en el movimiento culto compartido

de los desarrollos de la tragicomedia europea en el siglo XVII. No es de extrañar por ello que las relaciones hipertextuales documentadas pertenezcan a este campo en los casos probados de *The Young Admiral*, *The Royal Master* y *The Gentleman of Venice*, y que Stiefel apuntara en esa dirección cuando señalaba sus cuatro obras de filiación hispánica (*The Wedding*, *The Humorous Courtier*, *The Example* y *The Royal Master*).⁵¹⁷ Queda, sin embargo, la constatación de que, tanto a nivel narrativo como a nivel dramático, hay obras españolas de tipo realista (novela de sesgo realista⁵¹⁸ y comedia de capa y espada) que han logrado ingresar en el panorama dramático inglés. En lo que respecta al teatro contamos con el antecedente de *La fuerza de la costumbre*, de Guillén de Castro, una obra que entraría dentro de la categoría de capa y espada, y *Love's Cure* de Beaumont, Fletcher y Massinger. Hemos aportado aquí, creemos, otra evidencia de este tipo, si se nos acepta el caso de *El vicio en los extremos*, también de Guillén de Castro, y *The Gamester*, a lo que habría que añadir que el motivo de la renitencia a ver al rey que apreciamos en *El villano en su rincón* y *The Humorous Courtier* es la parte más realista y llamativa de la obra española y es tratada en un contexto incluso más cómico y chocante en la obra inglesa. Se hace forzoso admitir, por tanto, que hay una cierta presencia de la comedia de capa y espada en esta época, pero

⁵¹⁷Nos estamos refiriendo únicamente a relaciones drama-drama de Shirley; hay que tener en cuenta, por otra parte, la conexión entre *Los baños de Argel* y *The Renegado* de Massinger y la omnipresente presencia de la narrativa española de carácter idealista (*El Quijote*, novelas ejemplares como *La gitanilla*, *La fuerza de la sangre*, *La ilustre fregona*, *La dos doncellas*, *La señora Cornelia*, o la novela bizantina como *Los trabajos de Persiles y Sigismunda* y *El peregrino en su patria*) en la obra dramática de Middleton-Rowley (*The Spanish Gipsy*) y, sobre todo, Beaumont-Fletcher (*The Beggar's Bush*, *The Queen of Corinth*, *The Fair Maid of the Inn*, *Love's Pilgrimage*, *The Chances*, *The Custom of the Country*, *The Pilgrim*).

⁵¹⁸Por novela de sesgo realista entendemos aquellas que sin llegar necesariamente a ser picaresca exponen problemas o situaciones más pedestres o en tono más jocoso: es el caso de "El curioso impertinente" o *El casamiento engañoso*, o, aunque se trate de una acción dialogada en prosa, *El sagaz Estacio marido examinado*, todas ellas relacionadas de una u otra manera con la literatura dramática inglesa.

es significativo que este subgénero aparezca asimilado no conforme a la nota romántica que veremos en la Restauración con obras como *The Gentleman Dancing Master*, *The Adventure of Five Hours* o *The Rover*, sino interpretado en función de las convenciones y expectativas de la *comedy of humours*, particularmente por un área temática y de sensibilidad común al hombre del Renacimiento y Barroco: su atracción por lo inusual, chusco o extravagante, característica común de muchas comedias de capa y espada que basculan hacia el campo de la comedia de carácter alarconiana o de figurón de Moreto, y, por supuesto, de la *comedy of humours* inglesa. Así, las dos obras de capa y espada señaladas previamente tienen en común la existencia de una situación antinatural (*La fuerza de la costumbre*) o morbosa (*El vicio en los extremos*).⁵¹⁹ Es lo sensacional del planteamiento inicial de ambas obras lo que probablemente interesó a los autores ingleses y los impulsó a adaptarlas al escenario inglés, en el que sin duda podrían ser ampliamente apreciadas tanto por la sensibilidad popular inglesa como por la más refinada de la corte, a diferencia de lo que ocurre con el drama campesino de Lope, de Vélez de Guevara o de Calderón, muy alejado de la apreciación y el gusto de ambos círculos sociales.

Nuestro análisis architextual evidencia, además, que existe una serie de rasgos afines entre la práctica de la tragicomedia fletcheriana y la de la *comedia* y, sobre todo, de la tragicomedia palatina española.⁵²⁰ desde

⁵¹⁹ Recordamos que la anomalía de *La fuerza de la costumbre* reside en la situación paradójica de un hijo que se comporta como una mujer y una hija que se comporta como un hombre debido a la educación recibida; en *El vicio en los extremos* encontramos la situación anómala común de las relaciones amorosas cruzadas entre esposos y amigos. No obstante, la situación de rareza de *El vicio en los extremos*, la dificultad de alcanzar el justo medio en las relaciones entre los matrimonios y los amigos, ha sido cambiada por Shirley por la anomalía de una esposa que, aparentemente, consiente y está dispuesta a facilitar el adulterio de su marido. Este mismo motivo lo trata Tirso de Molina en *El pretendiente al revés*, una comedia palatina.

⁵²⁰ Los subgéneros españoles no son compartimentos estancos. Como ya hemos indicado anteriormente, la práctica teatral de los dramaturgos españoles presenta convenciones generales comunes y tiende a

aquellos rasgos hipertextuales de transformación que incorporados una y otra vez se constituyen en architextuales y que hemos denominado relaciones hipertextuales de imitación en la frontera con la architextualidad, hasta un repertorio mínimo de motivos y convenciones architextuales. Entre los primeros hemos destacado el elemento aristocrático con su secuela inevitable del idealismo exacerbado (es decir, alienado de las condiciones reales de la existencia) y romanticismo; la completa subordinación de los personajes a la acción; y los escenarios remotos y palaciegos. Entre los segundos, la mujer vestida de hombre, la embozada, el encarte de parejas, “el secretario de sí mismo”, el matrimonio como castigo y la resistencia honrada. Estos elementos son, por su carácter de imitación y/o de architextualidad, más difíciles de referenciar al dominio español que los hipertextuales, pero creemos que el soporte adicional de los contados contactos hipertextuales establecidos hasta ahora (y otros que puedan ir surgiendo), la familiaridad de Shirley con el ámbito español y la repetida afinidad en su práctica dramática apuntan a algo más que a una simple coincidencia o tradición literaria común. En cualquier caso están ahí y evidencian al menos áreas genéricas comunes entre la literatura dramática española e inglesa que merecerían ser abordadas por futuras investigaciones.

A este respecto, el estudio de la architextualidad abre, creemos, interesantes posibilidades en cuanto que permite unir por sus respectivas periferias de contacto las relaciones hipertextuales y la architextuales, las relaciones de “influencia” y las de adscripción genérica, posibilitando un estudio de las conexiones a gran escala de las literaturas europeas. En

este dominio es urgente, y lo reclamamos desde esta tesis, un estudio amplio y profundo sobre la tragicomedia en su sentido más amplio y en particular de la palatina, en el contexto europeo, pero teniendo muy en cuenta la tradición española, que tan lamentablemente se ha obviado y que, sin duda, contribuiría a dilucidar muchas cuestiones poco aclaradas aún. A partir de aquí se podría iniciar con seguridad un análisis más riguroso de la caracterización y de las posibles zonas de contacto de la tragicomedia inglesa fletcheriana y la española.

- f) A nivel sociotextual hemos realizado un análisis discriminador por áreas (localización y personajes españoles, elementos lingüísticos y de cultura espiritual y material, alusiones geográficas e históricas) que permitiera matizar el auténtico calado de la presencia española en la obra de nuestro dramaturgo. Varias conclusiones se imponen. La presencia de elementos españoles es cuantitativamente superior a la de italianos y franceses, y probablemente superior a la que podemos observar en Beaumont-Fletcher; la imagen que Shirley transmite de España es siempre respetuosa y como mínimo neutra;⁵²¹ los elementos españoles se utilizan con varios fines regulados por el tipo de subgénero en el que se insertan: caracterizar al petimetre en su pretensión pedante de don de gentes y de lenguas en asociación con el italiano y el francés, sobre todo en *The Humorous Courtier* y *The Wedding* (y a veces, como en las *comedies of manners* *Hyde Park* o *The Lady of Pleasure* al auténtico personaje culto y distinguido); dar color local (sobre todo en *The Brothers* y en menor medida en *The Maid's Revenge* y *The Court Secret*); y proporcionar un

⁵²¹ Aun en los casos en los que parece haber reminiscencias de burla (véase el prólogo y el epílogo de *The Brothers* o *The Bird in a Cage*, Shirley-Senescu:IV,i, pág. 51, vv. 12-20) se aprecia una intencionalidad irónica dirigida más bien a los puritanos que a la imagen misma de España, cuyos acontecimientos conflictivos (la derrota de la Armada Invencible en 1588) son ya lo suficientemente remotos en el tiempo e inofensivos como para que se puedan encarar con una cierto distanciamiento o incluso simpatía.

marco no específicamente español, sino remoto y exótico, necesario para la creación de una atmósfera romántica inherente al género tragicómico (en *The Doubtful Heir*), o incluso alternativo al escenario italiano más convencional de la tragedia (*The Cardinal*). Por otra parte, hemos de destacar que *The Brothers*, una obra variamente definida como *comedy of manners* con tratamiento romántico (Nason, 1915:292, 339), comedia romántica (Forsythe, 1914:xiii) o comedia realista (Bas, 1973:876), sobresale de entre todo el corpus shirleiano por incluir cuantitativa y cualitativamente la mayor presencia no sólo de elementos sociotextuales, sino también de elementos architextuales españoles.

El presente estudio no se agota en sí mismo, sino que revela algunas carencias y, por tanto, vías de investigación muy necesarias que lo podrían completar en el futuro, proporcionando un plano contextual en el que insertarlo y algunos interesantes términos de comparación. Es urgente, como ya hemos señalado y ha reclamado Cohen (1987:155-157), un estudio global sobre la decisiva aportación española a la tragicomedia europea del XVII. Asimismo, hay que proceder lo antes posible a un estudio profundo, similar a éste, de la presencia española en Beaumont-Fletcher, cosa que solamente se ha hecho de manera parcial (referida a Cervantes) en algunas tesis norteamericanas no siempre accesibles. Esto constituiría un complemento (o un prolegómeno) indispensable, a la hora de evaluar el auténtico peso específico de la literatura española y de la presencia de España en la primera mitad del siglo XVII, a la transmisión de los elementos de esa literatura que se naturalizan en Inglaterra a través de la tragicomedia fletcheriana, y a la verdadera relevancia de esta presencia en Shirley, con respecto a la cual no tenemos ningún término de comparación hoy por hoy. A este respecto Massinger debería ser el siguiente

dramaturgo a estudiar y quizá otros autores menores (Davenant, Cartwright, Killigrew) que sirven de puente entre la tragicomedia carolina y el posterior drama heroico (*heroic play*) de la Restauración; o aquellos que presentan un sesgo tragicómico más incidental en sus obras (Ford, Middleton, Rowley, Heywood).

Las dos secciones (2.1 y 2.2) que hemos dedicado a la exposición de las circunstancias históricas y socialmente diferenciadas de España e Inglaterra, obedecen a nuestra preocupación por tratar de hacer hincapié en las distintas condiciones materiales y espirituales de ambos países, que, en última instancia, condicionan el relativo movimiento de aproximación que se da en esta época desde Inglaterra a la cultura y la literatura españolas, la imposibilidad de la relación inversa y las limitaciones en ese acercamiento. A partir de ahí, podemos entender los factores distorsionadores de lo que hemos dado en llamar traducción o reacomodación de elementos culturales y literarios desde el sistema español al inglés.

Precisamente los casos de relación hipertextual y nuestro estudio de las relaciones architextuales y sociotextuales (nuestro estudio transtextual en suma) ejemplifican este aspecto que no quisiéramos pasar por alto en esta tesis para ser consecuentes con nuestro declarado intento de obtener concepciones válidas para hacer avanzar la causa de la literatura comparada en la dirección de la literatura general. La traducción que Shirley hace de los materiales españoles, manifestada en la selección, la interpretación y la acomodación de dichos materiales en la realidad textual y social de la Inglaterra de su época, constituye un aspecto que hemos ido subrayando siempre que hemos podido a lo largo de nuestro análisis de las relaciones transtextuales y sociotextuales.

Así, los casos de hipertextualidad de *The Young Admiral*, *The Gamester*, *The Gentleman of Venice* o de *The Brothers* (en el aspecto socio-textual) revelan las deformaciones (acomodación) que las secuencias textuales, o la imagen de España reciben a manos de nuestro dramaturgo.

Dichas acomodaciones responden en última instancia al contexto social de una sociedad como la inglesa más abierta en contraposición a la cerrada sociedad española, y se resuelve en el tratamiento más insincero, sofisticado y retórico de los principios ideológicos comunes. Se puede decir que, verdaderamente, el teatro español es más nacional en el sentido de que responde a una sociedad cerrada en la que los valores no están ni cuestionados ni diversificados; son por tanto más monolíticos e incontrastados y manifiestan una notable falta de ambigüedad o indeterminación ideológica. Sin embargo, el teatro inglés es menos nacional en cuanto que, incluso un autor como Shirley, que defiende generalmente unos presupuestos religiosos y políticos similares a los de los autores españoles, no sólo tiene que escribir con vistas a los que no comparten su ideología, sino que en él mismo la quiebra y la disgregación del orden estamental en el que vive se ha internalizado: su difícil dicotomía entre el realismo y el romanticismo es prueba de ello. También lo es su tratamiento de los principios ideológicos del estamentalismo similares a los del drama español, en dos sentidos, además: tratamiento retórico, artificial y sofisticado de esos principios, que reflejan una quiebra, una insinceridad o escepticismo inconscientes, y también en el acercamiento didáctico que confía más en imponerlos por demostración ilustrada a través de su razonabilidad (y aquí no importa lo irracionales que sean en principio, véase el caso de su contemporáneo Hobbes)⁵²²

⁵²²Nos referimos al hecho de que en Hobbes el concepto de monarquía absoluta se demuestra como necesario por un procedimiento puramente agnóstico o racional y no por recurso a elementos mitificadores.

y utilidad, que presupone que no son sentidos, como en el caso español, visceral o incuestionablemente, sino racional y utilitariamente. Hay que imponerlos por la tolerancia y por el prestigio de la corte como lugar privilegiado de la civilidad, y no por la fuerza de la fe incuestionada. En una sociedad como la inglesa, disgregada ya en distintos grupos de pensamiento, de intereses y de creencias, se renuncia, se quiera o no, a imponer (quizá porque se perciba que no se puede) y se trata de persuadir, y no es posible además un auténtico drama nacional a nivel ideológico, pues un drama de este tipo, como una épica nacional, sólo es posible en sociedades cerradas. Por ello vemos un mayor afán didáctico y moralista en Shirley y un intento de destacar el *glamour* moral del modo de vida aristocrático, para lo cual los materiales y la localización españoles le vienen como anillo al dedo, una vez que ha sido debidamente depurado y traducido en parte al sistema de valores de su audiencia, en gran medida aún con tendencias aristocráticas más o menos nostálgicas.

No negamos, sin embargo, que la cosmovisión noble y elevada es compartida en la tragicomedia por ambos, Lope y Shirley, pero el lenguaje del último, los incidentes y su enfoque revelan una posición más remota e insincera que obedece a los muy distintos grados de aburguesamiento de ambas sociedades. En el caso del teatro español, los hechos y la ideología son claramente asumidas, creídas; en el caso del teatro inglés son reverenciadas, se les tributa homenaje formal solamente, fenómeno que se agudizaría aun más en la Restauración.

Esto se refleja en los personajes y situaciones traducidos del teatro español, más pulidos y amables, más increíbles, más sofisticados y menos vitales, porque el sustento ideológico está cuestionado, incluso por los que creen en él. Vittori en *The Young Admiral*, Ferdinand en *The Doubtful Heir* o Giovanni en *The Gentleman of Venice* son héroes de ópera setecentista, que dependen para su

comprensión de la aceptación de unas convenciones artificiales de las que la sociedad de inglesa de la época sólo participa como entretenimiento o juego de nobles ociosos o burgueses advenedizos.

Es por todo esto que, cuando en la comedia realista Shirley intenta incorporar el paisaje y el paisanaje español y superpone el sentido realista de sus *comedies of manners* a la caracterización española a través de una visión idealizante y una constante incrustación de elementos léxicos, consigue un extraño “efecto óptico” para el lector español, al que le parece haber sido trasladado ciento cincuenta años más adelante, al mundo moral y de valores éticos-estéticos de Moratín o Jovellanos.

Por último, en la secciones 1.3 y 1.4 hemos tratado de revisar la situación actual del método comparativo para dotarnos de uno que pueda ser útil a nuestro propósito. Sin ser pretenciosos, creemos que hemos abogado con aceptable razonabilidad por la posibilidad de revitalización de los estudios de literatura comparada que nos han parecido más útiles, teniendo en cuenta los desarrollos de la teoría literaria de los últimos veinte o treinta años. Sin perder de vista las posibilidades que ofrece la teoría de la traducción, nos hemos decidido por un procedimiento basado en la concepción de la intertextualidad genettiana, susceptible de inmediata aplicabilidad y que presenta la gran ventaja, creemos, de permitir una mejor discriminación y gradación de los distintos fenómenos implicados en lo que tradicionalmente se ha venido denominando “búsqueda de fuentes”, “presencia”, o “influencia”. Los resultados que tal método pueden rendir ya los hemos expuesto *supra* y a ellos podemos añadir que, salvo algunas cuestiones puntuales de límites e interacciones, nos hemos sentido cómodos con él, recomendándolo como método muy útil para la revitalización de los estudios comparativos.

Precisamente desde esta perspectiva metodológica hemos procedido a llevar adelante otro de nuestros objetivos en la sección 2.3: la revisión del estado de la situación de los estudios comparativos en torno a las literaturas inglesa y española en la segunda mitad del siglo XVI y la primera del siglo XVII. Aquí hemos intentado introducir orden y clarificación en el disperso universo de aproximaciones, dominios distintos y estudios muy diferentes y atomizados, ensayando una clasificación más racional y operativa que empieza por distinguir cuatro campos de intervención: estudios preliminares o pretextuales, socio-textuales, transtextuales y contrastivos; y acotando doce áreas de estudio que van desde la *Celestina* hasta los historiadores de Indias. Además, hemos de manifestar que, si los elementos bibliográficos que proponemos pudieran parecer excesivos, a ello nos ha llevado nuestra mejor intención por ofrecer una bibliografía actualizada del numeroso material existente en torno a esta cuestión en libros, artículos, prólogos, estudios previos y notas a las diferentes ediciones críticas dispersas en revistas, bibliotecas y departamentos universitarios del Reino Unido, Estados Unidos, Alemania, Francia y España, y que, generalmente, no resultan fáciles de localizar. Hemos pretendido con ello no sólo beneficiarnos al ordenar los materiales y las ideas con vistas a la realización de esta tesis, sino hacer partícipes a quienes pudiera interesar nuestro prometedor campo de estudio, proponiendo nuestros criterios de ordenación y la recopilación a futuros investigadores, y permitiendo así, sobre todo del lado español, que se beneficien de una bibliografía mínima, hasta ahora no recopilada, desde la que animarles al inicio de futuros estudios comparativos en la materia que amplíen, completen, contextualicen y maten el que aquí presentamos.

BIBLIOGRAFÍA

BIBLIOGRAFÍA⁵²³

TEORÍA DE LA LITERATURA

- AA.VV. 1981. *Estudios sobre Teatro Inglés Contemporáneo*. Madrid. U.N.E.D.
- Adorno, T. W. 1962. *Notas de literatura*. Barcelona: Ediciones Ariel.
- Bajtín, M. M. 1975a. *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus.
- Bajtín, M. M. 1986 (1963). *Problemas de la poética de Dostoyevski*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Bakhtin, M. M. 1968. *Rabelais and His World*. Cambridge, Mass.: M.I.T. Press.
- Bakhtin, M. M. 1975b (1975). *Problemas literarios y estéticos* La Habana: Ed. Arte y Literatura. (Es la versión en español de *The Dialogic Imagination*, desgraciadamente muy difícil de encontrar).
- Bakhtin, M. M. 1981. *The Dialogic Imagination: Four Essays by Mikhail Bakhtin*. Austin, Texas: University of Texas Press.
- Barthes, R. 1953. *Le Degré Zéro de l'Écriture*. Paris: Editions du Seuil.
- Barthes, R. 1968. "Texte (theorie du)". *Enciclopedia Universalis*, XV. Paris: Seuil.
- Barthes, R. 1970. *S/Z*. Paris: Seuil.
- Barthes, R. 1971. "De l'ouvre au texte". En *Revue d'esthétique*.
- Barthes, R. 1989⁹. *Crítica y verdad*. México D.F., Madrid, Bogota: Siglo XXI Editores, S.A.
- Culler, J. 1981. *The Pursuit of Sign*. Ithaca, N.Y.: Cornell University Press.

⁵²³Hemos preferido dar siempre los nombres de la ciudad o lugar de edición en la lengua original para facilitar la búsqueda bibliográfica, por ello escribimos "University of North Carolina Press" y no "Prensa de la Universidad de Carolina del Norte". Por ser consecuentes hasta el final con este criterio, escribimos también "London" y no "Londres" o "New York" y no "Nueva York".

La abreviatura "n.s." equivale a "new series" para los casos en que en una colección de publicaciones periódicas como, por ejemplo, *Notes and Queries* abandonó la serie antigua e inició una nueva a partir de un momento determinado.

AA. VV. = varios autores.

s.d. = *sine data*, cuando no consta el año de publicación.

Cuando aparecen dos dígitos separados por una barra inclinada (3/2) el primero equivale a volumen (3), y el segundo al número (2). Cuando no se da el n° de la publicación, lo que suele suceder a menudo, sólo aparece un dígito, que corresponde invariablemente al volumen.

Las siguientes abreviaturas de publicaciones periódicas o Actas de Congresos regulares se utilizan en esta bibliografía:

A.E.D.E.A.N. (*Asociación Española de Estudios Anglo-Norteamericanos*: Actas de Congresos)

C.S.I.C. (*Consejo Superior de Investigaciones Científicas*).

M.L.N. (*Modern Language Notes*)

P.M.L.A. (*Publication of the Modern Language Association of America*)

S.E.D.E.R.I. (*Sociedad Española de Estudios Renacentistas Ingleses*: Actas de Congresos)

- Derrida, J. 1973. "Avoir l'oreille de la philosophie". En Lucette Finas, et al.: *Ecarts: Quatre essais à propos de Jacques Derrida*. Paris: Fayard.
- Díaz-Diocaretz, M. 1991. "El sociotexto: el entimema y la matriherencia en los textos de mujeres". En Malcuzyński y M.-Pierrette (eds.) *Sociocríticas. Prácticas Textuales. Cultura de Fronteras*. Amsterdam: Atlanta, GA.
- Eco, U. 1981². *La estructura ausente. Introducción a la semiótica*. Barcelona: Ed. Lumen.
- Empson, W. 1977³. *Seven Types of Ambiguity*. London: The Hogarth Press.
- Genette, G. 1982. *Palimpsestes*. Paris: Seuil.
- Grande Rosales, M. A. 1994. *Proyección crítica de Bajtín: la articulación de una contrapoética*. Granada: Servicio de Publicaciones.
- Greimas, A. J. y aa. vv. 1976 (1972). *Ensayos de semiótica poética*. Barcelona: Planeta.
- Horacio Flaco, Q. 1984. *Odas-Epodos, Arte Poética*. Alfonso Cuatrecasas (ed.). Barcelona: Bruguera.
- Jakobson, R. 1975 (1960). "Poética y Lingüísticas". En *Ensayos de lingüística general*. Barcelona: Seix-Barral.
- Jenny, L. 1976. "La stratégie de la forme". *Poétique* 27: 257-281.
- Kristeva, J. 1967. "Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman". *Critique* 239: 438-465.
- Kristeva, J. 1969. *Semiotiké*. Paris: Seuil.
- Millett, K. 1977. *Sexual Politics*. London: Virago.
- Propp, V. 1987⁷. *Morfología del Cuento*. Madrid: Fundamentos.
- Régime R. y M. Angenot. 1991. "La inscripción del discurso social en el texto literario". En Malcuzyński y M. Pierrette (eds.). *Sociocríticas. Prácticas Textuales. Cultura de Fronteras*. Amsterdam: Atlanta, GA.
- Riffaterre, M. 1979. "La syllepse intertextuelle". *Poétique* 40: 497-501
- Schaar, C. 1990. "Inscriptions in Paradise Lost: five variants of a vertical context system". En Leo Hickey (ed.) *The Pragmatic of Style* 179-190. London and New York: Routledge.
- Segre, C. 1982. "Intertestuale-interdiscorsivo. Appunti per una fenomenologia delle fonti". En C. Girolamo y Paccagnella (eds.) *La parola ritrovata* 15-28. Palermo: Sellerio.
- Segre, C. 1988. *Introduction to the Analysis of the Literary Text*. Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press.
- Wahnon Bensusan, S. 1991². *Introducción a la Historia de las Teorías Literarias*. Granada: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Granada.
- Welleck, R. & A. Warren. 1963³. *Theory of Literature*. Harmondsworth, Middlesex: Penguin Books Ltd.

TEORIA DE LA LITERATURA COMPARADA

- Achebe, C. 1975. *Morning Yet on Creation Day*. London: Heinemann.
- Amuta, C. 1989. *The Theory of African Literature*. London: Zed Books.
- Ashcroft, B., G. Griffith, H. Tiffin. 1989. *The Empire Writes Back. Theory and Practice in Post-colonial Literatures*. London: Routledge.
- Baldensperger, F. 1921. "Littérature comparée: le mot et la chose". *Revue de littérature comparée* I: 1-29.
- Baldensperger, F. y W. P. Friederich. 1950. *Bibliography of Comparative Literature*. Chapel Hill: University of North Carolina Press.
- Bassnett, S. 1993. *Comparative Literature*. Oxford & Cambridge: Blackwell Publishers.
- Beil, E. 1915. "Zur Entwicklung des Begriff der Weltliteratur". *Probefahrten* 28.
- Berman, A. 1985. *Les Tours de Babel: Essais sur la traduction*. Maurezin: Editions Trans-Europ-Repress.
- Betz, L. P. 1896. "Kritische Betrachtungen über Wesen, Aufgabe und Bedeutung der vergleichenden Literaturgeschichte". *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur* 18: 141-156.
- Brandt C. J. C. 1968. *Introduction to the Comparative Study of Literature*. New York: Random House.
- Brunetiere, F. 1900. "La littérature européenne", *Revue des deux mondes* 161: 326-355. (Reimpreso en *Varietés littéraires*, Paris, 1904, págs 1-51).
- Campbell, O. J. 1926. "What Is Comparative Literature?" *Essays in Memory of Barrett Wendell* 21-40. Cambridge, Mass.
- Croce, B. 1910. "La letteratura comparata". En *Problemi di estetica* 73-9. Bari.
- Deeney, J. 1990. *Comparative Literature from Chinese Perspectives*. Shenyang: Liaoning University Press.
- Etiemble, R. 1958. "Littérature comparée, ou comparaison n'est pas raison". *Hygiène des lettres* 3:154-73.
- Etiemble, R. 1979 (1974). "¿Debe revisarse la noción de 'Weltliteratur'?" En *Ensayos de literatura (verdaderamente) general*. Madrid: Taurus.
- Even-Zohar, I. 1978. *Papers in Historical Poetics*. Tel Aviv: The Porter Institute for Poetics and Semiotics.
- Even-Zohar, I. 1979. "Polysistem Theory". *Poetics Today* 1/2: 287-310.
- Even-Zohar, I. 1981a, Summer/ Autumn. "Introduction". En Itamar Even-Zohar & Gideon Tury (eds) *Translation Theory and Intercultural Relations*. Tel Aviv: The Porter Institute for Poetics and Semiotics 2/ 4: v-xi.
- Even-Zohar, I. 1981b, Summer/ Autumn. "Translation Theory Today. A Call for Transfer Theory". En Itamar Even-Zohar & Gideon Tury (eds.) *Translation*

- Theory and Intercultural Relations*. Tel Aviv: The Porter Institute for Poetics and Semiotics. 2/4: 1-7.
- Frenzel, E. 1963. *Stoff- un Motiv- und Symbolforschung*. Stuttgart. Alfred Kröner Verlag.
- Gillespie, G. 1992. "Rhinoceros, Unicorn, or Chimera? A Polysystemic view of Possible Kinds of Comparative Literature in the New Century". *Journal of Intercultural Studies* 19: 14-21.
- Guillen, C. 1971. *Literature as System: Essays Towards the Theory of Literary History*. Princeton, N.J.: Princeton University Press. Nº 27.
- Guillen, C. 1985. *Entre lo Uno y lo Diverso. Introducción a la literatura comparada*. Barcelona: Ed. Crítica.
- Guyard, M. F. 1978⁶ (1951). *La littérature comparée*. Paris: Presses Universitaires de France. (Edición revisada por el autor y R. L. Lauverjais).
- Höllerer, W. 1952. "Methoden und Probleme der vergleichenden Literaturwissenschaft". *Germanisch-romanische Monatschrift* 2: 116-31.
- Holmes, T. U. 1945 June. "Comparative Literature: Past and Future", en G. C. Coffman (ed.), *Studies in Language and Literature* 62-73. Chapel Hill.
- Iglesias Santos, M. 1994. "El sistema literario: teoría empírica y teoría de los polisistemas". En Dario Villanueva, (compilador.) & Itamar Even-Zohar (coautor): *Avances en Teoría de la Literatura (Estética de la Recepción, Pragmática, Teoría Empírica y Teoría de los Polisistemas)* 309-355. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela.
- Iser, W. 1995 Spring. "On translatability: Variables of Interpretation". *The European Messenger* 4/1: 30-38.
- Lambert, J. 1980a. "Plaidoyer pour un programme des études comparatistes. Littérature Comparée et Théorie du Polysystème". En *Actes du XVI Congrès de la Société Française de Littérature Générale et Comparée*, T. 1, págs. 59-68.
- Lambert, J. 1980b. "Production, tradition et importation: une clef pour la description de la littérature et de la littérature en traduction". En *Canadian Review of Comparative Literature*, págs. 246-252.
- Lambert, J. 1986. "Les relations littéraires internationales comme problème de réception". En *Ouvres et Critiques* XI/2: 173-189.
- Lambert, J. 1987. "Un modèle descriptif pour l'étude de la littérature. La littérature comme polysystème". *Contextos* 5/9: 47-67
- Lambert, J. 1989a. "A la recherches des cartes mondiales des littératures". En Janos Riesz e Alain Picard (ed.) *Semper aliquod novi. Littérature comparée et littérature d'Afrique*.
- Majumdar, S. 1987. *Comparative Literature, Indian Dimensions*. Calcutta: Papyrus.
- Marino, A. 1988. *Comparatisme et théorie de la littérature*. Paris: Presses Universitaires de France.

- Marsh, A. R. 1896. "The Comparative Study of Literature". *Publications of the Modern Language Association* 11/2: 151-170. (Reimpreso en Schulz y Rhein, 1973).
- Ngugi Wa Thiong'O. 1972. *Homecoming: Essays on African and Caribbean Literature, Culture and Politics*. London: Heinemann.
- Ngugi Wa Thiong'O. 1986. *Decolonising the Mind: the Politics of Language in African Literature*. London: James Currey.
- Partridge, E. 1926. "The Comparative Study of Literature". *A Critical Medley* 159-226. Paris: Champion.
- Pichois, C. y A-M. Rousseau. 1979 (1967). *La literatura comparada*. Madrid: Gredos.
- Posnett, H. M. 1886. *Comparative Literature*. New York: Appleton and Co.
- Posnett, H. M. 1901. "The Science of Comparative Literature". *Comparative Review* 79: 855-872.
- Pym, A. 1988. "Les notions de «réseau» et de «régime» en relations littéraires internationales", en *L'internationalité littéraire, Acte Noisais II*, págs. 5-17.
- Remak, H. H. 1960. "Comparative Literature at the Crossroads", *Yearbook of Comparative and General Literature* 9: 1-28.
- Remak, H. H. 1961. "Comparative Literature: Its Definition and Function". En Newton P. Stallknecht and Horst Frenz (eds.) *Comparative Literature: Methods and Perspective* 3-37. Carbondale, Southern Illinois University Press.
- Schulte, R. & J. Biguenet (eds.). 1992. *Theories of Translation. An Anthology of Essays from Dryden to Derrida*. Chicago: University of Chicago Press.
- Schultz, H. J. & P. H. Rhein (eds.). 1973. *Comparative Literature: The Early Years*. Chapel Hill: University of North Carolina Press.
- Segre, C. 1988. *Introduction to the Analysis of the Literary Text*. Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press.
- Soyinka, W. 1976. *Myth, Literature and the African World*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Stallknecht, N. P. y H. Frenz. 1961. *Comparative Literature: Methods and Perspective*. Carbondale: Southern Illinois University Press.
- Steiner, G. 1975. *After Babel. Aspects of Language and Translation*. London: Oxford University Press.
- Texte, J. 1898. "L'histoire comparée des littératures". En *Etudes de littérature européenne* 1-23. Paris.
- Tötösy, S. 1992, March/June. "Systemic Approaches to Literature. An Introduction with Selected Bibliographies". *Canadian Review of Comparative Literature* 21-93.
- Toury, G. 1980. *In Search of a Theory of Translation*. Tel Aviv: The Porter Institute for Poetics and Semiotics.

- Toury, G. 1981, Summer/Autumn. "Translated Literature: System, Norm, Performance. Towards a TT-Oriented Approach to Literary Translation". En Itamar Even-Zohar & Gideon Tury (eds.) *Translation Theory and Intercultural Relations*. Tel Aviv: The Porter Institute for Poetics and Semiotics. 2/4: 9-27.
- Trousseau, R. 1965. *Un problème de littérature comparée: Les études de thème, essai de méthodologie*. Paris.
- Van Tieghem, P. 1921. "La synthèse en histoire littéraire: Littérature comparée et littérature générale". *Revue de synthèse historique* 31: 1-21.
- Van Tieghem, P. 1939. *La littérature comparée*. Paris: Librairie Armand Colin.
- Wais, K. (ed.). 1951. *Forschungsprobleme der vergleichende Literaturgeschichte*. Tübingen: Niemeyer Verlag.
- Weisstein, U. 1975¹. *Introducción a la literatura comparada*. Barcelona: Planeta.
- Welleck, R. 1953. "The Concept of Comparative Literature". En W. P. Friederich (ed.) *Yearbook of Comparative Literature* 2: 1-5. Chapel Hill, N.C.
- Welleck, R. 1959. "The Crisis of Comparative Literature". En W.P. Friederich (ed.) *Comparative Literature: Proceedings of the Second International Congress of Comparative Literature* 1: 149-59. Chapel Hill, N.C.
- Wilss, W. 1984. *Translation Theory and Its Implementation*. Tübingen: Narr.
- Zirmunskij, V. M. 1967. "On the study of Comparative Literature". *Oxford Slavonic Papers* XIII, 1-13.

RELACIONES HISPANO-BRITANICAS

- Adams, V. 1939. *The use of Cervantes' Novelas Exemplares by Beaumont and Fletcher*. Tesis doctoral. University of Iowa.
- Adkins, J. F. 1972. *The Ancient Feud: England and Spain, 1620-1630*. Dissertation Abstracts International, Ann Arbor, MI.
- Adkins, J. & J. H. Adamson. 1974. "Via Negotiva: Spanish Mystics and English Poets". *Literary Criterion* 11/2: 43-57.
- Albertini, S. 1985. "Personaggi a confronto: Lazarillo de Tormes e Jack Wilton". *Quaderni di Filologia e Lingue Romanze* 33-51.
- Alcalá Zamora y Queipo de Llano, J. 1975. *España, Flandes y el Mar del Norte (1618-1639). La última ofensiva europea de los Austrias madrileños*. Barcelona: Editorial Planeta.
- Alcedo, Marqués de. 1905. *Olivares et l'Alliance Anglaise*. Bayona.
- Allen, D. C. 1941. «Jacques' "seven ages" and Pedro Mexía». *Modern Language Notes* 56: 601-603.
- Allen, H. W. s.d. (pero probablemente de 1907 o 1908 según Artiles (1977)). *La Celestina. The Tragicomedia of Calisto and Melibea. Translated from the Spanish by James Mabbe, anno 1631*. Edited with introduction on the Picaresque novel and appendices. London: George Routledge and Sons.
- Allen, J. J. 1986 Spring. "Los corrales de comedias y los teatros coetáneos ingleses". *Edad de Oro* 5: 5-19.
- Allen, J. J. 1991. "The Disposition of the Stage in the English and Spanish Theaters" en Louise Fothergill-Payne & Peter Fothergill-Payne (eds.) *Parallel Lives: Spanish and English National Drama 1580-1680* 54-72. Lewisburg, PA and London: Bucknell UP; Associated University Press.
- Allison, A. F. y D. M. Rogers. 1956. *Catalogue of the Catholic Books in English Printed Abroad or Secretly in England 1558-1640*. Bognor Regis, Eng.: Arundel Press. Vol. 3 de *The Recusant Historys*. (Hay reimpresión en 1974. London: Dawson).
- Allison, A. F. 1974. *English Translations from the Spanish and Portuguese to 1700: An Annotated Catalogue of the Extant Printed Versions (Excluding Dramatic Adaptations)*. London: Dawsons of Pall Mall.
- Almansa y Mendoza, A. 1886. *Cartas de Andrés de Almansa. Novedades de esta corte y Avisos recibidos de otras partes*. Madrid: Imprenta de Miguel Ginesta.
- Altaba Artal, D. 1995 Summer. "Aphra Behn's The Feign'd Curtezans; or, A Night's Intrigue from Calderon's Casa con dos puertas mala es de guardar". *Restoration and 18th Century Theatre Research* 10/1: 29-43
- Anderson, J. B. 1969. "The Spanish Source of Digby's Elvira". *Revue de Litterature Comparée* 43: 108-126.

- Appleton, W. W. 1956. *Beaumont and Fletcher. A Critical Study*. London: Norwood Editions
- Araya, G. 1972. "Shakespeare y Gongora parodian la fabula de Piramo y Tisbe". *Estudios Filológicos* 1: 19-40.
- Archer, R. 1992. "Precepts and Charactes in Polonius and Pedro Crespo". *Comparative Literature* 44: 280-292.
- Armas, J. de. 1916. *Cervantes en la Literatura Inglesa*. Madrid: Imprenta Renacimiento.
- Artiles, J. 1977. "La Celestina y Romeo y Julieta; Hispam, Coleccion Summa" en Criado de Val Manuel (ed.) *La Celestina y su contorno social Actas del I Congreso Internacional sobre La Celestina*. Barcelona: Borrás.
- Ashhurst, R. L. 1904. "The Two Gentlemen fo Verona". *New Sna* 3: 53-63.
- Astrana Marín, L. 1991¹⁶. *William Shakespeare - Obras completas*. Madrid: Aguilar, S.A. de Ediciones. 2 vols.
- Bagby, A. I. Jr & W. M. Carroll. 1971. "The Falcon as a Symbol of Destiny: De Rojas and Shakespeare". *Romanische Forschungen* 83: 306-10.
- Bahlsen, L. 1893. "Spanische Quellen der dramatischen Literatur". *Zeitschrift für vergleichende Literatur* 6: 151-59.
- Baker, W. E. 1941. *The influence of John Fletcher upon James Shirley*. Tesis doctoral. University of Oklahoma B, June 16.
- Barker, J. W. 1945 octubre-diciembre. "Notas sobre la influencia de Quevedo en la literatura inglesa". *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo* 21/4: 429-435.
- Barker, J. W. 1946. "Influencia de la literatura española en la literatura inglesa. *Universidad, Revista de cultura y vida universitaria* 23: 593-610. Universidad de Zaragoza.
- Bataillon, M. 1967. "Don Vasco de Quiroga Utopien". *Moreana: Bulletin Thomas More* 15/16: 385-394.
- Bawcutt, N. W. 1971. "Don Quixote, Part I, and The Duchess of Malfi". *Modern Language Review* 66: 488-91.
- Bayne, D. V. 1975. "The Instruction of a Christian Woman: Richard Hyrde and the Thomas More Circle". *Moreana: Bulletin Thomas More* 45: 5-15.
- Beardsley, Th. S., Jr. 1974. Isocrates, Shakespeare, and Calderon: Advice to a Young Man. *Hispanic Review* 42: 185-98.
- Becker, G. 1906. *Die Aufnahme des Don Quijote in der englischen Literatur, 1605-1700*. Berlín: Palaestra XIII.
- Becker, G. 1907. «Zur Quellentrage von Shakespeares "Sturm"» *Shakespeare Jahrbuch* 43: 155-168.
- Becker, G. 1909. "Die erste englische Don Quijotiade". *Archiv für das Studium der Neueren Sprachen und Literaturen* 122:310-332.
- Bell, I. 1987 Autumn. "Herbert's Valdesian Vision". *English Literary Renaissance* 17/3: 303-328

- Benet, D. T. 1990. "Crashaw, Teresa, and the Word". En John R. Roberts" (ed.) *New Perspectives on the Life and Art of Richard Crashaw* 140-156 Columbia: University of Missouri Press.
- Bennassar, M. B., J. Jacquart, F. Lebrun, M. Denis y N. Blayau. 1980. *Historia Moderna*. Madrid: Akal editor.
- Bentley, G. E. 1941-68. *The Jacobean and Caroline Stage*, vols. III y V. Oxford: The Clarendon Press. 7 vols.
- Beuchot, M. 1991 April. "Promocion humana y utopia en Don Vasco de Quiroga". *Moreana: Bulletin Thomas More* 28/105: 43-54.
- Blanco Aguinaga, C. 1983. "Picaresca española, picaresca inglesa: Sobre las determinaciones del género". *Edad de Oro* 2: 49-65. Madrid: Dept. de Lit. Española, Univ. Autonoma de Madrid.
- Bond, R. W. 1935. "On Six Plays in Beaumont and Fletcher, 1679". *Review of English Studies* 11: 262-269.
- Borinski, L. 1971. "Diego de San Pedro und die Euphuistic Erzählung". *Anglia* 89: 224-239.
- Bowers, R. H. 1972. "Marlowe's Dr. Faustus, Tirso's El condenado por desconfiado, and the Secret Cause". *Costerus: Essays in English and American Language and Literature* 4: 9-27.
- Bradley, D. 1982. "A Major Source of Massinger's Believe as You List". *Notes and Queries* n.s. 29: 20-22.
- Bradner, L. 1971. "The Theme of privanza in Spanish and English Drama 1590-1625". En Jose Amor y David A. Kossoff (eds.) *Homenaje a William L. Fichter: Estudios sobre el teatro antiguo hispanico y otros ensayos* 97-106. Madrid: Castalia.
- Brancaforte, B. 1977. "Deffensa de la Poesia": A 17th Century Anonymous Spanish Translation of Philip Sidney's "Defense of Poesie". Chapel Hill: University of North Carolina, Dept. of Romance Languages.
- Brault, G. J. 1960. «English Translations of the "Celestina" in the Sixteenth Century». *Hispanic Review* 28: 301-312.
- Briggs, A. 1983. *A Social History of England*. London: Weidenfeld and Nicolson.
- Brody, E. C. 1967. *Events of the Russian Time of Troubles in Two Baroque Dramas: Lope de Vega's El Gran Duque de Moscovia and John Fletcher's The Loyal Subject*. Dissertation Abstracts, Ann Arbor, MI.
- Brody, E. C. 1972. *The Demetrius Legend and Its Literary Treatment in the Age of the Baroque*. Rutherford, N.J.: Fairleigh Dickinson University Press.
- Brooke, T. y M. A. Shaaber. 1967². *The Renaissance*, vol. 2 de Albert C. Baugh (general editor) *A Literary History of England*. London: Routledge & Kegan Paul Ltd.
- Brown, L. S. 1966. *The Portrayal of Spanish Characters in Selected Plays of Elizabethan and Jacobean Eras: 1585-1625*. Duke University.

- Brown, P. A. 1974. *An Edition of Don Bernardino de Mendoza's Theorique and Practise of Warre: Sir Edward Hoby's 1597 Translation*. Dissertation Abstracts International, Ann Arbor, MI.
- Buchanan-Brown, J. 1966. "The First Publication of Abraham Woodhead's Translation of St. Teresa". *The Library: A Quarterly Journal of Bibliography* 21: 234-240
- Buck, E. P. 1976. *The Renaissance Pastoral Romance: A Study of Genre and Theme in Sannazaro, Montemayor, Sidney and D'Urfé*. Dissertation Abstracts International, Ann Arbor, MI.
- Bullough, G. (ed.). 1957-1975. *Narrative and Dramatic Sources of Shakespeare*. London: Routledge and Kegan Paul. New York: Columbia University Press. 7 vols.
- Butturini, A. 1977. "Lo spazio: Uno studio comparato-contrastivo". *Quaderni di Lingue e Letterature* 2: 101-109.
- Cahen, L. & M. B. 1962. *La evolución política de la Inglaterra moderna (1485-1660)*. En *La Evolución de la Humanidad. Biblioteca de Síntesis Histórica* (serie) tomo XCVI. México, D.F.: Unión Tipográfica Editorial Hispano-Americana.
- Calvo Marín, J. 1993. *La traducción inglesa de 'Carcel de amor' de Diego de San Pedro: Su relación con las versiones italiana y francesa*. Tesis doctoral. Universidad de Valladolid.
- Campbell, D. G. 1974. *Background and Applications of the Honor Code in Dryden's Four Spanish-Oriented Heroic Plays*. Dissertation Abstracts International, Ann Arbor, MI.
- Capellán Gonzalo, A. 1974. "Literatura y desarrollo: Shakespeare fuera de España y en España". *Arbor, Revista General de Investigación y Cultura* 87/339: 21-29.
- Capellán Gonzalo, A. 1975. "John Dryden's Indebtedness to Pedro Calderon de la Barca in An Evening's Love or the Mock Astrologer". *Revue de Litterature Comparée* 49: 572-87
- Carlton, Ch. 1952². *Charles I. The Personal Monarch*. London: Routledge.
- Caro, R. V. 1994 Fall. "Ignatian Discernment and the World of Othello". *Cross Currents* 44/3: 332-44.
- Carroll, W. & A. I. Bagby, Jr. 1971. "A Note on Shakespeare and the Celestina". *Revista de Estudios Hispánicos* 5: 79-93.
- Casines, G. 1983 August. *The Dramas of Restoration England and Golden Age Spain: Affinities and Correspondences*. Dissertation Abstracts International, Ann Arbor, MI.
- Casines, G. 1988a January. "Private Sins, Public Penance: Poetic Justice in Some Restoration Plays with Spanish Sources". *South Atlantic Review* 52/1: 27-39.
- Casines, G. 1988b Spring-Fall. "Guardians in Restoration Plays with Direct Spanish Dramatic Sources". *Lamar Journal of the Humanities* 14/1-2: 51-60.
- Chambers, E. K. 1923. *The Elizabethan Stage*. Oxford: The Clarendon Press. 4 vols.

- Chamosa, J. L. 1985. *La primera traducción inglesa de las Dianas de Montemayor, Gil Polo y Alonso Pérez: estudio crítico*. Tesis Doctoral de la Universidad de León.
- Chamosa, J. L. 1986. «Difusión de un poema español del siglo XVI: '¡Cabellos, cuánta mudança!'» *Actas del IX Congreso de A.E.D.E.A.N.* 41-54. Universidad de Murcia.
- Chamosa, J. L. 1987. "Bartholomew Yong: la traducción inglesa de las Dianas". En Julio-Cesar Santoyo e Isabel Verdaguer (eds.) *De clásicos y traducciones* 59-79. Barcelona: P.P.U.
- Chamosa, J. L. 1988. "La versión de la Historia de Félix y Felismena que Shakespeare utilizó en *The Two Gentlemen of Verona*". *Actas del X Congreso de A.E.D.E.A.N.* 257-268. Universidad de Zaragoza.
- Chamosa, J. L. 1989. "Barnabe Googe: creador, adaptador, traductor". En J. C. Santoyo (ed) *Translation across cultures* 65-73. Universidad de León: Servicio de Publicaciones.
- Chamosa, José Luis. 1990. "Spanish Poetry Translated Into English: The Case of England's Helicon". En Javier Sánchez Escribano (ed) *Proceedings of SEDERI I*: 71-82. Zaragoza: Librería General.
- Chamosa, J. L. 1992a. "The strange fate of *The English Arnalte y Lucenda* by Diego de San Pedro". En S. G. Fernández-Corugedo (ed) *S.E.D.E.R.I., II* 71-82. Universidad de Oviedo: Servicio de Publicaciones.
- Chamosa, J. L. 1992b. "El peregrino en su Patria de Lope de Vega viaja a Inglaterra". *Livius* 2: 149-160.
- Chamosa, J. L. 1993. "Los Proverbios morales del Marqués de Santillana y su traducción inglesa". *Livius* 4: 49-60.
- Chamosa, J. L. 1997. "Parallelism or Influence? Lyly as a Playwright and Spanish Pastoral Literature" en Ricardo J. Sola, Luis A. Lázaro y José A. Gurpegui (eds.) *Actas del XVIII Congreso de A.E.D.E.A.N. Alcalá de Henares, 15-17 de diciembre de 1994* 391-395. Alcalá de Henares: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Alcalá.
- Chandler, F. W. 1907. *The Literature of Roguery*. Boston, New York, Cambridge:
- Chapman, K. P. 1960. "Lazarillo de Tormes, a Jestbook and Benedick". *Modern Language Review* 55: 565-567.
- Charlier, G. 1920. «Sur un passage de "Comme il vous plaira" de Shakespeare». *Revue de seizième siècle* 7: 157-160.
- Chorley, J. R. 1859 July. "Notes on the national drama of Spain". *Frazer Magazine* 60.
- Clamurro, W. H. 1976. *The Conceptist Prose of Francisco de Quevedo and Sir Thomas Browne: The Sueños and Urne Burial*. Dissertation Abstracts International, Ann Arbor, MI.

- Clarke, E. 1991 December. "Silent, Performative Words: The Language of God in Valdesso and George Herbert". *Literature and Theology: An International Journal of Theory, Criticism and Culture* 5/4: 355-74.
- Clavería, C. 1948. "Frasas inglesas en "El estudioso cortesano". En José Janés (ed.) *Ensayos hispano-ingleses. Homenaje a Walter Starkie* 61-62. Barcelona.
- Clavería, C. 1972. *España en Europa. Aspectos de la difusión de la lengua y las letras españolas desde el siglo XVI*. Madrid: Real Academia Española.
- Cobb, C. W. 1963. "Milton and Blank Verse in Spain". *Philological Quarterly* 42: 264-267.
- Cohen, J. M. (ed.). 1963. *Visions as Translated by Sir Roger L'Estrange; With Introduction*. Foutwell, Sussex; Carbondale: Centaur Press, Southern Illinois University Press.
- Cohen, W. 1982 Spring-Summer. "Shakespeare and Calderon in an Age of Transition". *Genre* 15:2-3, 123-137.
- Cohen, W. 1984. "Intrigue Tragedy in Renaissance England and Spain". *Renaissance Drama* 15: 175-200.
- Cohen, W. 1985. *Drama of a Nation: Public Theater in Renaissance England and Spain*. Ithaca, N.Y.: Cornell University Press.
- Cooper, J. P. 1974. "La caída de la monarquía Estuardo". En J. P. Cooper (ed.), *Historia del mundo moderno* (1970). Tomo IV, cap XVIII. Barcelona: editorial Ramón Sopena, S.A. (Traducción de la versión original inglesa: Cooper, J. P. (ed.). 1970. *The New Modern History*. Cambridge: Cambridge University Press.).
- Cora Alonso, J. 1996. "Two Examples of Poetic Parallelism between John Donne and Lope de Vega". S.E.D.E.R.I. (*Sociedad Española de Estudios Renacentistas Ingleses*) 6: 21-28.
- Costa, P. M. 1977. *Gracian's Aesthetic of Wit in the Poetry of Gongora and Donne*. Dissertation Abstracts International, Ann Arbor, MI.
- Coward, B. 1994². *The Stuart Age. England 1603-1714*. London and New York: Longman. A History of England series. (1^a ed. 1980).
- Crane, W. G. 1934. "Lord Berners' translation of Diego de San Pedro's *Cárcel de Amor*". *Publication of the Modern Language Association* 49: 1032-1055.
- Crane, W. G. 1937. *Wit and Rhetoric in the Renaissance*. New York: Columbia University Press.
- Crane, W. G. (ed.). 1950. Introducción a la edición facsímil de la primera edición de la traducción de Lord Berners *The Castell of Love*. Gainesville, Florida: Scholars' Facsimile and Reprints.
- Crispin, R. K. 1994. "Originality, Hidden Meanings and the Canon: Reading Donne, Gongora and the Critics in Their Days and Ours". *Neohelicon: Acta Comparationis Litterarum Universarum* 21/2: 87-108.
- Cruickshank, D. W. 1991. "Lisping and Wearing Strange Suits: English Characters on the Spanish Stage and Spanish Characters on the English Stage, 1580-

- 1680". En Louise Fothergill-Payne & Peter Fothergill-Payne (eds.) *Parallel Lives: Spanish and English National Drama 1580-1680* 195-210. Lewisburg, PA and London: Bucknell UP; Associated Univesity Press.
- Cunchillos, C. 1987. "Traducciones inglesas del Quijote (1612-1800)". En Julio-Cesar Santoyo e Isabel Verdaguer (eds.) *De clásicos y traducciones* 89-113. Barcelona: P.P.U.
- Davril, R. 1954. *Le Drame de John Ford*. Paris: Marcel Didier.
- Delogu, I. 1992 January-December. "Sobre una posible presencia de Caliban en La Araucana de don Alonso de Ercilla y Zuñiga". *Nuevo Texto Critico* 5/9-10: 73-84.
- Dial, J. E. 1993. "Copias of the New World, Visions and Revisions" en Anna Houskova y Martin Prochazka (eds.) *Utopias del Nuevo Mundo Proceedings of the International Symposium of Prague, June 8-10 1992* 51-58. Prague: Charles University.
- Díaz-Solis, R. 1990. "A Spanish Book in the Hands of Hamlet? An Apparent Echo of Guevara's Familiar Letters in Hamlet". En Juan Fernandez Jimenez, Jose J. Labrador Herraiz, L. Teresa Valdivieso (eds.), Ciriaco Moron Arroyo (pref.) *Estudios en homenaje a Enrique Ruiz-Fornells* 157-161. Erie, PA: Asociacion de Licenciados & Doctores Españoles en Estados Unidos.
- Dickins, B. 1960. "The Guevara of Stenigot: Spanish squires in Tudor Lincolnshire". *Bulletin of Hispanic Studies* 37: 215-221.
- Díez Borque, J. M. 1973. "Estructura social de la comedia de Lope: a propósito de El mejor Alcalde el rey". *Arbor* 85: 453-466.
- Díez Borque, J. M. (ed.). 1975². "Introducción". En Félix Lope de Vega Carpio: *Teatro: Peribáñez y el comendador de Ocaña, La moza del cántaro, El marido más firme*. Madrid: Editora Nacional. (1ª ed.: 1969).
- Díez Borque, J. M. 1978. *Sociedad y teatro en la España de Lope de Vega*. Barcelona: Antoni Bosch.
- Dolan, K. H. 1982 June. *Small Cosmologies: Baroque Pastoral Landscape in Marvell and Gongora*. Dissertation Abstracts International, Ann Arbor, MI.
- Dolan, K. H. 1988 Summer. "Figures of Disclosure: Pictorial Space in Marvell and Gongora". *Comparative Literature* 40/3: 245-258.
- Domínguez Ortiz, A. 1963. *La sociedad española en el siglo XVII. Vol. 1: El estamento nobiliario*. Madrid: C.S.I.C.
- Domínguez Ortiz, A. 1970. *La sociedad española en el siglo XVII. Vol. 2: El estamento eclesiástico*. Madrid: C.S.I.C.
- Domínguez Ortiz, A. 1971². *Crisis y decadencia de la España de los Austrias*. Barcelona: Editorial Ariel. (1ª ed. 1969).
- Domínguez Ortiz, A. 1973. *El Antiguo Régimen: los Reyes Católicos y los Austrias. Historia de España Alfaguara*, tomo III. Madrid: Alianza Universal.

- Dorer, E. 1885, 31 Januar . «Die Quellen zu Shakespeare's "Sturm"». *Das Magazin für die Literatur des Ins- und Auslandes* 107: 77
- Dueñas Martínez, A. 1980. "La fama de Juan de Valdes en Inglaterra". *Arbor, Revista General de Investigación y Cultura* 414: 35-42.
- Duque Díaz de Cerio, P. J. 1976. "Influencias españolas en Cymbeline". *ES, Publicaciones del Departamento de Inglés (Universidad de Valladolid)* 6: 267-282
- Duque Díaz de Cerio, P. J. 1978. "The Taming of the Shrew y sus antecedentes Españoles". *ES, Publicaciones del Departamento de Inglés (Universidad de Valladolid)* 8: 197-221.
- Duque Díaz de Cerio, P. J. 1979. "La presencia de España en Romeo y Julieta". *Letras de Deusto* 9/18: 63-94.
- Duque Díaz de Cerio, P. J. 1981a. "Shakespeare y el vino español". *Arbor, Revista General de Investigación y Cultura* 425: 109-120. Madrid.
- Duque Díaz de Cerio, P. J. 1981b. "Lope de Vega y Shakespeare" en Manuel Criado de Val (ed.) *Lope de Vega y los orígenes del teatro español*, *Actas del I Congreso internacional sobre Lope de Vega* 851-869. Madrid: EDI-6.
- Duque Díaz de Cerio, P. J. 1983. "Calderon-Shakespeare: Algunas similitudes y diferencias". En Luciano Garcia Lorenzo (ed.) *Calderon: Actas del Congreso internacional sobre Calderon y el teatro español del Siglo de Oro*, vol 3: 1277-1288. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas (Anejo de la Revista "Segismundo"). 3 vols.
- Duque Díaz de Cerio, P. J. 1991. *España en Shakespeare*. Departamento de Publicaciones de la Universidad de Deusto / Universidad de León.
- Durán, M. J. 1984. *The Circle and the Falcon: A Study of the Baroque Metaphor in Selected Poetry of John Donne and Luis de Gongora*. Dissertation Abstracts International, Ann Arbor, MI.
- Duran Luzio, J. 1976. "Sobre Tomas Moro en el Inca Garcilaso". *Revista Iberoamericana* 42: 349-361.
- Eason, E. A. 1967. *Del sentimiento tragico de la vida en el teatro-mundo de Lope de Vega y Shakespeare*. Dissertation Abstracts, Ann Arbor, MI
- Elliott, J. H. 1974. "La península ibérica, 1598-1648". En J. P. Cooper (ed.) *Historia del mundo moderno* (1970), tomo IV, cap XV. Barcelona: editorial Ramón Sopena, S.A. (Traducción de la versión original inglesa: Cooper, J.P. (ed.). 1970. *The New Modern History*. Cambridge: Cambridge University Press.)
- Elliott, J. H. 1984. *Richelieu y Olivares*. Barcelona: Ed. Crítica.
- Elliott, J. H. 1990a (1986³). *El conde-duque de Olivares, el político en una época de decadencia*. Barcelona: Editorial Crítica.
- Elliott, J. H. 1990b (1989). *España y su mundo 1500-1700*. Madrid: Alianza Editorial.
- Entwistle, W. J. 1926 September, 30. "Benedick and Lazarillo". *Times Literary Supplement*, pág. 654.

- Erickson, M. E. 1962. "A Review of Scholarship Dealing with the Problem of a Spanish Source for Love's Cure" en Waldo F. McNeir (ed.) *Studies in Comparative Literature* 102-119. Baton Rouge, La: Louisiana State University Press.
- Farinelli, A. 1894. *Grillparzer und Lope de Vega*. Berlin: Felber.
- Félix García, M. 1996. "The Spanish Tragedy and Los Comendadores de Córdoba. Two Different Approaches to the Seneca Revenge Theme". *S.E.D.E.R.I. (Sociedad Española de Estudios Renacentistas Ingleses)* 6: 37-42.
- Fernández, J. 1997. "De la moralidad inglesa al teatro alegórico inglés del XVI: Everyman y la Farsa del Sacramento" en Ricardo J. Sola, Luis A. Lázaro y José A. Gurpegui (eds.) *Actas del XVIII Congreso de A.E.D.E.A.N. Alcalá de Henares, 15-17 de diciembre de 1994* 409-412. Alcalá de Henares: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Alcalá.
- Fernández Albaladejo, P. 1984. "Monarquía y Cortes y 'cuestión constitucional' en Castilla durante la edad moderna". *Revista de las Cortes Generales* 1: 11-34.
- Fernández Álvarez, M. 1951a. *Tres embajadores españoles de Felipe II en Inglaterra*. Madrid: C.S.I.C.
- Fernández Álvarez, M. 1951b. *Felipe II, Isabel de Inglaterra y Marruecos*. Madrid: C.S.I.C.
- Fernández de Córdoba y Morales, G. 1940. "Relaciones de España con Inglaterra y Francia durante los reinados de Carlos V y Felipe II". *Boletín Universitario de Granada* 12: 351-422.
- Fernández Suárez, J. R. 1974a. *Fray Luis de Granada en Inglaterra: Repercusiones en los sermones de John Donne*. Tesis Doctoral: Universidad de Valladolid.
- Fernández Suárez, J. R. 1974b. "Repercusiones de la obra de Fray Luis de Granada en los Sermones de John Donne". *E.S.: Publicaciones del Departamento de Inglés de la Universidad de Valladolid* 4: 109-31.
- Fernández Suárez, J. R. 1991. "Popularidad de Fray Luis de Granada en Inglaterra: valoración de su persona y de sus escritos." *Actas del Congreso sobre Fray Luis de Granada*.
- Fey, E. 1930. "Calderon und Shakespeare". *Neuphilologische Monatschrift* 1: 469-472.
- Fietz, L. 1992. "The Chameleon and the Player: Reflections on the Relation between English and Continental Renaissance Thought". *Anglia: Zeitschrift für Englische Philologie* 110: 1-2, 85-99.
- Fischer, S. L. 1983 August. "Crashaw, St. Teresa, and the Icon of Mystical Ravishment". *Journal of Evolutionary Psychology* 4: 3-4, 182-195
- Fischer, S. L. 1989a March. «"Some Are Born Great . . . and Some Have Greatness Thrust upon Them": Comic Resolution in *El perro del hortelano* and *Twelfth Night*». *Hispania: A Journal Devoted to the Interests of the Teaching of Spanish and Portuguese* 72/1: 78-86.

- Fischer, S. L. (ed.). 1989b. *Bucknell Review, A Scholarly Journal of Letters, Arts and Sciences: Comedia del Siglo de Oro and Shakespeare* 33/1. Lewisburg: Bucknell University Press; London and Toronto: Associated University Press.
- Fischer, S. L. 1991. «"Bequeath to Death Your Numbness, for from Him/Dear Life Redeems You": Calderon, Shakespeare, and Romance» en Louise Fothergill Payne & Peter Fothergill Payne (eds.) *Parallel Lives: Spanish and English National Drama 1580-1680* 280-301. Lewisburg, PA and London: Bucknell UP; Associated UPs.
- Fitzmaurice-Kelly, J. 1894. "Prólogo" a *Celestina or the Tragickcomedy of Calixto and Melibea englished from the Spanish of Fernando de Rojas by James Mabbe anno 1631*, págs. I-XXVII. London.
- Fitzmaurice-Kelly, J. 1899. "Un hispanófilo inglés del siglo XVII". *Homenaje a Menéndez y Pelayo*, tomo I: 47-56. Madrid: Estudios de Erudición Española.
- Fitzmaurice-Kelly, J. 1905-1906. "Cervantes in England". *Proceedings of the British Academy* 11-31.
- Fitzmaurice-Kelly, J. 1906. "Some Correlations of Spanish Literature". *Revue Hispanique* 15: 58-85.
- Fitzmaurice-Kelly, J. 1910. *The Relations between Spanish and English Literature*. Liverpool: University Press. (Hay traducción española: "Relaciones entre las literaturas españolas e inglesas". *La España Moderna*, 1911, págs. 81-110).
- Fitzmaurice-Kelly, J. 1916a. "Cervantes and Shakespeare". *Proceedings of the British Academy* 7: 297-317.
- Fitzmaurice-Kelly, J. 1916b. *Historia de la Literatura Española*. Madrid: Librería Suárez.
- Fothergill-Payne, L. & P. Fothergill-Payne (eds.). 1991. *Parallel Lives: Spanish and English National Drama 1580-1680*. Lewisburg, PA and London: Bucknell UP; Associated UPs.
- Frey, A. 1886. *William Shakespeare and his alledged Spanish Prototypes*. New York Shakespeare Society, nº 3.
- Friedman, E. H. 1989. Romeo and Juliet as Tragicomedy: Lope's Castelvines y Monteses and Rojas Zorrilla's Los bandos de Verona. En Susan L Fischer. (ed.) *Bucknell Review, A Scholarly Journal of Letters, Arts and Sciences: Comedia del Siglo de Oro and Shakespeare* 33/1: 82-96.
- Fröhlich, K. 1913. *Quellenstudien zum einigen Dramen James Shirleys*. Tesis Doctoral. [Diss] 12-82. Herford: viii 82.
- Gale, S. H. 1972. "The Relationship Between Beaumont's The Knight of the Burning Pestle and Cervantes' Don Quixote". *Anales Cervantinos* 11: 87-96.
- Gálvez, J. M. 1916. "Guevara in England. Nebst Neudruck von Lord Berner's "Golden Boke of Marcus Aurelius (1585)". *Palaestra* 109.
- García Mercadal, P. J. 1952. *Viajes de Extranjeros por España y Portugal*. Madrid: Aguilar. 2 vols.

- García Morales, J. 1963. "El libro español en las Tipografías de Europa en el Momento de la Creación de la Biblioteca de El Escorial". *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos* 71/1-2: 425-443.
- Gardiner, S. R. 1883-84. *History of England from the Accession of James I to the Outbreak of the Civil War (1603-1642)*. London: Longmans, Green. 10 vols.
- Gardiner, S. R. 1869. *Prince Charles and the Spanish Marriage (1617-1623)*. London: Hurst and Blackett, Publishers.
- Gardiner, S. R. 1955². "La Gran Bretaña durante el reinado de Jacobo I". En *Historia Universal de Cambridge*, tomo III. Barcelona:
- Genouy, H. 1928. *L'Arcadia de Sidney dans ses rapports avec l'Arcadia de Sannazaro et la Diana de Montemayor*. Paris: Didier. Tesis doctoral. Universidad de Lyon.
- Genouy, H. 1932. "Considérations sur le *Midsummer Night's Dream* de Shakespeare". *Revue de l'enseignement des langues vivantes* 49: 299-310.
- George, T. 1967. "Samuel Rowland's *The Betraying of Christ* and Guevara's *The Mount of Calvarie*: An Example of Elizabethan Plagiarism" *Notes and Queries* n.s. 14: 467-474.
- Geritz, A. J. 1980 May. "Calisto and Melibea (ca. 1530)". *Celestinesca: Boletín Informativo Internacional* 4/1: 17-29.
- Golden, B. 1969. *Elizabethan Revenge and Spanish Honor: Analogues of Action in the Popular Drama of the Renaissance*. Dissertation Abstracts International, Ann Arbor, MI.
- Golden, B. 1989. "Hamlet and *El medico de su honra*: The Significance of Intrigue". En Fischer, Susan L. (ed.) *Bucknell Review, A Scholarly Journal of Letters, Arts and Sciences: Comedia del Siglo de Oro and Shakespeare* 33/1: 97-115.
- Gonzalez Fernandez de Sevilla, J. M. 1991 Octubre. "La poesia metafisica de John Donne y Francisco de Quevedo". *Neophilologus* 75/4: 548-61.
- González Fernández de Sevilla, J. M. (ed.). 1993. *Shakespeare en España: crítica, traducciones y representaciones*. Zaragoza: Universidad de Alicante y Libros Pórtico.
- Goodman, J. R. 1995. «"That Wommen Holde in Ful Greet Reverence": Mothers and Daughters: Reading Chivalric Romances» en Lesley Smith and Jane H. M. Taylor (eds.). *Women, the Book and the Worldly* 25-30. Cambridge, Eng.: Brewer.
- Grant, R. P. 1944. "Cervantes's *El Casamiento Engañoso* and Fletcher's *Rule a Wife and Have a Wife*". *Hispanic Review* 12: 335-337.
- Graziani, R. 1976. "Sir Thomas Wyatt at a Cockfight, 1539". *Review of English Studies: A Quarterly Journal of English Literature and the English Language* 27: 299-303.
- Greene, R. 1992 Winter. «"This Phrasis Is Continuous": Love and Empire in 1590». *Journal of Hispanic Philology* 16/2: 237-252.

- Greving, C. A. N. 1975. *The Metaphysical Poetry of Francisco de Quevedo and John Donne: Ontological Preoccupations and Microcosms of Love*. Dissertation Abstracts International, Ann Arbor, MI.
- Grossman, R. 1920. *Spanien und elizabethan Drama*. Hamburg: Hamburgische Universitätsabhandlungen aus dem Gebiet der Auslandskunde. Band 3.
- Guardia Masó, P. 1987. "The Spanish Bawd, Londres, 1631". En Julio-Cesar Santoyo e Isabel Verdaguer (eds.) *De clásicos y traducciones* 129-147. Barcelona: P.P.U.
- Guizot, M. 1863. *Un projet de Mariage Royal*. París: Librairie de L. Hachette.
- Gutierrez, E. T. 1995. *The Reception of the Picaresque in the French, English, and German Traditions*. New York: Peter Lang
- Gutiérrez de la Solana, A. 1978. "Literatura y criminalidad: Yago y Celestina". *Circulo 7*: 81-96.
- Guttman, S. 1947. *The Foreign Sources of Shakespeare's Works*. Cap. V: "Influence of Spanish Literature on Shakespeare", págs. 124-134. New York: King Crown's Press.
- Guy, A. y G. Marc'hadour. 1971. "Vives socialiste et L'Utopie de More". *Moreana: Bulletin Thomas More* 31-32: 263-79.
- Hagedorn, M. 1934. *Reformation und spanische Andachtsliteratur. Luis de Granada in England*. "Kölner Anglistischen Arbeiten" 21. Band. Leipzig: Verlag von Bernhard Tauchnitz.
- Hannigan, J. E. 1926, September 23. "Benedick and Lazarillo". *Times Literary Supplement*, pág. 632.
- Harrison, T. P. 1926a. "A Source of Sidney's Arcadia". *University of Texas Studies in English* 6: 53-71.
- Harrison, T. P. 1926b. «Shakespeare and Montemayor's Diana". *Studies in English*, 6 (University of Texas Bulletin, núm. 2648), 72-120.
- Harrison, T. P. 1926c April. «Concerning "Two Gentlemen of Verona" and Montemayor's "Diana". *M.L.N.* 4: 251-252.
- Harrison, T. P. 1926d. «A probable Source of Beaumont and Fletcher's "Philaster"». *Publications of the Modern Language Association* 2/41: 294-303.
- Hatcher, O. L. 1905. *John Fletcher, a Study in Dramatic Method*. Chicago: Scott, Foreman and Company.
- Hatthaway, M. 1969. Introducción a *The Knight of the Burning Pestle* de Francis Beaumont. London & New York: A & C. Black & W.W. Norton. (Reprint 1995).
- Hazlitt, W. C. (ed). 1875. *The Second Maiden's Tragedy*. En *A Select Collection of Old English Plays*, vol. X: 381-468. London: Reeves and Turner. 14 vols.
- Heckmann, T. 1905. *Massinger's "The Renegado" and seine spanische Quellen*. Halle:
- Heiple, D. L. 1984. "Lope de Vega and The Early Conception Of Metaphysical Poetry". *Comparative Literature* 36: 97-111.

- Heise, U. K. 1992 October. "Transvestism and the Stage Controversy in Spain and England, 1580-1680". *Theatre Journal* 44/3: 357-374.
- Herrero, J. 1983. "More and Vives: Christian Radical Thought in the Renaissance". En Lawrence S. J. Biondi & Mercedes M. Robles. (eds.) *Spain: Church-State Relations* 5-16. Chicago: Loyola University.
- Hildy, F. J. 1991. «"Think When We Talk of Horses, That You See Them": Comparative Techniques of Production in the Elizabethan and Spanish Golden Age Playhouses». *Text and S Presentation: The Journal of the Comparative Drama Conference* 11: 61-68.
- Hobbs, E. E. 1963. *Spanish Influence on Plays of Beaumont and Fletcher*. Tesis doctoral. Florida State University.
- Hogan, F. T. 1967. "Notes on Thirty-One English Plays and Their Spanish Sources". *Restoration and 18th Century Theatre Research* 49: 6/1: 56-59.
- Hogan, F. T. 1969. "Notes on Savage's Love in a Veil and Calderon's Peor está que estaba". *Restoration and 18th Century Theatre Research* 49: 8/1: 23-29
- Hogan, F. T. 1976. "Elizabethan and Jacobean Dramas and Their Spanish Sources". *Research Opportunities in Renaissance Drama* 19: 37-47
- Hoggs, J. 1974. "The Spanish Gipsy, and Francis Manning's All for the Better, or The Infallible Cure" en James Hogg (ed.) *Elizabethan and Renaissance Studies* 71: 93-134. Salzburg: Universität Salzburg.
- Holzinger, W. 1981 May. "Garcilaso's Sonnet XVI in Poems by Gutierre de Cetina, Miguel de Barrios and Ben Jonson". *Hispanofila* 72: 13-18.
- Hoover, L. E. 1978. *John Donne and Francisco de Quevedo: Poets of Love and Death*. Chapel Hill: University of North Carolina Press.
- Howarth, W. D. 1961. "Cervantes and Fletcher: A Theme with Variations". *Modern Language Review* 56: 563-566.
- Howe, E. T. 1981 Spring. "Donne and the Spanish Mystics on Ecstasy". *Notre Dame English Journal: A Journal of Religion in Literature* 13/2: 29-44
- Howell, J. 1754. *Familiar Letters, domestic and foreign*. Londres.
- Huddleston, E. L. 1965. «The Spanish Gipsy and "La Gitanilla": An Unnoticed Borrowing». *Notes and Queries* n.s. 12: 103-104.
- Hume, M. A. S. 1903. *Españoles e ingleses en el siglo XVI*. London: Eveleigh Nash.
- Hume, M. A. S. 1905. *Spanish Influence on English Literature*. London: Eveleigh Nash.
- Hume, M. A. S. 1908. *Two English Queens and Philip*. London: Eveleigh Nash,
- Hume, M. A. S. 1909. "Some Spanish Influences in English Literature" *Royal Society of Literature* 29: 1-34 (second series).
- Hume, M. A. S. 1949 (1928). *La Corte de Felipe IV*. Barcelona: Ediciones Mercedes. (Trad. directa. del inglés por P. M. G.).
- Hunt, L. 1991 April. "The First Spanish Translation of Utopia (1637)". *Moreana: Bulletin Thomas More* 28/105: 21-41.

- Izard, T. C. 1943. «The Principal source for Marlowe's "Tamburlaine"». *Modern Language Notes* 58: 411-417.
- Jago, Ch. 1981. "Habsburg Absolutism and the Cortes of Castile". *The American Historical Review* 86: 307-326.
- Jones, J. R. 1972. "A Note on Antonio de Guevara and King James I". *Romance Notes* 14: 168-72.
- Jones, M. 1984 November. "Five Liars: French, English and Italian Imitations of La verdad sospechosa". *Journal of the Australasian Universities Language and Literature Association* 62:92-207
- Jorgensen, P. A. 1970. "Foreign Sources for the Elizabethan Notion of the Spaniard". *Viator* 1: 337-344.
- Kamen, H. y J. Pérez. 1980. *La imagen internacional de la España de Felipe II*. Valladolid: Universidad de Valladolid.
- Kamen, H. 1986 (1984). *La sociedad europea (1500-1700)*. Madrid: Alianza Editorial.
- Kaplis, L. A. 1982. *Eros y religion en la poesia de Lope de Vega y John Donne*. Dissertation Abstracts International, Ann Arbor, MI.
- Kastner, L. E. 1927. "The Italian and Spanish Sources of William Drummond of Hawthornden". *Miscellanea di Studi Critici in Onore di Crescini* 151-182. Turin.
- Kennedy, E. D. 1970. "Arthur's Rescue in Malory and the Spanish Tristan". *Notes and Queries* n.s. 17: 6-10.
- Kennedy, E. D. 1972. "Two Notes on Malory: 1. Malory and the Spanish 'Tristan': Further Parallels; 2. Tristram's Death in Malory's Morte Darthur". *Notes and Queries* n.s.19: 7-10.
- Kennedy, J. M. 1968. *Critical Edition of Young's Translation of George of Montemayor's Diana and Gil Polo's Enamoured Diana*. Oxford: Clarendon Press.
- Kimmelman, E. A. 1950. "Forerunners of Euphuism". *Boston Public Library Quarterly* II.
- Kinney, D. 1981 June. "In the Wake of Thomas More: Juan Luis Vives". *Moreana: Bulletin Thomas More* 18/70: 67-72.
- Klein, J. L. 1872-75. *Geschichte des spanischen Dramas*. Leipzig.
- Kluppelholz, H. 1988. "Fortsetzungen und ein Ende: Intertextuelles zu einer spanischen und einer englischen Kontinuation des Lazarillo de Tormes (1554)". *Archiv fur das Studium der Neueren Sprachen und Literaturen* 225/1: 81-98.
- Knowles, E. B. 1940. "Don Quixote Through English Eyes" *Hispania* 23: 103-115.
- Knowles, E. B. 1941a. *Four Articles on Don Quixote in England*. New York:
- Knowles, E. B. 1941b. "The First and Second Editions of Shelton's Don Quixote Part I": A Collation and Dating". *Hispanic Review* 9: 252-265.
- Knowles, E. B. 1941c. "Allusions to Don Quixote before 1660". *Philological Quarterly* 20: 573-586 (Aparece recogido en Knowles, 1941a).

- Knowles, E. B. 1947. "Cervantes and English Literature". En Angel Flores y M. J. Bernadette (eds) *Cervantes Across the Centuries* 265-273. New York: Gordian Press.
- Knowles, E. B. 1958. "Thomas Shelton, Translator of of Don Quixote" *Studies in the Renaissance* 5: 160-75.
- Koepfel, E. 1892. "Studien zur Geschichte der italianischen Novelle in der Englischen Literatur der 16. Jahrhundert". *Quellen und Forschungen zur Sprache und Kultur-Geschichte der germanischen Völker* 100-116.
- Koepfel, E. 1895. *Quellenstudien zu der Dramen Ben Jonson's, John Marston's und Beaumont's und Fletcher's*. Erlangen & Leipzig: Münchenerr Beiträge zur romanischen und englischen Philologie. Heft XI.
- Koepfel, E. 1897. *Quellen Studien zu den Dramen George Chapman's, Philip Massinger's und John Ford's*. Strassburg: Karl J. Trübner.
- Koepfel, E. 1898. "Don Quixote, Sancho Panza und Dulcinea in der englischen Literatur bis zur Restauration (1660)". *Archiv für das Studium der Neueren Sprachen* 101: 87-98.
- Koepfel, E. 1910. "Philip Massinger". Capítulo VI en A. W. Ward y A. R. Waller (eds.) *The Cambridge History of English Literature*, vol. VI: *The Drama to 1642*, Part II, págs. 141-165. Cambridge: Cambridge University Press. 15 vols.
- Koppenfels, W. von. 1970. "Plutarch, Shakespeare, Quevedo und das Drama der Ermordung Caesars". *Germanisch Romanische Monatsschrift* 20: 1-23.
- Kozul, A. 1946. "La première traduction d'Arnalte et Lucenda et les débuts de la nouvelle sentimentale en Angleterre" *Etudes littéraires II* 151-167. Paris: Publications de la Faculté de Lettres de L'Université de Strasbourg.
- Lancashire, A. 1978. *The Second Maiden's Tragedy*. Baltimore: The John Hopkins University Press.
- Landmann, F. 1881. *Der Euphuismus, sein Wesen, seine Quelle, seine Geschichte*. Giessen.
- Landmann, F. 1882. *Shakespeare and Euphuism: Euphuus an adaptation from Guevara*. London: The New Shakespeare Society Transactions.
- Leech, C. 1961. *Shakespeare's Tragedies, and Other Studies in Seventeenth Century Drama*. London: Chatto and Windus.
- Legouis, E. y L. Cazamian. 1967. *A History of English Literature*. London: Aldine Press.
- Leo de Belmont, L. A. 1984. "La Tragedia de Romeo y Julieta y El caballero de Olmedo". *Revista de Literaturas Modernas* 17: 143-156.
- Lewes, S. 1846. *The Spanish Drama, Lope de Vega and Calderon*. London:
- Ley, Ch. D. 1951. "Shakespeare para españoles". *Revista de Occidente*. Madrid, págs. 68-69.

- Linsalata, C. R. 1956. "Don Quixote in English Translation, 1612-1755". En *Smollet's Hoax: Don Quixote in English*. Standford, Cal.: Stanford University Press
- Lockyer, R. 1981. *Buckingham. The Life and and Political Career of George Villiers, First Duke of Buckingham, 1592-1628*. London: Longman.
- Loewe, R. 1988 January. "Abraham Ibn Ezra, Peter Abelard, and John Donne". *Tel-Aviv Review* 1: 190-211.
- Loftis, J. 1968. "Restoration Hispanism and the Comedy of Spanish Romance" en John W. Ehrstine, John R. Elwood, Robert C. McLean (eds.) *On Stage and Off: Eight Essays in English Literature* 28-43. Pullman: Washington State University Press.
- Loftis, J. 1969. "The Duchess of Malfi on the Spanish and English Stages". *Research Opportunities in Renaissance Drama* 12: 25-31.
- Loftis, J. 1970. "El principe constante and The Indian Emperour: A Reconsideration". *Modern Language Review* 65: 761-67.
- Loftis, J. 1973. *The Spanish Plays of Neoclassical England*. New Haven and London: Yale University Press.
- Loftis, J. 1982a Spring. "Lope de Vega's and Webster's Amalfi Plays". *Comparative Drama* 16:1, 64-78.
- Loftis, J. 1982b Summer. "Henry VIII and Calderon's La cisma de Inglaterra". *Comparative Literature* 34:3, 208-222.
- Loftis, J. 1984, Spring. «English Renaissance from the Spanish "Comedia"». *English Literary Renaissance* 230-248.
- Loftis, J. 1987. *Renaissance Drama in England and Spain: Topical Allusions and History Plays*. Princeton, N.J.: Princeton University Press.
- Loomie, A. J. 1963. *The Spanish Elizabethans. The English Exiles at the Court of Philip II*. Fordham University Press.
- Lopez Estrada, F. 1965. "La primera version de la Utopia de Moro, por Jeronimo Antonio de Medinilla (Cordoba, 1637)" en M.P Hornik. (ed.) *Collected Studies in Honour of Americo Castro's Eightieth Year* 291-309. Oxford: Lincombe Lodge Research Library.
- Lopez Estrada, F. 1980. *Tomás Moro y España. Sus relaciones hasta el siglo XVIII*. Madrid: Editorial de la Universidad Complutense.
- Lopez Estrada, F. 1996. "Publications récentes sur Thomas More et l'Utopie en Espagne. *Moreana* 33: 41-50.
- López-Peláez Casellas, J. 1996a. *Estudio comparado del honor en Otello de W. Shakespeare y los dramas de honor de P. Calderón de la Barca*. Jaén: Servicio de Publicaciones e Intercambio Científico de la Universidad de Jaén.
- López-Peláez Casellas, J. 1996b. "Woman as Text in Othello and in Calderon's Dramas de Honor". *S.E.D.E.R.I.* 6: 93-98.

- Luttikhuizen, F. 1987. "Traducciones inglesas de las Novelas Ejemplares". En Julio-Cesar Santoyo e Isabel Verdaguer (eds.) *De clásicos y traducciones* 147-164. Barcelona: P.P.U.
- Maas, H. 1907. "Äussere Geschichte der englischen Theatertruppen in dem Zeitraum von 1559 bis 1642". *Materialien* 29. Louvain.
- Mackenzie, A. L. 1982 October. "A Study in Dramatic Contrasts: The Siege of Antwerp in A Larum for London and El saco de Amberes". *Bulletin of Hispanic Studies* 59/4: 283-300
- Madariaga, S. de. 1954, 23th April. *Manchester Guardian*. (Se trata de la recensión de la traducción al inglés hecha por Chales D. Ley de Antonio Pérez de Marañón).
- Malfatti, C. V. 1973. *The Descrypcyon of Englonde... (London 1502). Relacion de Ynglaterra, Gales, Escocia e Yrlanda... (Londres 1509)*. Barcelona
- Manucy, A. C. 1934. *A comparison of certain plays of Beaumont and Fletcher with their sources in Cervantes Novelas*. Tesis Doctoral. Universidad de Florida.
- Manzanas, A. M. 1997. "Conversion narratives: Othello and other black characters in Shakespeare's and in Lope de Vega's plays". *S.E.D.E.R.I. (Sociedad Española de Estudios Renacentistas Ingleses)* 7: 231-236.
- Marañón, G. 1939. *El conde-duque de Olivares*. Madrid: Espasa Calpe, S. A.
- Marañón, G. 1948. "Notas del primer viaje de Antonio Pérez a la Corte de Isabel de Inglaterra". En José Janés (ed.) *Ensayos hispano-ingleses. Homenaje a Walter Starkie* 177-195. Barcelona: José Janés.
- Marañón, G. 1977⁹. *Antonio Pérez*. Madrid: Espasa-Calpe. 2 vols.
- Maravall, J. A. 1972. *La oposición política bajo los Austrias*. Barcelona: Ediciones Ariel.
- Maravall, J. A. 1975. *La cultura del Barroco. Análisis de una estructura histórica*. Barcelona: Ediciones Ariel.
- Maravall, J. A. 1979. *Poder, honor y élites en el siglo XVII*. Mexico, Madrid, Bogotá: Siglo Veintiuno Editores.
- Margariños, S. 1948. "Inglaterra y los historiadores de Indias". En José Janés (ed.) *Ensayos hispano-ingleses. Homenaje a Walter Starkie* 161-71. Barcelona: José Janés.
- Mariscal, G. 1987 Winter. "Calderon and Shakespeare: The Subject of Henry VIII". *Bulletin of the Comediantes* 39/2: 189-213.
- Martín Gamero, S. 1961. *La enseñanza del inglés en España (desde la edad Media hasta el siglo XIX)*. Madrid: Gredos.
- Martínez Alonso, E. 1948. "Charlas hispano-inglesas". En José Janés (ed.) *Ensayos hispano-ingleses. Homenaje a Walter Starkie* 197-204. Barcelona: José Janés.
- Martínez Estrada, E. 1963. "El Nuevo Mundo, la Isla de Utopia y la Isla de Cuba". *Cuadernos Americanos* 22/127: 89-122.

- Martínez López, M. 1995. "The Philosophy of Life and Death in Christopher Marlowe's *Doctor Faustus* in relation to the myth of Don Juan". *S.E.D.E.R.I.* 5: 88-96.
- Martínez López, M. 1996. "Overreaching Flesh and Souls: Ch. Marlowe's *Doctor Faustus* and Tirso de Molina's *Don Juan*". *S.E.D.E.R.I.* 6: 107-116.
- Mascaró, J. 1920, November. "Diego de Estella and Robert Southwell" *Times Literary Supplement* 991.
- Massinger, Ph. 1976. *The Plays and Poems of Phillip Massinger*. Philip Edwards & Colin Gibson (editors). Oxford: Clarendon Press. 5 vols.
- Mathews, E. G. 1938. *Studies in Anglo-Spanish cultural & literary relations. 1598-1700*. Harvard V Summaries of thesis". Cambridge, Mass.
- Mathews, E. G. 1945. "English Translations from the Spanish: a Review and a Contribution". *Journal of English and German Philology* 44: 387-424.
- Matulka, B. 1931. *The Novels of Juan de Flores and Their European Diffusion*. New York: Publications of the Institute of French Studies in Comparative Literature Series.
- Maxwell, B. 1939. *Studies in Beaumont, Fletcher, and Massinger*. Chapel Hill, N.C.: University of North Carolina Press.
- Maxwell, B. 1944. "The Source of the Principal Plot of *The Fair Maid of the Inn*". *Modern Language Notes* 59: 122-127.
- McCann, E. 1953-54. "Donne and Santa Teresa on the Ecstasy". *Hutington Library Quarterly* 17: 125-132.
- McCann, E. 1961. "Oxymora in Spanish Mystics and English Metaphysical Writers". *Comparative Literature* 13: 16-25.
- McDaniel, D. D 1992. "Fashioning Gentlewomen: Book III of *The Faerie Queene* and Vives's Instruction of a Christian Woman". *Shakespeare and Renaissance Association of West Virginia Selected Papers* 15: 44-50.
- McDiarmid, M. P. 1949. "The Spanish Plunder of William Drummond of Hawthornden". *Modern Language Review* 44: 17-25.
- McMurray, J. F. 1987. December. *John Fletcher and His Sources in Cervantes*. Tesis doctoral. University of Rochester, Nueva York.
- McQuien, T. P. 1974. *Sir Francis Drake in English and Spanish Literature of the Sixteenth and Seventeenth Centuries*. Dissertation Abstracts International, Ann Arbor, MI.
- Meyer, A. O. 1916. *England and the Catholic Church under Queen Elizabeth*. London: Kegan Paul, Trench, Trübner & Co., Ltd. (Hay edición de 1967).
- Michelena, J. 1972. "The Source of Christopher Marlowe's *Tamburlaine*". *Rackham Literary Studies* 3: 123-28.
- Montegut, E. 1865, 1 Août. "Une hypothèse sur la Tempête, de Shakespeare". *Revue de Deux Mondes*.
- Moreno-Lacalle, J. 1922. "Influencia española en la literatura inglesa". *Bulletin of the New England Modern Language Association* 12: 10-18.

- Morgan, P. 1963. "Our Will Shakespeare and Lope de Vega: an Unrecorded Contemporary Document". *Shakespeare Survey* 16: 118-120.
- Morill, J. 1984. "The Stuarts". En Morgan, K.O. (Ed.), *The Oxford Illustrated History of Britain*. Oxford: Oxford University Press.
- Mroczkowska-Brand, K. 1974. "L'analyse comparée de l'emploi de la parodie et du melange du tragique et du comique dans *El magico prodigioso* de Calderon et *The Tragical History of Dr. Faustus* de Marlowe". *Kwartalnik Neofilologiczny* 21: 499-505.
- Mroczkowska-Brand, K. 1979. "Over Theatricality and the *Theatrum Mundi*, Metaphor in Spanish and English Drama, 1570-1640". *K.N. (Kwartalnik Neofilologiczny)* 26: 201-214.
- Muir, K. 1985. "Hardy, Middleton, Calderon and Cervantes' *La fuerza de la sangre*" en J. P. Vander Motten (ed.) *Elizabethan and Modern Studies, Presented to Professor Willem Schrickx on the Occasion of His Retirement* 181-189. Ghent: Seminarie voor Eng. & Amer. Lit., Rijksuniversiteit Gent.
- Muir, K. 1992. "Elizabethan Hispanists, Lope de Vega and Shakespeare". En Ann L. Mackenzie & Dorothy S. Severin (eds.) *Hispanic Studies in Honour of Geoffrey Ribbans* 91-96. Liverpool: Liverpool University Press.
- Muñoz Rojas, J. A. 1984. "Apuntes para un estudio de las relaciones literarias de Donne con España". En José Janés (ed.) *Ensayos hispano-ingleses. Homenaje a Walter Starkie* 225-242. Barcelona: José Janés.
- Navarro Errasti, M. P. 1978-79. *Estudio lingüístico comparativo de la primera traducción inglesa del Buscón*. Tesis doctoral. Universidad de Zaragoza.
- Navarro Errasti, M. P. 1980. "Inglaterra y Quevedo". *Letras de Deusto* 10/20: 149-66.
- Navarro Errasti, M. P. 1987. "Quevedo en lengua inglesa". En Julio-Cesar Santoyo e Isabel Verdaguer (eds.) *De clásicos y traducciones* 165-188. Barcelona: P.P.U.
- Neilson, W. A. 1910. "Ford and Shirley". Capítulo VIII en A. W. Ward y A. R. Waller (eds) *The Cambridge History of English Literature*, vol. VI: *The Drama to 1642*, Part II, págs. 188-209. Cambridge: Cambridge University Press.
- Nieva, C. S. 1978 Summer y 1979 Winter. "The Cloud of Unknowing' and St. John of the Cross". *Mount Carmel* 26; 27:2; 4, 79-89; 182-191.
- Northup, G. T. 1918-1919. "The Life of Lazarillo de Tormes" *Modern Philology* 16: 385-389.
- O'Connor, J. J. 1970. *Amadis de Gaule and Its Influence on Elizabethan Literature*. New Brunswick, N.J.: Rutgers University Press.
- Oliphant, E. H. C. 1927. *The plays of Beaumont and Fletcher: An Attempt to Determine Their Respective Shares and the Shares of Others*. New Haven, CT: Yale University Press.

- Oliphant, E. H. C. 1936. "Three Beaumont and Fletcher Plays". *Review of English Studies* 12:199-202.
- Oliveira e Silva, J. de. 1977. *The Arcadias of Sir Philip Sidney in the Context of the Dianas of Jorge de Montemayor and Gaspar Gil Polo: Religious Themes and the Language of Love*. Dissertation Abstracts International, Ann Arbor, MI.
- Oliveira e Silva, J. de. 1982 Winter. "Recurrent Onomastic Textures in the Diana of Jorge de Montemayor and the Arcadia of Sir Philip Sidney". *Studies in Philology* 79/1:30-40.
- Onega Jaén, S. 1978-79. *Tipos y tópicos españoles en la literatura inglesa de la segunda mitad del siglo XVI*. Tesis doctoral. Universidad de Zaragoza.
- Onega Jaén, S. 1980a. "Evolución literaria de un personaje histórico: el soldado español del Renacimiento". *Separata de Homenaje a Emilio Lorenzo*. Zaragoza: Reproducción por Facsímil, Vía de la Hispanidad s/n.
- Onega Jaén, S. 1980b. "Personajes aragoneses en Shakespeare". *Alcorces. Temas Aragoneses* 16. Zaragoza: Anubar, Ediciones.
- Onega Jaén, S. 1986a. "España vista por un viajero inglés a mediados del siglo XVI". *Separata de Estudios en Homenaje al Dr. Antonio Beltrán Martínez*. Zaragoza: Universidad de Zaragoza.
- Onega Jaén, S. 1986b. "Prosa antiespañola en la segunda mitad del siglo XVI". En Susana Onega Jaén (ed.) *Estudios literarios ingleses: Renacimiento y Barroco* 77-92. Madrid: Cátedra.
- Orrell, J. 1991. "Spanish corrales and English Theaters" en Louise Fothergill-Payne & Peter Fothergill-Payne (eds.) *Parallel Lives: Spanish and English National Drama 1580-1680* 23-38. Lewisburg, PA and London: Bucknell UP; Associated University Press.
- Ott, A. 1904. *Die italienische Novelle im englische Drama*. Zurich.
- Padhi, S. 1984a June. "Middleton's Wittol in A Chaste Maid, and Guzman de Alfarache". *Notes and Queries* n.s. 31: 234-236.
- Padhi, S. 1984b Summer-Winter. "Hamlet's Satirical Rogue". *Hamlet Studies: An International Journal of Research on The Tragedie of Hamlet, Prince of Denmarke* 6:1-2, 68-71.
- Pane, R.U. 1944. *English Translations from the Spanish*. New Brunswick: Rutgers University Press.
- Pando Canteli, M. J. 1993. «"One like None, and lik'd of None": John Donne, Francisco de Quevedo, and the Grotesque Representation of the Female Body». *John Donne Journal: Studies in the Age of Donne* 12:1-2, 1-15.
- Par, A. 1935. *Shakespeare en la literatura española*. Madrid. 2 vols.
- Pastor, A. 1925. "Un embajador de España en la escena inglesa". *Homenaje a Menéndez Pidal*, III: 241-61.
- Pastor, A. 1948. "Breve historia del hispanismo inglés. Madrid: *Arbor, Revista General de Investigación y Cultura*, números. 28 y 29 (fascículo suelto).

- Patchell, M. 1947. *The Palmerin Romances in Elizabethan Prose Fiction*. New York: Columbia University Press (Columbia University Studies in English and Comparative Literature) (Reseñado en *Revue. de littérature comparée*, 1951, 25: 144-9)
- Pérez de Guzmán y Gallo, J. 1877. *Un matrimonio de Estado*. Madrid: Tipografía de Estenotipia Perojo.
- Pérez de Guzmán y Gallo, J. 1906. "Las últimas negociaciones de matrimonios regios entre Inglaterra y España, en 1623". *La España Moderna*, tomos CCVIII, CCIX, CCX, CCXI, CCXII.
- Pérez Martín, M. J. 1973. «El contexto histórico en la versión inglesa del "Audi Filia" de Juan de Ávila». *ES, Publicaciones del Departamento de Inglés* (Universidad de Valladolid) 3: 7-47.
- Pérez Martín, M. J. 1974. «La versión inglesa del "Audi Filia" de Juan de Ávila». *ES, Publicaciones del Departamento de Inglés* (Universidad de Valladolid) 4: 7-49.
- Pérez Martín, M. J. 1975. «La versión inglesa del "Audi Filia" de Juan de Ávila. II». *ES, Publicaciones del Departamento de Inglés* (Universidad de Valladolid) 5: 7-42.
- Pérez Martín, M. J. 1976. «La versión inglesa del "Audi Filia" de Juan de Ávila. III». *ES, Publicaciones del Departamento de Inglés* (Universidad de Valladolid) 6: 7-46.
- Pérez Martín, M. J. 1977. «La versión inglesa del "Audi Filia" de Juan de Ávila. IV». *ES, Publicaciones del Departamento de Inglés* (Universidad de Valladolid) 7: 7-68.
- Perott, J. de. 1905 October. «The Probable Source of the plot of Shakespeare's "Tempest"» *Publications of the Clark University Library*. 1/8: 209-216. (Worcester, Mass.).
- Perott, J. de. 1907a. «Beaumont and Fletcher and "The Mirror of Knighthood"» *Modern Language Notes* 22: 76-78.
- Perott, J. de. 1907b. «Über die Quelle von Shakespeares "Cymbeline"». *Philologiae Novitates-Wissenschaftlichen Beiträgen* 3: 6-7
- Perott, J. de. 1908. «Eine spanische Parallele zu "Love's Labour's Love"» *Shakespaeare Jahrbuch* 44: 151-153
- Perott, J. de. 1909a. "Spanische Einflüsse bei Shakespeare" *ESn*, 40: 153-155.
- Perott, J. de. 1909b. "Der Prinzenraub aus Rache -eine Cymbeline Parallele" *Shakespeare Jahrbuch* 45: 228-229.
- Perott, J. de. 1910a. "Falstaff und der Dreieinigkeitsbruder bei Feliciano de Silva". *Germanisch-Romanische Monatsschrift* 2: 633-634.
- Perott, J. de. 1910b. "Der geniale Spitzbube bei Feliciano de Silva und Shakespeare Autolycus". *ESn* 41: 332-333.

- Perott, J. de. 1913a. «Die Hirtendichtung des Feliciano de Silvas und Shakespeare "Wintermärchen"». *Archiv für das Studium der Neueren Sprachen* 130: 53-56.
- Perott, J. de. 1913b. "The Mirrour of Knighthood". *Romanic Review* 4/4: 397-402
- Perott, J. de. 1914. "Professor Fitzmaurice-Kelly and the Source of Shakespeare's "Tempest"". *Romanic Review* 5: 364-367.
- Perry, T. A. 1989 August. "The Two Gentlemen of Verona and the Spanish Diana". *Modern Philology: A Journal Devoted to Research in Medieval and Modern Literature* 87/1: 73-7.
- Portera, J. 1976. "Amor y lealtad en Lyly y Calderon". *Bulletin of the Comediantes* 28: 96-100.
- Praz, M. 1925. "Stanley, Sherburne, and Ayres as Translators and Imitators of Italian, Spanish, and French Poets". *Modern Language Review* 20: 280-294.
- Pujals, E. 1952. "Shakespeare y Lope de Vega". *Revista de literatura* 1: 25-45.
- Pujals, E. 1965. *Drama, pensamiento y poesía en la literatura inglesa*. Madrid: Rialp.
- Pujals, E. 1989. *Historia de la literatura inglesa*. Madrid: Gredos.
- Purcell, H. D. 1966. *Spanish Literary Influence on the English Drama to 1625*. Tesis doctoral inédita. Universidad de Cambridge.
- Puyuelo y Salinas, C. 1962. *Carlos de Inglaterra en España*. Escelicer, S. A.
- Puyuelo y Salinas, C. 1973. "Carlos, príncipe de Gales busca novia en Madrid". *Historia y Vida*. 3: 110-123.
- Rambaldo, A. M. 1981. "Paralelos entre la tematica del teatro rústico pastoril español y el de Inglaterra" en Manuel Criado de Val (ed.) *Lope de Vega y los orígenes del teatro español, Actas del I Congreso internacional sobre Lope de Vega* 229-232. Madrid: EDI-6.
- Ramírez, A. 1970. "Cervantes y Fletcher: El Persiles y The Custom of the Country" en Jose Schraibman (ed.) *Homenaje a Sherman H. Eoff*. 203-220. Madrid: Castalia.
- Randall, D. B. J. 1963. *The Golden Tapestry: A Critical Survey of Non-chivalric Spanish Fiction in English Translation (1543-1657)*. Durham, N.C.: Duke University Press.
- Randel, M. G. 1971. *The Historical Prose of Fernando de Herrera*. London: Tamesis Books.
- Rapp, M. 1862. *Studien über das englischen Theater*. Tübingen.
- Reader, H. 1903. "How did Calderon Know Shakespeare's Plays?" *Westminster Review* 160: 84-88.
- Reese, L. G. 1964. "Cervantes and Shakespeare: A Comparative Study". *Proceedings of the Pacific Northwest Conference on Foreign Languages* 15: 67-73.
- Reyher, P. 1920. "Alfred de Vigny, Shakespeare, et George de Montemayor". *Revue de l'enseignement des langues vivantes* 37: 1-4.

- Rice, W. G. 1932. "The source of Massinger's *The Renegado*". *Philological Quarterly* II: 65-75.
- Ristine, F. H. 1910. *English Tragicomedy: Its Origin and History*. New York: Columbia University Press. Reimpreso por Russel and Russel, 1963.
- Rodriguez Badendyck, C. 1991. "The Neglected Alternative: Shakespeare's *Romeo and Juliet* and Lope de Vega's *Castelvines y Monteses*" en Louise Fothergill-Payne & Peter Fothergill-Payne (eds.) *Parallel Lives: Spanish and English National Drama 1580-1680* 91-107. Lewisburg, PA and London: Bucknell University Press. Associated University Press.
- Rodríguez-Moñino Soriano, R. 1976. *Razón de Estado y dogmatismo religioso en la España del siglo XVII. Negociaciones hispanoinglesas de 1623*. Barcelona: Editorial Labor.
- Rosales, L. 1945. *La Alianza anglo-española en el año 1623*. Separata del núm. 21 de *Revista de Estudios Políticos*.
- Rosenbach, A. S. W. 1902. "The Curious Impertinent in English Dramatic Literature Before Shelton's Translation". *Modern Language Notes* 17/6: 357-367.
- Rosenbach, A. S. W. 1903. "The Influence of the *Celestina* in the Early English Drama". *Jahrbuch der deutschen Shakespeare Gesellschaft* 39: 43-61.
- Rudder, R. S. 1975. *The Literature of Spain in English Translation. A Bibliography*. New York: Frederick Ungar Publishing Co.
- Ruiz Ruiz, J. M. 1974. "El agua en el lenguaje figurativo de Teresa de Avila y de John Bunyan". *ES: Publicaciones del Departamento de Inglés* (Universidad de Valladolid) 4: 133-78.
- Ruiz Ruiz, J. M. 1975. "El estilo de Guevara en las versiones francesas e inglesas del Libro Áureo realizadas en 1530 y 1531 respectivamente. *ES, Publicaciones del Departamento de Inglés* (Universidad. de Valladolid) 5: 85-145.
- Ruiz Ruiz J. M. 1980. "Viñetas españolas en *The Arte of English Poesie* de G. Puttenham". *ES, Publicaciones del Departamento de Inglés* (Universidad de Valladolid) 10: 35-69
- Ruiz Silva, J. C. y L Alvarado. 1978. "Calderón-Shakespeare: sobre el honor y los celos". *Arbor, Revista General de Investigación y Cultura* 386: 175-191.
- Russell, P. E. 1953a. "English 17th-Century Interpretations of Spanish Literature". *Atlante, A Quaterly Review Published by the Hisp. and Luso-Brasilian Councils* 1: 65-77.
- Russell, P. E. 1953b. "A Stuart Hispanist. James Mabbe". *Bulletin of Hispanic Studies* 30: 75-84.
- Sáenz de Santa María, C. 1982. "Los viajes de Gage en el siglo XVII hispanoamericano" en Eugenio de Bustos Tovar (ed.) *Actas del IV Congreso Internacional de Hispanistas celebrado en Salamanca en Agosto de 1971*, vol. II. Salamanca: Asociación de Hispanistas, Consejo General de Castilla y León, Univ. de Salamanca.

- Sánchez Escribano, F. 1962. "Lope de Vega. Sobre una alusión de John Dryden". *Hispanofila* 16: 101-102.
- Sánchez Escribano, F. J. 1979. "James Howell: un galés del siglo XVII, viajero por el País Vasco." *Boletín de la Institución Sancho el Sabio* 23: 139-155.
- Sánchez Escribano, F. J. 1980. *James Howell: un hispanista inglés del siglo XVII*. Universidad de Zaragoza: Secretariado de Publicaciones (Resumen de Tesis Doctoral).
- Sánchez Escribano, F. J. 1983a. "The Tempest y dos novelas francesas: análisis temático." *Miscelánea* 3: 27-51.
- Sánchez Escribano, F. J. 1983b. "Los diccionarios políglotos de James Howell: fuentes y aportaciones personales." *Atlantis* 5: 5-22.
- Sánchez Escribano, F. J. 1984. "Paremiología comparada: la primera colección de refranes españoles publicada en Inglaterra". *Actas del IV Congreso de A.E.D.E.A.N.* 183-196. Salamanca.
- Sánchez Escribano, F. J. 1986. "Traducción de refranes españoles al inglés en el siglo XVII". *Actas de las Jornadas de Traducción. Ciudad Real: Facultad de Letras* 233-247.
- Sánchez Escribano, F. J. 1987. "La versión inglesa de Experiencias de Amor y de Fortuna, de Francisco de Quintana (1651). En Julio-Cesar Santoyo e Isabel Verdaguer (eds.) *De clásicos y traducciones* 189-204. Barcelona: P.P.U.
- Sánchez Escribano, F. J. 1990. "English translations from the Spanish through French in the 17th century." En Javier Sánchez (ed.): *Proceedings of S.E.D.E.R.I., I* 139-156. Zaragoza: Librería General.
- Sánchez Escribano, F. J. 1992. "The Spanish Match through the Texts: Jonson, Middleton and Howell." En S.G. Fernández-Corugedo (ed.): *Proceedings of S.E.D.E.R.I. II*. 230-246. Universidad de Oviedo: Servicio de Publicaciones.
- Santoyo, J. C. 1974. «Richard Percyvall y el primer diccionario "Español-Inglés"». *ES, Publicaciones del Departamento de Inglés* (Universidad de Valladolid) 4: 75-108.
- Santoyo, J. C. 1976, sept. «1576: La Primera edición Inglesa del "Lazarillo de Tormes"» (I). *ES, Publicaciones del Departamento de Inglés* (Universidad de Valladolid) 6: 225-265.
- Santoyo, J. C. 1977, septiembre. «1576: La Primera edición Inglesa del "Lazarillo de Tormes" II». *ES, Publicaciones del Departamento de Inglés* (Universidad de Valladolid) 7: 217-250.
- Santoyo, J. C. 1978a. «1576: La Primera edición Inglesa del "Lazarillo de Tormes". III». *ES, Publicaciones del Departamento de Inglés* (Universidad de Valladolid) 8: 157-195.
- Santoyo, J. C. 1978b. *Ediciones y traducciones inglesas del Lazarillo de Tormes (1568-1977)*. Vitoria: Colegio Universitario de Álava.

- Santoyo, J. C. 1986. "El libro español en la Inglaterra isabelina". En Susana Onega Jaén (ed.) *Estudios literarios ingleses: Renacimiento y Barroco* 77-92. Madrid: Cátedra.
- Santoyo, J. C. 1987a. *Traducción. Traducciones. Traductores. Ensayo de bibliografía española*. León: Servicio de Publicaciones de la Universidad de León.
- Santoyo, J. C. 1987b. "El Lazarillo en Inglaterra: Primera traducción (1568), primera edición". En Julio-Cesar Santoyo e Isabel Verdaguer (eds.) *De clásicos y traducciones* 7-24. Barcelona: P.P.U.
- Santoyo, J. C. 1987c. "La traducción inglesa (1581) de La Conquista del Perú, de Agustín de Zárate". En Julio-Cesar Santoyo e Isabel Verdaguer (eds.) *De clásicos y traducciones* 25-46. Barcelona: P.P.U.
- Santoyo, J. C. 1987d. "Traducciones inglesas de las obras de fray Diego de Estella (ss. XVI-XVII): Aspectos bibliográficos". En Julio-Cesar Santoyo e Isabel Verdaguer (eds.) *De clásicos y traducciones* 47-58. Barcelona: P.P.U.
- Santoyo, J. C. e I. Verdaguer (eds.). 1987. *De clásicos y traducciones*. Barcelona: P.P.U.
- Sauls, L. 1971 "Traherne's Debt to Puente's Meditations". *Philological Quarterly*, 50: 161-74.
- Schack, A. F., Graf von. 1854. *Geschichte der dramatischen Literatur und Kunst in Spanien*. Frankfurt a. M. Hay traducción española con la siguiente referencia: Schack, Adolf Friederich (conde de). 1885-88. *Historia de la literatura y del arte dramático en España, traducida directamente del alemán al castellano por Eduardo de Mier*. Madrid: M. Tello. 6 tomos.
- Schafer, J. 1971. "A Marston Source". *Notes and Queries* n.s. 18: 16-17
- Schelling, F. E. 1923. *Foreign influence in Elizabethan Plays* 109-147. New York: AMS Press.
- Schevill, R. 1907a. "On the Influence of Spanish Literature on English in the Early 17th Century". *Romanische Forschungen* 20: 604-634.
- Schevill, R. 1907b. "On the Bibliography of the Spanish Comedia". *Romanische Forschungen* 23: 321-337.
- Schlegel, A. W. 1846. *Sämtliche Werke*. Leipzig:
- Schmidgall, G. 1986 Winter. "The Tempest and Primaleon: A New Source". *Shakespeare Quarterly* 37/4: 423-439.
- Schoeck, R. J. 1955. "The Influence of La Celestina in England". *Boston Public Library Quarterly* 7: 225
- Selig, K. L. 1972. Garcilaso in Sixteenth Century England. *Romanische Forschungen* 84: 368-71.
- Severin, D. S. 1990. "Celestina's Courtly Lyrics and James Mabbe's English Translation" en Keith Busby & Erik Kooper (eds.) *Courtly Literature: Culture and Context* (Selected Papers from 5th Triennial Congress of International

- Courtly Literature Society Dalfsen, The Netherlands, 9-16 Aug. 1986) 523-529. Amsterdam: Benjamins.
- Seward, P. M. 1972a. "Calderon and Aphra Behn: Spanish Borrowings in The Young King". *Bulletin of Hispanic Studies* 49: 149-164.
- Seward, P. M. 1972b. "Was the English Restoration Theatre Significantly Influenced by Spanish Drama?" *Revue de Littérature Comparee* 46: 95-125.
- Seward, P. M. 1972c. "An Additional Spanish Source for John Crowne's Sir Courtly Nice". *Modern Language Review* 67: 486-489
- Sharp, C. 1981. "Caliban: The Primitive Man's Evolution". *Shakespeare Studies* 14: 267-283.
- Shaw Fairman, P. 1966. "Samuel Pepys y España". *Filologia Moderna* 6: 3-28.
- Shaw Fairman, P. 1976. "James Howell: un galés del siglo XVII curioso de las gentes y de las cosas de España". *Archivo, Homenaje a Carlos Claverías* págs. 403-419. Oviedo: Universidad de Oviedo.
- Shaw Fairman, P. 1981. *España vista por los ingleses del siglo XVII*. Madrid: Sociedad General Española de Librería.
- Shergold, N. D. y P. Ure. 1966. "Dryden and Calderon: A New Spanish Source for The Indian Emperour". *Modern Language Review* 61: 369-383
- Shimada, T. 1987 September. "Gonzalez de Mendoza's Historie as a Possible Source for Godwin's The Man in the Moone". *Notes and Queries* n.s. 34: 314-315.
- Shin, W. 1989 Winter. "Two Gentlemen of Verona and Diana enamorada: Shakespeare's Class-Oriented Modifications of His Sources". *The Journal of English Language and Literature* 35/4: 717-733.
- Simpson, E. M. 1948. "Donne's Spanish Authors". *Modern Language Review* 43: 183-185.
- Sloman, A. E. 1959. "The Spanish Source of The Fair Maid of the Inn", in Frank Pierce (ed.) *Hispanic Studies in Honour of I. González Llubera* 331-341. Oxford: The Dolphin Book Co. Ltd.
- Smith, D. L. 1991. "Text, Stage, and Public in Webster's The Duchess of Malfi and Lope's El mayordomo de la duquesa de Amalfi" en Louise Fothergill-Payne & Peter Fothergill-Payne (eds.) *Parallel Lives: Spanish and English National Drama 1580-1680*: 75-90. Lewisburg, PA and London: Bucknell UP; Associated UPs.
- Soens, A. L. 1969. «Tybalt's Spanish Fencing in "Romeo and Juliet"». *Shakespeare Quarterly* 20: 121-127.
- Starkie, W. 1950. "Cervantes y la Novela Inglesa". En Francisco Sánchez Castañeda (ed.) *Homenaje a Cervantes*. Mediterráneo.
- Stewart, M. 1984. "Myth and Tragic Action in La Celestina and Romeo and Juliet" en Anna Teresa Tymieniecka (ed.) *The Existential Coordinates of the Human Condition: Poetic, Epic, Tragic: The Literary Genre* 425-433. Dordrecht: Reidel

- Stiefel, A. L. 1890. "Die Nachhamung spanischer Komödien in England unter der ersten Stuarts". *Romanische Forschungen* 5: 193-220.
- Stiefel, A. L. 1897. "Die Nachhamung spanischer Komödien in England unter der ersten Stuarts II". *Archiv für das Studium der Neueren Sprachen* 99: 271-310.
- Stiefel, A. L. 1898. Reseña de "Quellenstudien zu der Dramen Ben Jonson's..." (1895) de Koeppel. *Zeitschrift für vergleichende Literatur* 12: 242-252.
- Stiefel, A. L. 1899. "Über die Quelle von J. Fletchers 'Island Princess'". *Archiv für das Studium der Neueren Sprachen* 103: 277-308.
- Stiefel, A. L. 1907. "Die Nachhamung spanischer Komödien in England unter der ersten Stuarts III". *Archiv für das Studium der Neueren Sprachen* 61: 309-50.
- Stone, L. 1965. *The Crisis of the Aristocracy, 1558-1641*. Oxford: Oxford University Press.
- Stone, L. 1977. *The Family, Sex and Marriage in England 1500-1800*. London: Weidenfeld and Nicolson.
- Stubbings, H. U. 1968. *Renaissance Spain in its Literary Relations with England and France*. A Critical Bibliography. Nashville: Vanderbilt University Press.
- Sullivan, D. 1988 Sept. "The Structure of Self-Revelation in Donne's Devotions". *Prose-Studies* 11/2: 49-59.
- Tazón, J. E. 1997. "Death in Northern Africa". *S.E.D.E.R.I. (Sociedad Española de Estudios Renacentistas Ingleses)* 7: 173-178.
- Tejera, D. 1996. "Spanish-English Relationships in the Work of Thomas Gage, al. Tomás de Santa María". *S.E.D.E.R.I.* 6: 203-208.
- Terrero, J. 1990. *Historia de España*. Barcelona: Editorial Ramón Sopena.
- Terrill, T. E. 1931. "Spanish influence on John Donne". *Harvard University Summary of Theses* 177-178.
- Thomas, Sir H. 1916. "The Palmerin Romances". *Transactions of the Bibliographical Society* 13: 97-144.
- Thomas, Sir H. 1920a. "Three Translators of Gongora and other Spanish poets during the XVII century". *Revue Hispanique* 48: 180-256.
- Thomas, Sir H. 1920b. "Diana de Monte Mayor Done out of Spanish by Thomas Wilson (1596)". *Revue Hispanique* 50: 367-418.
- Thomas, Sir H. 1920-21. "The Output of Spanish Books in the Sixteenth Century". *The Library*, 4th series, 1:87.
- Thomas, Sir H. 1921. *Short-Title Catalogue of Books Printed in Spain and of Spanish Books Printed Elsewhere in Europe Before 1601 Now in the British Museum*. London: British Museum, Dept. of Printed Books. Printed by order of the Trustees.
- Thomas, Sir H. 1922. "Shakespeare and Spain". *The Taylorian Lecture*. Oxford: Clarendon Press.

- Thomas, Sir H. 1925. "Shakespeare y España". *Homenaje a Menéndez Pidal I*: 225-253. Traducción ampliada de "Shakespeare and Spain". *The Taylorian Lecture*. Oxford: Clarendon Press.
- Thomas, Sir H. 1933. "The English Translations of Quevedo's *La vida del Buscón*". *Revue Hispanique* 81: 282-299.
- Thomas, Sir H. 1949. *Shakespeare in Spain. Annual Shakespeare Lecture of the British Academy*. Oxford: Oxford University Press.
- Thomas, Sir H. 1952 (1920). *Las novelas de caballerías españolas y portuguesas*. Madrid: C.S.I.C. (Traducción al español de E. Pujals de Thomas, Sir H. 1920. *Spanish and Portuguese Romances of Chivalry*. Cambridge: Cambridge University Press.)
- Thompson, I. A. A. 1982. "Crown and Cortes in Castile, 1590-1665". *Parliaments, Estates and Representation* 2: 29-45.
- Ticknor-Julius, G. 1849. *Geschichte der schönen Literatur in Spanien*.
- Tobler, Dr. 1898. "Shakespeare's Sommernachstraum und Montemayor's Diana". *Shakespeare's Jahrbuch* 34: 358-366.
- Todd, F. M. 1956. "Webster and Cervantes". *Modern Language Review* 51: 321-323.
- Toro-Garland, F. de. 1977. "La version inglesa de La Celestina del Capitan John Stevens; Hispam, Coleccion Summa". En Manuel Criado de Val (ed.) *La Celestina y su contorno social: Actas del I Congreso Internacional sobre La Celestina*. Barcelona: Borrás.
- Trevelyan, G. M. 1967. *English Social History*. Harmondsworth: Penguin.
- Trevor-Roper, H. R. 1974. "España y Europa: 1598-1621". En J. P. Cooper (ed.), *Historia del mundo moderno*. Tomo IV, cap. IX. Barcelona: editorial Ramón Sopena, S.A. (Traducción de la versión original inglesa: Cooper, J.P. (ed.). 1970. *The New Modern History*. Cambridge: Cambridge University Press.)
- Trimble, W. R. 1964. *The Catholic leity in Elizabethan England 1558-1603*. Cambridge, Mass.: Belknap Press.
- Turner, Ph. A. 1949. "Sobre Pedro de Mexía en Inglaterra". *Nueva Revista de Filología Hispánica* 3: 275-8.
- Twombly, R. G. 1992. "Prince Hamlet and the Subduing of Flesh by Cunning". *Explorations in Renaissance Culture* 18: 153-63.
- Ulloa Cisneros, L. y E. Camps Cazorla. 1970⁴. *La Casa de Austria (siglos XVI y XVII)*. En Luis Pericot García (ed.) *Historia de España. Gran Historia General de los pueblos hispanos*, tomo IV. Barcelona: Instituto Gallach de Librería y Ediciones, S.A.
- Underhill, J. G. 1899. *Spanish Literature in the England of the Tudors*. London & New York: Macmillan.
- Ungerer, G. 1956. *Anglo-Spanish Relations in Tudor Literature*. Bern: Francke. Existe una reimpression de 1972 hecha en en Nueva York por AMS, que es la que hemos consultado.

- Ungerer, G. 1965. "The Printing of Spanish Books in Elizabethan England". London: *The Library* 20/3.
- Ungerer, G. 1973. "Bartholomew Yong, Mannerist Translator of Spanish Pastoral Romances". *English Studies: A Journal of English Language and Literature* 54: 439-46.
- Vaganay, H. 1918. "Bibliographie hispanique extra-péninsulaire". *Revue Hispanique* 42: 1-304.
- Verdaguer, I. 1987a. "Traducciones inglesas del Guzmán de Alfarache". En Julio-Cesar Santoyo e Isabel Verdaguer (eds.) *De clásicos y traducciones* 115-128. Barcelona: P.P.U.
- Verdaguer, I. 1987b. "Traducciones inglesas del Libro de la Vida". En Julio-Cesar Santoyo e Isabel Verdaguer (eds.) *De clásicos y traducciones* 81-88. Barcelona: P.P.U.
- Verdaguer, I. 1994. "Tirant lo Blanc en lengua inglesa". *Atlantis: Revistas de la Asociación Española de Estudios Anglo-Norteamericanos* 16/1 & 2: 217-219.
- Vernon, P. F. 1966. "Wycherley's First Comedy and Its Spanish Source". *Comparative Literature* 18: 132-144.
- Villarejo, O. M. 1948. "Lope de Vega's comedia El Gran duque de Moscovia as the main source of Fletcher's The Loyal Subject and the partial source of Heywood's The Royall King and The Loyal Subject and Fletcher's The Humorous Lieutenant" *Research in Progress, Publications of The Modern Language Association* 63, Supplement, No. 897b 182-196.
- Villarejo, O. M. 1949. *Lope de Vega and Three Jacobean Plays*. Master of Arts Thesis (Tesis magisterial). George Washington University (Library of Congress PR655. V5).
- Villarejo, O. M. 1953. *Lope de Vega and the Elizabethan and Jacobean Drama*. Tesis doctoral.
- Villarejo, O. M. 1967. "Shakespeare's Romeo and Juliet: Its Spanish Source". *Shakespeare's Survey* 20: 95-105.
- Villarejo, O. M. 1975, 2 julio-diciembre. "Shakespeare y los dramaturgos Compañeros suyos: Las Fuentes Españolas de Varias de sus Obras". *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos* 78: 829-867.
- Vocht, H. 1934. "Vives and his Visit to England". *Monumenta Humanistica Lovaniensia* 1-60. Louvain..
- Voros, S. D. 1991. "Thomas Kyd and Pedro Calderon: Toward a Semiotics of Revenge Drama" en Louise Fothergill-Payne & Peter-Fothergill Payne (eds.) *Parallel Lives: Spanish and English National Drama 1580-1680* 108-124. Lewisburg, PA and London: Bucknell UP; Associated UPs.
- Ward, A. W. 1899. *A History of English Dramatic Literature to the Death of Queen Anne*. New and Revised Edition. London... New York. D.N.B., LII.

- Warner, G. R. 1932. "The source of Massinger's *The Renegado*". *Philological Quarterly* 2: 65-75.
- Washington, P. 1992. "The Breaking of Knowledge: Utopia, Apocalypse and the New World". *Antithesis* 6/1: 97-104.
- Watson, F. 1919. "Shakespeare and Two Stories of Luis Vives", *Nineteenth Century and After Magazine* 85: 297-306.
- Watts, L. B. 1967. *The Clown: A Comparison of the Comic Figures of Lope de Vega and William Shakespeare*. Dissertation Abstracts, Ann Arbor, MI
- Wayne, V. 1985. "Some Sad Sentence: Vives' Instruction of a Christian Woman" en Margaret Patterson Hannay (ed.) *Silent but for the Word: Tudor Women as Patrons, Translators, and Writers of Religious Works* 15-29. Kent: Kent State University Press.
- Wheatley, C. 1990. *Donne and Spanish Literature*. Dissertation Abstracts International, Ann Arbor, MI.
- White, G. O. 1965. *Plagiarism and Imitation during the English Renaissance*. New York: Octagon Books, Inc.
- Whitlock, K. 1996. "The Spanish Gipsy Under Spanish Eyes". *S.E.D.E.R.I. (Sociedad Española de Estudios Renacentistas Ingleses)* 6: 215-227.
- Wilson, E. M. 1948a. "Did John Fletcher Read Spanish?" *Philological Quarterly* 27: 187-190.
- Wilson, E. M. 1948b. "Rule a Wife and Have a Wife and El sagaz Estacio" *Reviews of English Studies* 24: 189-94.
- Wilson, E. M. 1948c. "Cervantes and the English Literature of the Seventeenth Century" *Bulletin Hispanique* 50: 27-52.
- Wilson, E. M. 1950. "Edmund Gayton on Don Quixote, Andrés, and Juan Haldudo". *Comparative Literature* 2: 64-72.
- Wilson, E. M. 1958. "Spanish and English religious poetry of the seventeenth century". *Journal of Ecclesiastical History* 9: 38-53. Este artículo aparece incluido como Capítulo IX de Wilson (1980).
- Wilson, E. M. 1980. *Spanish and English Literature of the 16th and 17th Centuries*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Wilson, E. M. y E. R. Vincet. 1958. "Thomas Stanley's Translation and Borrowings from Spanish and Italian Poems". *Revue de Littérature Comparée* 32: 548-556.
- Workman, S. 1972. *Fifteenth Century Translations as an Influence on English Prose*. New York: Octagon Books.
- Wynn, Sir Richard. s.d. *Account of the Journey of Prince Charle's Servants into Spain in the Year 1623*.
- Yardley, E. 1889 July-December. "Shakespeare and Calderon". *Notes and Queries*. 7: 26.
- Young, R. V. 1982. *Richard Crashaw and the Spanish Golden Age*. New Haven: Yale University Press.

- Zaidi, A. 1995. "From Order to Chaos and Back: The Cypriot Voyage in Othello and El Amante Liberal" en Wallace, P. W. (ed.) *Visitors, Immigrants, and Invaders in Cyprus*. Albany: Inst. of Cypriot Studies, State Univ. of New York, Albany.
- Zavala, S. 1967. "Nouvelles Etudes sur Vasco de Quiroga". *Moreana: Bulletin Thomas More* 15-16: 380-384.
- Zavala, S. 1975a. "Solorzano Pereira (1648) et l'Utopie de More". *Moreana: Bulletin Thomas More* 47-48: 15-20.
- Zavala, S. 1975b. "Algo mas sobre Tomas Moro en lengua española". *Cuadernos Americanos* 201: 134-138.
- Zavala, S. 1981 marzo. "Vasco de Quiroga, traducteur de l'Utopia". *Moreana: Bulletin Thomas More* 18/69: 115-117.

SHIRLEY Y LOS ESTUDIOS DE LITERATURA INGLESA RELACIONADOS CON ÉL

- Armstrong, R. 1941. Introduction a su edición de *The Poems of James Shirley*. R. Armstrong (ed.). New York: King's Cross Press.
- Bas, G. 1962. "James Shirley, pasteur dans le Hertfordshire". *Études Anglaises* 15/3: 266-268.
- Bas, G. 1963. «Th'untuned kennell: une petite guerre des théâtres vers 1630». *Études Anglaises* 16/1: 11-12.
- Bas, G. 1973. *James Shirley, 1596-1666: dramaturge caroléen*. Lille. Tesis doctoral. Universidad de Paris.
- Bas, G. 1976. "Two Misrepresented Biographical Documents Concerning James Shirley". *Review of English Studies* 27: 303-310.
- Bas, G. 1977. "Thomas Zouch's Life of Walton and the Alleged Friendship Between James Shirley and Izaak Walton". *Notes and Queries* n.s. 24: 125-6.
- Baugh, A. C. 1922. "Some New Facts about Shirley". *Modern Language Review* 17: 228-235.
- Baugh, A. C. 1931. "Further Facts about James Shirley". *Review of English Studies*. 7: 62-66.
- Bentley, G. E. 1939. "James Shirley and a Group of Unnoted Poems on the Wedding of Thomas Stanley". *Huntington Library Quarterly* 2: 219-231.
- Bullen, A. H. 1883. *A Collection of Old English Plays*. London: Wyman & Sons.
- Burner, S. A. 1988. *James Shirley: A Study of Literary Coteries and Patronage in Seventeenth-Century England*. Lanham: University Press of America.
- Dyce, A. 1833. "Some Account of Shirley and his Writings". En su edición, junto con William Gifford de *The Dramatic Works and Poems of James Shirley*, vol. I, iii-lxvi. London: John Murray. 6 vols.
- Feil, J. P. 1957. "James Shirley's Years of Service". *Review of English Studies* 8: 413-416.
- Fleay, F. G. 1885. "Annals of the Careers of James and Henry Shirley". *Anglia* 8/7: 405-414.
- Fleay, F. G. 1891. *A Biographical Chronicle of the English Drama, 1559-1642*. London: Reeves & Turner. 2 vols.
- Forsythe, R. S. 1914. *The Relation of Shirley's Plays to the Elizabethan Drama*. New York: Columbia College. Columbia University Studies in English and Comparative Literature.
- Gerber, R. 1952. *James Shirley, Dramatiker der Dekadenz*. Schweizer Anglistische Arbeitung, XXX. Bern: A Franckeag Verlag.
- Gregory, G. M. 1935. *Two Studies in James Shirley* ("Shirley's Authorship of The Traytor", "Shirley's Headmastership of the Free Grammar School of St. Albans"). Ph. D. Diss. (Digest). Durham, N.C.: Duke University Library.

- Lamb, Ch. 1808. *Specimens of the English Dramatic Poets, who lived about the time of Shakespeare. With notes.* London.
- Lawless, D. S. 1977. "A further Note on Shirley's Religion". *Notes and Queries* n.s. 24: 543.
- Lucow, Ben. 1977. *Jame Shirley.* Boston: G. K. Hall.
- Macaulay, G. E. 1910. "Beaumont and Fletcher". Capítulo V en A. W. Ward y A. R. Waller (eds.) *The Cambridge History of English Literature*, vol. VI: *The Drama to 1642*, Part II, págs. 107-140. Cambridge: Cambridge University Press. 15 vols.
- MacMullan, H. 1933. "The Source of Shirley's St. Patrick for Ireland". *P.M.L.A.* XLVIII, 806-814.
- Malone, E. 1790. "History of the English Stage". *The Plays and Poems of William Shakespeare* vol, I, part II. London.
- Malone, E. 1821. "History of the English Stage". *The Plays and Poems of William Shakespeare*, vol, III. London. 21 vols.
- McGrath, J. 1966. "Shirley's use of Language". *Studies in English Literature* 6: 323-339.
- Morillo, M. 1960. «"Frier Sherley": James Shirley and "Mercurius Britannicus"». *Notes and Queries.* 205: 338-339. (n.s. 7: 338-339).
- Morillo, M. 1961. "Shirley's 'preferment' and the Court of Charles I". *Studies in English Literature* 1: 101-117.
- Nason, A. H. 1915. *James Shirley, Dramatist.* New York. University Heights. (Hay reedición: New York: Benjamin Blom, 1967).
- Nissen, P. 1901. "James Shirley. Ein Beitrag zur englischen Literaturgeschichte von Oberlehrer Dr. P. Nissen". En *Realschule in Eilbeck zu Hamburg. Bericht über das Schuljahr 1900-1901* 1-26. Progr. Nr. 804.
- Princic, W. 1974. *The Tragedies of James Shirley: A Study of Themes and Images.* Tesis doctoral. University of Illinois.
- Radtke, S. 1929. *James Shirley: His Catholic Philosophy of Life.* Tesis doctoral. The Catholic University of America, Washington, D.C.
- Riemer, A. P. 1963. *A Study of the Life and Works of James Shirley, with a Bibliography.* Tesis doctoral inédita. London: University College.
- Salmon, V. 1961. "James Shirley and Some Problems of 17th Century Grammar". *Archiv für das Studium der Neueren Sprachen* 197: 287-296.
- Schelling, F. E. 1908. *Elizabethan Drama, 1558-1642. A History of the Drama in England from the Accession of Queen Elizabeth to the Closing of the Theaters, to which is prefixed a Résumé of the Earlier Drama from its Beginnings.* Boston: Houghton Mifflin Co. 2 vols.
- Schipper, J. Dr. 1911. *James Shirley. Sein Leben und seine Werke, nebst einer Übersetzung seines Dramas "The Royal Master".* Wien und Leipzig: Wilhelm Braumüller.

- Shirley-Carter: Shirley, J. 1980. *The Maid's Revenge. A Critical Edition*. Albert H. Carter (ed.). New York: Garland Publishing, Inc.
- Shirley-Fehrenbach: Shirley, J. 1980. *A Critical Edition of The Politician*. Fehrenbach, Robert J. (ed.). New York: Garland Publishing, Inc.
- Shirley-Forker: Shirley, J. 1964. *The Cardinal*. Charles R. Forker (ed.). Bloomington, Ind. (Versión revisada de una tesis doctoral de la Universidad de Harvard por el autor).
- Shirley-Flavin: Shirley, J. 1980. *A Critical, Modern Spelling Edition of the 1628 Quarto of The Wedding, by James Shirley*. Sister Marian Flavin (ed.). New York: Garland Publishing, Inc.
- Shirley-Gifford&Dyce: Shirley, J. 1833. *The Dramatic Works and Poems of James Shirley, now first collected; with notes by William Gifford, Esq. and additional notes account of Shirley and his writings by the Rev. Alexander Dyce*. London: John Murray. 6 vols. (Reimpresión en New York: Russell and Russell, 1966). La introducción es de Dyce, así como las notas de los últimos volúmenes.
- Shirley-Gosse: Shirley, J. 1888. *Plays (The Witty Fair One, The Traitor, Hyde Park, The Lady of Pleasure, The Cardinal, The Triumph of Peace)*. Edmund Gosse (ed.). London & New York: T.F. Unwin. (Mermaid Series).
- Shirley-Huebert: Shirley, J. 1986. *The Lady of Pleasure*. Ronald Huebert (ed.). Manchester: Manchester University Press. (Colección The Revels Plays).
- Shirley-Jones: Shirley, J. 1978. *An Old Spelling Critical Edition of James Shirley's The Example*. Williams F. Jones (ed.). New York: Garland Publishing, Inc.
- Shirley-MacMullan. Shirley, J. 1931. *A Critical Edition of James Shirley's St. Patrick for Ireland*. H. MacMullan. (ed.). Oxford: B. Litt. thesis. Tesis inédita.
- Shirley-Nims: Shirley, J. 1980a. *James Shirley's Love's Cruelty. A Critical Edition*. John F. Nims (ed.). New York: Garland Publishing, Inc.
- Shirley-Power: Shirley, J. 1942. *The Witty Fair One, a Critical Edition of the 1633 Quarto, with Introduction and Notes*. Esther Melvina Power (ed.). Tesis inédita de la Universidad de Chicago.
- Shirley-Senescu: Shirley, J. 1980. *James Shirley's The Bird in a Cage. A Critical Edition*. Frances Frazier Senescu (ed.). New York: Garland Publishing, Inc.
- Shirley-Turner: Shirley, J. 1979. *A Critical Edition of James Shirley's St. Patrick for Ireland*. John P. Turner, Jr. (ed.). New York: Garland Publishing, Inc.
- Shirley-Walker: Shirley, J. 1988. *James Shirley, The Dukes Mistris: An Old Spelling Edition*. Kim Walker (ed.). New York: Garland Publishing, Inc.
- Shirley-Ward: Shirley, J. 1914. *The Royal Master*. En Sir A. W. Ward (ed.). *Representative English Comedies* vol. 3. New York and London: Macmillan. 3 vols.
- Shirley-Yearling: Shirley, J. 1986. *The Cardinal*. E. M. Yearling (ed.). Manchester: Manchester University Press.
- Stevenson, A. H. 1942. "James Shirley and the Actors of the First Irish Theatre". M.P., XL, 147-160.

- Stevenson, A. H. 1944. "Shirley's Years in Ireland". *Review of English Studies* 20: 19-28.
- Stevenson, A. H. 1950. *Bio-bibliographical Studies in James Shirley*. MS, Ph. D. University of Chicago. Tesis doctoral.
- Swinburne, A. Ch. 1890. "James Shirley". *The Fortnight Review* XLVII (n.s.): 461-478.
- Taylor, A. M. 1960. «James Shirley and "Mr Vincent Cane", the Franciscan». *Notes and Queries* 205, 31-32. (n.s. 7: 31-32).
- Turner, J. P., Jr. (ed.). 1979. "Introduction". En Shirley-Turner *A Critical Edition of James Shirley's St. Patrick for Ireland*. New York: Garland Publishing, Inc.
- Ward, A. W. 1897. "James Shirley". En Sidney Lee (ed.). *Dictionary of National Biography* vol. 52, pp. 126-133. New York, London: Shearman-Smirke.
- Ward, A. W. 1914. "Critical Essay" introductorio a su edición de *The Royal Master*, págs. 547-562. En *Representative English Comedies*, vol. 3. New York and London: Macmillan. 3 vols.
- Wolf, W. 1982. "Some New Facts and Conclusions About James Shirley: Residence and Religion". *Notes and Queries* n.s. 29: 133-134.
- Wood, Anthony à. 1817 (1691-92). *Athenae Oxonienses: an exact History of all the Writers and Bishops who have had their Education in the University of Oxford...*, vol. III, págs. 737-744. Philip Bliss (ed.). London. 4 vols. (Reimpresión en New York: Burt Franklin, 1967).

TEORÍA CRÍTICA SOBRE LA *COMEDIA* Y LA LITERATURA ESPAÑOLA

- Abel, L. 1963. *Metatheater. A New Life of Dramatic Form*. New York: Hill and Wang.
- Arellano Ayuso, I. 1988. "Convenciones y rasgos genéricos en la comedia de capa y espada". *Cuadernos de Teatro Clásico* 1: 27-49.
- Arellano Ayuso, I. 1993. "Barroco". En *Renacimiento y Barroco*, por J. Menéndez Peláez e I. Arellano Ayuso, respectivamente. Vol. II de J. Menéndez Peláez (coordinador) *Historia de la Literatura Española*. Madrid, etc.: Editorial Everest.
- Aubrun, Ch. V. 1981² (1966). *La comedia española, 1600-1680*. Madrid: Taurus. (Traducción de *La comédie espagnole, 1600-1680*. Paris: Press Universitaire de France, 1966).
- Bataillon, M. 1949. "El villano en su rincón". *Bulletin Hispanique* 51: 5-38. (Reimpreso en 1964 en *Varia lección de clásicos españoles*. Madrid: Gredos, págs. 328-372).
- Blecua, A. 1978. "De algunas obras atribuidas a Lope de Rueda". *Boletín de la Real Academia Española* 58: 403-434.
- Bravo-Villasante, C. 1955. *La mujer vestida de hombre en el teatro español (Siglos XVI y XVII)*. Madrid: Revista de Occidente.
- Bruerton, C. 1944. "The Chronology of the "Comedias" of Guillén de Castro". *Hispanic Review* 12: 89-151.
- Castro y Bellvís, Guillén de. 1925-7. *Obras Completas*. Eduardo Juliá Martínez (ed.). 3 vols. Madrid: Imprenta de la Rev. de Arch. Bibl. y Museos. Vol I (1925); vol. II (1926); vol. III (1927).
- Cohen, W. 1987. "The Politics of Spanish Tragicomedy". En N. K. Maguire (ed.) *Renaissance Tragicomedy: Explorations in Genre and Politics* 154-176. New York: AMS Press.
- Correa, G. 1958. "El doble aspecto de la honra en el teatro del siglo XVII". *Hispanic Review* 26: 99-107.
- Cruikshank, D. W. 1981. Introducción a su edición de *El médico de su honra*, de Calderón. Madrid: Castalia.
- Dixon, V. F. 1976. "Saint Patrick of Ireland and the Dramatists of Golden Age Spain" *Hermathena* 121:142-158.
- Foster, V. 1987. "Ford Experiment in Tragicomedy". En N. K. Maguire (ed.) *Renaissance Tragicomedy: Explorations in Genre and Politics* 97-111. New York: AMS Press.
- Jauralde Pou, P. 1986. "Introducción al estudio del teatro clásico español. Bibliografía". *Edad de Oro* 5: 107-147. (Madrid: Ediciones de la Universidad Autónoma de Madrid).

- Juliá Martínez, E. 1927. Introducción y Estudios Preliminares al volumen III de su edición de *Obras de don Guillén de Castro y Bellví*. Madrid: Imprenta de la Rev. de Arch. Bibl. y Museos. 3 vols.: vol 1 (1925); vol. 2 (1926); vol. 3 (1927).
- Kohler, E. 1939. "Lope et Bandello". En *Hommage à Ernest Martinenche*. Paris
- Kohler, E. 1945. "Lope de Vega et Giraldi Cintio". En *Publications de la Faculté de Lettres de L'Université de Strasbourg*, fascículo 105.
- Lipmann, S. 1976. «"Metatheater" and the Criticism of the Comedia». *Modern Language Notes* 91: 231-46.
- Lloréns, V. 1974. *Aspectos sociales de la literatura española*. Madrid.
- MacCurdy, R. R. 1958. *Francisco de Rojas Zorrilla and the tragedy*. University of New Mexico Publications in Language and Literature, num. 13. Albuquerque: University of New Mexico Press.
- MacCurdy, R. R. 1971. "Lope de Vega y la pretendida inhabilidad española para la tragedia: resumen crítico". En J. Amor y D. Kossoff (eds.) *Homenaje a William L. Fichter* 525-535. Madrid: Castalia.
- Madrigal, J. 1979. "Fuenteovejuna y los conceptos de Metateatro y Psicodrama: un ensayo sobre la formación de la conciencia en el protagonista". *Bulletin of the Comediantes* 31:15-23.
- Marín, D. 1958. *La intriga secundaria en el teatro de Lope de Vega*. Toronto-México: University of Toronto Press, Ediciones de Andrea.
- McKendrick, M. 1994. *El teatro en España (1490-1700)*. Palma de Mallorca: Oro Viejo.
- Menéndez Pelayo, M. 1919-27. *Estudios sobre el teatro de Lope de Vega*, 6 vols. Madrid: Ed. Suárez. Reimpreso en la ed. nacional de 1949. Obras completas, 6 vols. Madrid: C.S.I.C.
- Molina, Tirso de (Fray Gabriel Téllez). 1996. *Cigarrales de Toledo*. Luis Vázquez Fernández (ed.). Madrid: Editorial Castalia, S.A. (Col. Clásicos Castalia). Véase Vázquez Fernández *infra* para la "Introducción Biográfica y Crítica".
- Molina, Tirso de (Fray Gabriel Téllez). 1989⁴. *Obras dramáticas completas*. Blanca de los Ríos (ed.). Madrid: Aguilar. 4 vols. (Este elemento se corresponde también con Ríos, Blanca de. 1989).
- Morby, E. S. 1943. "Some Observations on "Tragedia" and "Tragicomedia" in Lope". *Hispanic Review* 11: 185-209.
- Morley, S. G. y C. Bruerton. 1968. *Cronología de las comedias de Lope de Vega*. Madrid: Gredos.
- Mowat, B. 1987. "Shakespeare's Tragicomedy". En N. K. Maguire (ed.) *Renaissance Tragicomedy: Explorations in Genre and Politics* 80-96. New York: AMS Press.
- Palau y Dulcet, A. 1973. *Manual del librero hispanoamericano*, tomo 25. Barcelona: Antonio Palau y Dulcet; Oxford: The Dolphin Book Co. Ltd.

- Paredes, A. 1983. "Nuevamente la la cuestión del metateatro: La Cisma de Inglaterra. En Luciano García Lorenzo (ed) *Hacia Calderón: Actas del Coloquio del Grupo de Estudios sobre Teatro (G.E.S.T.E)*, vol. 1: págs. 541-548. Madrid: C.S.I.C.
- Parker, A. A. 1962. "Towards a Definition of Calderonian Tragedy". *Bulletin of Hispanic Studies* 39: 222-37.
- Parker, A. A. 1976 (1957). "Aproximación al drama español del Siglo de Oro". En Manuel Durán y Roberto González Echevarría (eds.) *Calderón y la crítica: historia y antología*. Madrid: Gredos, pp 329-357. Es traducción española de *The Approach to the Spanish Drama of the Golden Age*, Colección Diamante, VI, Londres, The Hispanic and Luso-Brazilian Councils, 1957. Ha sido publicada varias veces, entre otras en *Tulane Drama Review*, IV (1959), 42-59. La publicación más reciente se recoge en *Lope de Vega: el teatro*, ed. de Antonio Sánchez Romeralo, Editorial Taurus, col. "El escritor y la crítica", 1989, I, págs. 27-61). Se recoge también, resumida, en Wardropper, Bruce W. (ed.). 1983. *Siglos de Oro: Barroco*, vol. 3 de Francisco Rico. *Historia y Crítica de la Literatura Española*, 8 vols. Barcelona: Ed. Crítica, págs. 259-265, con el título "Una interpretación del teatro español del siglo XVII"
- Reichenberger, A. G. 1970. "The Uniqueness of the Comedia". *Hispanic Review* 38: 163-173.
- Ríos, B. de los (ed.) 1989.⁴ Introducción y prólogos en su edición de Molina, Tirso de. *Obras completas*. Madrid: Aguilar. 4 vols. (Este elemento bibliográfico se corresponde con Molina, Tirso de. 1989.)
- Rozas, J. M. 1976. Significado y doctrina del "Arte nuevo de Lope de Vega. Madrid: Sociedad Española de Librería.
- Ruano de la Haza, J. M. 1983a. "El sueño de *El purgatorio de San Patricio*". En Luciano García Lorenzo. (ed.) *Calderon: Actas del Congreso internacional sobre Calderon y el teatro español del Siglo de Oro*, vol 1: 617-627. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas (Anejo de la Revista "Segismundo").
- Ruano de la Haza, J. M. 1983b Winter. "Hacia una nueva definición de la tragedia calderoniana". *Bulletin of the Comediantes* 35/2: 165-180.
- Ruiz Ramón, F. 1978. *Estudios de teatro español clásico y contemporáneo*. Madrid: Fundación Juan March y Ediciones Cátedra.
- Ruiz Ramón, F. 1984. *Calderón y la tragedia*. Madrid: Alhambra.
- Sánchez Escribano, F. y A. Porqueras. 1972². *Preceptiva dramática española del Renacimiento y del Barroco*. Madrid: Gredos.
- Spingarn, J. E. 1925. *A History of Literary Criticism in the Renaissance*. New York: Columbia University Press.
- Steiner, G. 1961. *The Death of Tragedy*. Londres.
- Valbuena Prat, A. 1930. *Literatura dramática española*. Barcelona: Col. Labor.

- Vázquez Fernández, L. 1996. "Introducción Biográfica y Crítica" a su edición de los *Cigarrales de Toledo*. Madrid: Editorial Castalia, S.A. (Col. Clásicos Castalia). Véase Molina, Tirso de *supra*.
- Vega Carpio, Lope Félix de. 1916-1930. *Obras dramáticas de Lope de Vega*. Emilio Cotarelo y Mori (ed.). Madrid: R.A.E. (Real Academia Española) (nueva edición).
- Vega Carpio, Lope Félix de. 1917. *El buen vecino*. En *Obras dramáticas de Lope de Vega*. Real Academia Española (nueva edición), 1916-1930. Vol. IV. Madrid: Tipografía de la Revista de Archivos y bibliotecas y Museos.
- Vega Carpio, Lope Félix de. 1917. *Don Lope de Cardona*. En *Obras dramáticas de Lope de Vega*. Real Academia Española (nueva edición), 1916-1930. Vol. IV. Madrid: Tipografía de la Revista de Archivos y bibliotecas y Museos.
- Vega Carpio, Lope Félix de. 1928. *El hombre por su palabra*. En *Obras dramáticas de Lope de Vega*. Real Academia Española (nueva edición), 1916-1930. Vol. VI. Madrid: Tipografía de la Revista de Archivos y bibliotecas y Museos.
- Vega Carpio, Lope Félix de. 1974. *El villano en su rincón*. José Luis Aguirre. San Antonio de Calonge (Gerona): Librería Bosch.
- Vega Carpio, Lope Félix de. 1975². *Teatro: Peribáñez y el comendador de Ocaña, La moza del cántaro, El marido más firme*. José M^o Díez Borque (Ed.). Madrid: Editora Nacional.
- Vega Carpio, Lope Félix de. 1987. *El villano en su rincón*. Juan María Marín (ed.). Madrid: Cátedra (Col. Letras Hispánicas).
- Vega Carpio, Lope Félix de. 1990. *El castigo sin venganza*. Antonio Carreño (ed.). Madrid: Cátedra (Col. Letras Hispánicas).
- Wardropper, B. W. 1978. "La comedia española del Siglo de Oro". En apéndice a E. Olson *Teoría de la comedia*, págs. 183-242. Barcelona: Ariel.
- Wadropper, B. W. 1983. *Siglos de Oro: Barroco*, vols 3 de Francisco Rico. 1983. *Historia y crítica de la literatura española*. Barcelona: Editorial Crítica. 8 vols.
- Weber de Kurlat, F. 1975. "El perro del hortelano, comedia palatina". En *Homenaje a Raimundo Lida*, *Nueva Revista de Filología Hispánica* 24: 339-363.
- Weber de Kurlat, F. 1976. "Hacia una morfología de la comedia del Siglo de Oro (con especial atención a la comedia urbana)". *Anuario de Letras* 45: 101-138.
- Weber de Kurlat, F. 1977. "Hacia una sistematización de los tipos de comedia de Lope de Vega (Problematiza en torno a la clasificación de las comedias)". En Maxime Chevalier, François Lopez, Joseph Perez y Noël Salomon (eds). *Actas del V Congreso Internacional de Hispanistas*, vol. II, págs. 867-871. Instituto de Estudios Ibéricos. Burdeos.

FE DE ERRATAS

El Doctor Jesús López-Pélaez Casellas, vocal del Tribunal que juzgó esta tesis, observa, con toda razón, que la palabra “Canary” en el fragmento que citamos en la página 467, y que va seguida en el siguiente verso de “Prunellas” (“He has regalia, and can present you with / Suckets of fourteen-pence a pound, Canary / Prunellas, Venice glasses...”), no se refiere al vino de canarias, sino a las ciruelas canarias como una “delicatessen” de la época. Pedimos disculpas por este lapsus y lo reconocemos aquí con el fin de no inducir a error a nuestros lectores.