

PRESENCIA
DE
ESPAÑA Y LO ESPAÑOL
EN
SHAKESPEARE Y SU OBRA

I

PEDRO J. DUQUE DIAZ DE CERIO

PRESENCIA
DE
ESPAÑA y lo ESPAÑOL
EN
SHAKESPEARE y su OBRA

DIRECTOR:

Dra. María Jesús Pérez Martín

DOCTORANDO:

Pedro Juan Duque Díaz de Cerio



THE "STRATFORD" SHAKESPEARE

INDICE GENERAL

	<u>Página</u>
INTRODUCCION	
Objeto de este estudio y explicación de términos. .	1
¿Sabía Shakespeare el castellano?	12
¿Estuvo Shakespeare en España?.	19
ESPAÑA EN LAS COMEDIAS DE SHAKESPEARE	
The Comedy of Errors	23
The Taming of the Shrew	31
The Two Gentlemen of Verona	49
Love's Labour's Lost	94
A Midsummer-Night's Dream	119
The Merchant of Venice	137
Much Ado About Nothing	146
As You Like It	162
Twelfth Night	173
The Merry Wives of Windsor	194
All's Well That Ends Well	203
Measure for Measure	213
The Winter's Tale	218
The Tempest	240
The History of Cardenio	288
ESPAÑA EN LOS DRAMAS HISTORICOS DE SHAKESPEARE	
Los dramas históricos de Shakespeare	293
The Life and Death of King John	295
The Tragedy of King Richard the Second	298
The First and Second Parts of King Henry the Fourth	300

The Life of King Henry the Fifth	306
The First, Second and Third Parts of King Henry the Sixth	307
The Tragedy of King Richard the Third	310
The Famous History of the Life of King Henry the Eighth	312

ESPAÑA EN LAS TRAGEDIAS DE SHAKESPEARE

Titus Andronicus	352
Romeo and Juliet	353
Julius Caesar	385
Hamlet, Prince of Denmark	389
Troilus and Cressida	396
Othello, the Moor of Venice	403
King Lear	427
Macbeth	434
Antony and Cleopatra	438
Coriolanus	441
Timon of Athens	442
Pericles, Prince of Tyre	448
Cymbeline	464

ESPAÑA EN LOS POEMAS DE SHAKESPEARE

The Rape of Lucrece	476
A Lover's Complaint	478
The Sonnets	481

RESUMEN Y CONCLUSIONES	497
----------------------------------	-----

APENDICES

I: Shakespeare y los escritores hispano-romanos	504
II: Léxico español en Shakespeare	543
III: Los bailes y juegos españoles y Shakespeare	554

	<u>Página</u>
IV: Shakespeare y el vino español	566
V: Los nombres de los personajes de Shakespeare y las <u>Dianas</u> españolas	577
VI: Versos de la <u>Diana</u> de Montemayor traducidos al inglés por Sidney	583
VII: Prólogo a la versión inglesa hecha por Thomas Wilson de la <u>Diana</u> de Montemayor	586
VIII: Himno de Sta. Inés, por Prudencio	589
BIBLIOGRAFIA	592
INDICE ONOMASTICO	606

I N T R O D U C C I O N

OBJETO DE ESTE ESTUDIO Y EXPLICACION DE TERMINOS

Se ha dicho y repetido--lo cual no quiere decir que se haya probado--que la influencia directa de España en Shakespeare es pequeña; que el dramaturgo y poeta inglés ni estuvo en España ni hablaba el castellano; y que están equivocados los que afirman lo contrario. Se ha asegurado igualmente que el influjo ejercido en las letras inglesas en el siglo XVI, y en particular en Shakespeare, por la literatura extranjera, fue predominantemente italiano y francés, y que el español vendría después.¹

Se admite, entonces, que se dio cierto influjo español, aunque se lo califique de pequeño. Pero habrá que convenir en que éste es un término impreciso que puede prestarse a interpretaciones de muy diverso alcance que dependerán del valor relativo que se le quiera dar. Por otro lado, ha de tenerse en cuenta que aquello que por comparación puede parecer menguado quizás no lo sea tanto si se considera el valor de la obra terminada en cuya estructuración ha intervenido. Y, siendo la de Shakespeare la producción de un genio sin par, lo exiguo cobra realce, se agranda y reviste de una nobleza e importancia extraordinarias.

Para nuestro propósito, no importa grandemente la distinción que a veces se invoca respecto a si la influencia que pudo obrarse en Shakespeare por España, sus hombres y sus cosas, fue directa o indirecta. Pues si bien es cierto que ésta es más escurridiza por lo sutil y difícil de detectar, jamás podrá afirmarse--como influencia que es, al fin y al cabo--que no se diera; y aunque se la con-

¹ Sir Henry Thomas, "Shakespeare and Spain", The Taylorian Lecture, Clarendon Press, Oxford, 1922, ligeramente ampliada en "Shakespeare y España", Homenaje a Menéndez Pidal, I, 1925, pág. 252; "Shakespeare in Spain", Proceedings of the British Academy, vol. XXIX, Londres, 1949, págs. 3-4; Antonio Pastor, "Breve Historia del Hispanismo Inglés", Arbor, Nos. 28 y 29, abril y mayo, 1948, y en fascículo aparte, pág. 10.

sidere menos eficaz, o no tan meritoria como aquella, no por eso dejará de serlo.

Tampoco consideramos que sea serio hacer depender una influencia real—del grado que ella fuere—de una o más visitas del escritor influenciado al país cuya influencia se acusa en él, o del hecho de poder o no hablar su lengua, por muy significativas que estas dos cosas puedan ser.

El hecho de que otras literaturas dejaran huellas más abundantes o más profundas que la española, y el que ésta influyera en un mayor número de obras y autores ingleses del siglo XVII que del XVI, no excluye la verdad de que esa influencia también se obró en algunos escritores del XVI—sobre todo en las últimas décadas—ni resta importancia a la misma. Además, convendrá recordar que Shakespeare vivió a caballo de ambos siglos y que se mantuvo activo como escritor hasta 1613, año para el que ya era considerable el número de escritores y libros en los que se echa de ver esa influencia española. ¿Por qué razón, entonces—podría uno preguntarse—no pudo darse igualmente en Shakespeare? No tendría nada de extraño.

Esto precisamente es lo que intentamos estudiar y aclarar aquí. Pero hay, además, otros aspectos, así de la vida como de la obra de Shakespeare, que no podrán tratarse como el resultado de un influjo literario propiamente dicho y que, no obstante, le vinculan de algún modo a nuestra historia. Creemos que es en este sentido que Astrana Marín ha asegurado que hay muchas cosas en Shakespeare que le relacionan con España las cuales no se han "comentado ni dilucidado" y que permanecen "oscuras para los propios críticos y comentaradores ingleses".²

Una buena parte de nuestra tarea ha sido, por consiguiente, tratar de descubrirlas, espoleados por la gran verdad que encierran y por el ánimo que infunden las palabras de Menéndez Pelayo:

"Ni la naturaleza ni el arte proceden por saltos. Todo se une, todo se encadena en la historia literaria; no hay antecedente pequeño ni despreciable; no hay obra maestra que no esté precedida por informes ensayos, y no sugiera, a quien sabe leer, un mundo de relaciones cada vez más complejas y sutiles. Los más grandes ingenios son los que han imitado a todo el mundo=

2 Luis Astrana Marín, William Shakespeare - Obras Completas, Aguilar, Madrid, 1969, pág. 18.

Shakespeare, Lope de Vega, Molière, deben a sus predecesores la primera materia de sus obras, y algo más que la primera materia. No hay producción humana sobresaliente y dominadora que no sea la resultante de fuerzas que han trabajado en la oscuridad durante siglos. Ni Dante, ni el Ariosto, ni Cervantes, ni Goethe, se eximen de esta ley. Su grandeza procede de la misma amplitud, vasta y luminosa, de su genio, que da hospitalaria acogida a todas las manifestaciones precedentes en su raza, en su pueblo, en su siglo, en la humanidad entera".³

Palabras éstas que no parecen ser otra cosa que una paráfrasis de las escritas por otro español contemporáneo de Shakespeare, Agustín de Rojas, quien, a propósito del elogio que de sus "loas" hace el personaje Ríos, por "lo mucho que tienen de bueno" y por "el trabajo que os deben haber costado", dice—

"algunos libros he revuelto para hacerlas".

A lo que replica Solano—

"No es de pequeña alabanza saber un hombre aprovecharse bien de lo que hurta" [se refiere al préstamo literario] "y que venga a propósito de lo que trata".

Finalizando Rojas—

"¿Qué hombre hay en el mundo que no hurte y se aproveche de algo ajeno? Porque todo lo más que hoy se escribe (si bien se mira) está ya dicho; pero el buen estilo con que se dice es justo que se celebre".⁴

Es justamente este sano criterio de Rojas, de admiración hacia el escritor, no tanto por la originalidad de los temas cuanto por el enfoque y tratamiento con que los presenta ante su público, el que no hemos perdido de vista un solo momento en nuestro estudio de Shakespeare.

Pero puesto que la producción shakespeariana, al igual que todas las demás, fue el resultado diluído y amalgamado de los tiempos que le precedieron, y principalmente de los siglos en los que le tocó vivir, es lógico suponer que, habiendo sido tan notable y múltiple la presencia real de España en Inglaterra en el siglo XVI y principios del siguiente, por fuerza hubo de haber una relación entre el escritor y algunas de las distintas manifestaciones de España en tierras inglesas.

3 Marcelino Menéndez Pelayo, Orígenes de la Novela, C.S.I.C., Aldus, Santander, 1943, vol. III, pág. 353.

4 Agustín de Rojas Villandrando, El Viaje Entretenido, Castalia, Madrid, 1972, pág. 460.

Hallar y puntualizar esa correlación ha sido nuestra finalidad.

De la necesidad de este estudio podrá juzgarse después de dar un repaso al conjunto de lo que se ha escrito sobre el papel de España y su literatura en la producción literaria inglesa.

Existen autores que han tratado este tema globalmente, sin fronteras de tiempo, de espacio ni de autor.⁵ Por otro lado, hay investigadores que se han ceñido al estudio de un determinado período, por ejemplo, el de los Tudor; o de un escritor español, como Guevara, Montemayor, Lope de Vega, Cervantes, etc., relacionándolo con otro u otros ingleses; o, finalmente, de una obra determinada de un escritor inglés, como Romeo and Juliet y The Tempest.⁶ Ni han faltado los trabajos del cronista que haya dejado constancia de los escritos y autores que a lo largo de los años han fomentado las relaciones literarias hispano-inglesas, y del compilador de la bibliografía existente en torno a la influencia de nuestra literatura en Shakespeare.⁷

Pero tan sólo sabemos de uno, Sir Henry Thomas, que aborde directamente el tema aquí propuesto.⁸ Mas, aparte de que no abarca más que algunos de los aspectos, es demasiado compendioso y superficial; y, al concluir su lectura, deja la impresión de ser un tanto dogmático y conservador, con pretensiones de ser completo y definitivo, cuando en realidad está muy lejos de ser lo que pretende. Resumiéndolo, viene a decir que es tiempo perdido inútilmente el dedicado a descubrir otras cosas más de las que su autor ha apuntado en las relaciones Shakespeare-España.

5 Martin Hume, Spanish Influence on English Literature, Eveleigh Nash, Londres, 1905; James Fitzmaurice-Kelly, The Relations Between Spanish and English Literature, Univ. Press, Liverpool, 1910; Carlos Clavería, España en Europa, R.A.E., Madrid, 1972; H.D. Purcell, Spanish Literary Influence on the English Drama to 1625; tesis doctoral inédita, Univ. of Cambridge, 1966.

6 John Garrett Underhill, Spanish Literature in the England of the Tudors, New York, 1899; Gustav Ungerer, Anglo-Spanish Relations in Tudor Literature, Clavileño, Madrid, 1956; Joseph de Perott, "The Probable Source of the Plot of Shakespeare's 'Tempest'", Publications of the Clark Univ. Library, Worcester, Mass., Oct., 1905; José M^a Gálvez, "Guevara in England", Palaestra, CIX, Berlín, 1910; Fitzmaurice-Kelly, "Cervantes and Shakespeare", Proceedings of the British Academy, 1916, págs. 297-317; T.P. Harrison, Jr., "Shakespeare and Montemayor's 'Diana'", Studies in English, 6 (Univ. of Texas B. N^o 2648), 1926, págs. 72-120; Oscar M. Villarejo, "Shakespeare's 'Romeo and Juliet': Its Spanish Source", Shakespeare Survey, 20, 1967, págs. 95-105.

Pastor, haciéndose eco de Thomas bastantes años después, acaba por matar la poca esperanza que aún podía quedar tras de aquel primer golpe de desánimo a la ulterior investigación asestado por Thomas.⁹ Con lo cual, en vez de estimular a los futuros estudiosos a seguir ahondando y ampliando aquello de lo que ya se tenía alguna pista, los desalentaron haciéndoles creer que este era un caso cerrado.

Afortunadamente para nosotros, algunos no quedaron convencidos del todo, y su escepticismo ya ha comenzado a dar los primeros frutos positivos. Nos referimos principalmente a Ungerer quien, en lo que se refiere al Lazarillo de Tormes y Much Ado About Nothing, pero, sobre todo, a Antonio Pérez y Love's Labour's Lost, ha podido probar que Thomas no había dicho la última palabra.¹⁰ De la lectura de Astrana Marín también se desprende que, aunque buen amigo personal de Thomas, tampoco estaba siempre de acuerdo con él, como tendremos ocasión de comprobar al comentar algunos trozos del estudio preliminar y notas al pie de página que acompañan a su primera versión castellana completa de las obras de Shakespeare.¹¹

Y no es que con esto pretendamos negar el relativo mérito que indudablemente tiene el folleto de Thomas. Sino que, dada la fecha en que fue escrito y el criterio un tanto estrecho por el que se guió su autor, se impone una revisión y puesta al día con la luz y el apoyo que nos prestan otros estudios más recientes sobre determinados puntos allí tocados.

Dicho de otra manera, lo que nosotros deseamos es dar una visión actualizada y de conjunto en torno al tema de nuestro enunciado. Plenamente conscientes de los riesgos que ello entraña, pero confiados en la ayuda de cuantos nos han precedido, cuyos escritos servirán—en parte, al menos—de punto de partida y apoyo al presente trabajo, ilusionadamente esperanzados de que nuestra

7 Antonio Pastor, op. cit.; Selma Guttman, The Foreign Sources of Shakespeare's Works, King's Crown Press, New York, 1947, cap. V: "Influence of Spanish Literature on Shakespeare", págs. 124-134; Hilda U. Stubbings, Renaissance Spain in its Literary Relations with England and France. A Critical Bibliography, Vanderbilt Univ. Press, Nashville, 1968.

8 Sir Henry Thomas, op. cit.

9 Antonio Pastor, op. cit.

10 Gustav Ungerer, op. cit., págs. 81 y sigs. y 159-160.

11 Luis Astrana Marín, op. cit., passim.

aportación personal constituirá un paso firme más hacia adelante para los que intenten completar este capítulo de la literatura comparada que aquellos iniciaron.

Así pues, estimamos necesario el presente estudio para alcanzar el doble propósito de subrayar ante propios y extraños el destacado papel cultural representado por los españoles en Inglaterra a lo largo del período indicado, sus repercusiones en aquel país y, por extensión, en Shakespeare, y señalar las influencias y puntos de contacto entre Shakespeare y todo aquello que de alguna manera podían llamar "nuestro" España y los españoles de aquel tiempo.

Al titular este trabajo "Presencia de España y lo español en Shakespeare y su obra", hemos dado a los vocablos escogidos una significación concreta, según explicamos a continuación.

Se ha tomado el término "presencia" en su más lato sentido, entendiéndose por tal todo aquello que de alguna manera pudo contribuir a relacionar la España de todos los tiempos con Shakespeare hasta el final de sus días mortales. Es decir, que cualquier toma de contacto del dramaturgo con España, con personajes hispanos o hispanizantes, o con la proyección de éstos en sus obras, ideas y manifestaciones de cualquier índole, todo empleo y alusión que haya hecho, toda actitud que haya tomado, y toda mención--expresa o tácita--que haga referencia a España, a los españoles, a lo español y al castellano, serán aquí tomados en cuenta como indicios de acto de presencia de los hispánico en la vida y obra de Shakespeare. Las influencias literarias--directas o indirectas--son sólomente un modo más de estar presente, pero no el único. No se pretende, por tanto, señalar tan sólo éstas, ya sean posibles ya ciertas; sino, además, toda demostración de estar, explícita e implícita, sin que para ello importe la consideración de las circunstancias del cómo ni del cuándo, del dónde ni del por qué, ni de los sentimientos de amor, desamor o indiferencia que impulsaron la mente, la voluntad, la inspiración y la pluma del escritor.

La "España y lo español" a que haremos referencia no son, claro está, los de hoy. Será la España que Shakespeare pudo haber conocido, actual o retrospectivamente, por lo menos desde la Hispania romana hasta la de Felipe III; desde que era un pueblo dominado hasta que fue el poder más grande de Europa; la España des-

cubridora, conquistadora y colonizadora de tantas tierras que en ellas "no se ponía el sol", que es decir casi el mundo de aquel entonces. La España literata y artista, humanista y teóloga, guerrera y pacífica, negociadora, diplomática y exportadora. La España que vivía, respiraba y se movía no sólo en la península ibérica, sino también en Italia, en los Países Bajos y en el Nuevo Mundo. Todo aquello ligado a esta España descrita, por su origen, lengua, representatividad, ideales, intereses, empresas, etc. Cuanto tenía raíces hispánicas raciales, geográficas y lingüísticas; todo elemento constitutivo y característico del mundo hispánico; todo evento histórico; toda faceta religiosa, política, social, económica, que pudiera asociarse a esa España; todo término, expresión, idea o sistema; toda entidad física o moral, individual o colectiva; toda manifestación del poder creativo del hombre de esa España; todo aquello, en fin, que al ser tratado pudiese traer a la mente del lector u oyente aquella España, concebida y tomada en su acepción más amplia, incluido todo aquello que representaba.

Tratando de "Shakespeare", parece obligado decir que es muy poco lo que se sabe a ciencia cierta sobre su vida y persona. Tan poco, que no han faltado quienes sospechasen que no fuera el autor de sus obras. Hasta el punto de que, de llegarse a probar un día la identidad del verdadero responsable de las obras "de Shakespeare", quizás habría que enfocar desde otro ángulo las relaciones habidas entre él como persona y escritor y España y cuanto ésta significaba.¹²

12 Reséñanse aquí los títulos y autores que desde el siglo pasado hasta nuestros días han creído descubrir bajo el nombre de William Shakespeare a cuatro personalidades de las que se sabe sin lugar a dudas que estuvieron conectadas, en mayor o menor grado, con nuestra nación, nuestros personajes, nuestro idioma y nuestros autores: A) Francis Bacon: W.H. Smith, Was Lord Bacon the Author of Shakespeare's Plays?, 1856; I. Donnelly, The Great Cryptogram: Francis Bacon's Cypher in the so-called Shakespeare Plays, 1887; E. Durning-Lawrence, Bacon is Shakespeare, 1910; Allardyce Nicoll, "The First Baconian", Times Lit. Supplement, Feb. 25, 1932; W.S. Melsome, The Bacon-Shakespeare Anatomy, 1945. B) Edward de Vere (17^a Conde de Oxford): J.T. Looney, Shakespeare Identified in Edward de Vere, the 17th Earl of Oxford, 1920. C) William Stanley (6^a Condé de Derby): A.A. Lefranc, Sous le masque de William Shakespeare. V^e conte de Derby, París, 1919 (nótese la coincidencia de las iniciales--W.S.--de ambos personajes); A.W. Titherley, Shakespeare's Identity: William

Es natural que por ahora habrá que hacer caso omiso de tales hipótesis. Mas, careciendo de datos personales precisos, no nos quedará otro camino que echar mano de aquellos documentos relativos a la vida de los ingleses en el tiempo de Shakespeare. Y así, llevados de la mano de sus biógrafos y de los comentaristas de aquella época, podremos formarnos una idea bastante cercana a la realidad de su persona en las distintas facetas de su vida como estudiante, como hombre de la calle, como actor, etc., moviéndose, pensando y sintiendo como un simple ciudadano inglés más y, como tal, reaccionando ante los modos y las modas, las ideas y los prejuicios, las filias y las fobias, entonces reinantes en su país.

Pero aún más importante será ver plasmados en su "obra" su personal manera de ser y pensar, de obrar y sentir, en el trato que da a la materia que nos ocupa.

Dejando a un lado las discusiones más o menos bizantinas que algunos críticos sostienen sobre cuáles de entre las obras que comúnmente se le asignan deban considerarse como el solo resultado de una mera revisión de alguna obra ajena anterior, y acerca de cuántas sean enteramente suyas y cuáles el producto de una colaboración, se hace necesario precisar que hemos tomado como suyas las comprendidas en cualquier colección que tradicionalmente ha venido admitiéndose como suficientemente autorizada. Así hemos conceptualizado la edición de Oxford, preparada por W.J. Craig, Londres, 1971 (3 vols), a la cual irán, por lo general, referidas todas nuestras citas. Tan sólo anotaremos una excepción que, en este caso, va revestida de cierta importancia. Nos referimos a The History of Cardenio, obra de la cual se ignora que se conservara, pero de cuya existencia y filiación shakespeariana se tienen noticias ciertas.

Somos conscientes de que, para sentar una buena base con la que entrar de lleno en el análisis de la vida y producción de Shakespeare en cuanto una y otra son el trasunto manifiesto del conocimiento que tuvo de España y lo español, y de la postura que adoptó hacia ellos, deberíamos hacer un minucioso repaso de la actuación y desenvolvimiento de aquellos personajes y acontecimien-

Stanley, 6th Earl of Derby, 1952. D) Christopher Marlowe: C. Hoffman, The Man Who Was Shakespeare, 1955, (este mismo libro apareció en los EE.UU. bajo el título The Murder of the Man Who Was 'Shakespeare'.)

tos que crearon la imagen viva y polifacética por la que los ingleses identificaron y juzgaron a España. Lo cual incluiría no sólo a los españoles o extranjeros que representaban en Inglaterra los intereses de aquella España, sino también a los ingleses que en misiones de distinta índole vinieron a la Península y desde ella trasladaron a la isla sus impresiones directas que modificaron o confirmaron el concepto introducido por los españoles en Gran Bretaña. Pero esto ya está hecho en la citada obra de Underhill y, de repetirlo aquí, tomaría el presente trabajo una proporción desmesurada. Con todo, lo hemos tenido presente y, llegada la ocasión, brevemente pasaremos revista a eventos de todo tipo, a personas concretas--conocidas y anónimas--y a tipos genéricos, a palabras y expresiones, a costumbres y usos, a lecturas y relatos de viva voz, a todo aquello, en fin, que sea significativo y que razonablemente pueda suponerse contribuyó a que Shakespeare se formara una idea de lo nuestro y a que la expusiera en su obra.

Al estudio de ella hemos dedicado el mayor espacio y atención. Amén del reposado y cuidadoso estudio de toda la obra de Shakespeare, hemos tomado buena nota de lo que destacados críticos y comentaristas han escrito alrededor del asunto de que tratamos, y analizado y sopesado lo que algunos estudiosos españoles y extranjeros--norteamericanos e ingleses, principalmente--han dicho sobre el mismo. Cuando nos ha sido posible, también hemos comparado--total o fragmentariamente--algunas obras españolas con otra determinada de Shakespeare, incluso recurriendo a alguna versión inglesa de aquellas que él pudo haber conocido y hasta utilizado.

Hemos procurado repasar y reunir, ordenar y valorar cuanto se ha dicho en pro y en contra en torno a esta cuestión con el mayor grado de objetividad, comprobando lo que puede sostenerse como auténtico, resumiéndolo e indicando las fuentes donde el estudioso puede encontrarlo en toda su extensión, a la vez que dando nuestra más desapasionada impresión. Aquello que se ha afirmado pero que todavía no ha podido probarse definitivamente, si hemos descubierto en ello algunos atisbos de realidad, también

lo hemos incorporado como y donde corresponde, agregando--cuando ello ha sido factible--más luz al asunto.

Con la natural y sencilla ilusión del caso, también hemos destacado bastantes puntos que a nuestro leal saber y entender no habían sido considerados ni tomados en cuenta hasta el presente. Todo lo cual nos ha llevado necesariamente--como muy bien se ha dicho--a

"entrar en detalles eruditos que pueden parecerse nimios y anecdóticos", ya que "todavía nos encontramos en un período de esbozo... en etapa de acopio de materiales, de acumulación de datos fragmentarios, sujetos a ulterior interpretación, de sistematización de hechos que pueda preparar una deseada visión de conjunto".¹³

Aun cuando se dé por supuesto, pero desde luego sin ánimo de que ello haya de tomarse como un encarecimiento de la labor realizada, ni siquiera como mero pretexto que por adelantado trate de justificar la insuficiencia en el tratamiento que se ha dado al tema, es obligado subrayar que la empresa que hemos acometido no nos ha resultado nada fácil, sino todo lo contrario. Aparte de la complejidad inherente a un asunto tan genérico que requeriría los empeños conjuntados de un equipo de expertos en la materia, existen otras circunstancias, tales como la premura del tiempo, la escasez de medios informativos y económicos y la imposibilidad de poder llegar hasta aquellos, la penuria de detalles biográficos e ilustrativos del personaje central, etc., que es necesario señalar aquí, aunque sólo sea a título explicativo. A pesar de todo ello, no se han escatimado esfuerzos en la búsqueda, recogida y ordenamiento de datos pertinentes para poder ofrecer aunado lo que hasta ahora permanecía desperdigado en tesis doctorales, revistas de filología y literatura, notas, comentarios y glosarios en ediciones de las obras de Shakespeare, y otros libros, en su mayor parte raros y escasos en nuestro medio, según podrá apreciarse por la bibliografía adjunta.

A sus autores, en general; al British Council de Madrid y a la Cámara Oficial de Comercio de Bilbao, por cuyo medio hemos podido conseguir materiales de sus bibliotecas de España y de Inglaterra--y aun de otras como la del British Museum--, les testimoniamos nuestra gratitud.

¹³ Carlos Clavería, op. cit., pág. 19.

Vaya también nuestro reconocimiento especial para el Dr. T.P. Harrison, Jr., el Dr. Gustav Ungerer y el Dr. Julio-César Santoyo, tanto por habernos infundido ánimos como por habernos brindado su valiosa experiencia e información; para el desaparecido Dr. Michael Wilkins que nos orientó en nuestras primeras andaduras, y para la Dra. M^{re} Jesús Pérez Martín sin cuya dirección y palabras de aliento y ayuda nos habríamos quedado a la mitad del camino.

En reciprocidad, y por solidaridad con cuantos se han preocupado por este asunto; en lealtad a los hispanistas de habla inglesa; y por devoción a los estudiantes de los departamentos de inglés de nuestras facultades de Filosofía y Letras; les dedicamos este trabajo.

¿SABIA SHAKESPEARE EL CASTELLANO?

En ciertos sectores literarios se ha dado tal importancia al signo que pueda darse a la contestación a esta pregunta, que de él se ha querido hacer depender en gran medida la influencia de España en el dramaturgo inglés. Actitud equivocada, porque en cierto modo equivaldría, para poner un símil, a decir, por ejemplo, que Pío Baroja, por el mero hecho de no saber el inglés, no pudo haber sido influenciado por Dickens, cosa que está muy lejos de la realidad.¹

Los que se resisten a atribuir a Shakespeare el conocimiento del castellano se atienen exclusivamente al texto de sus obras, olvidando otros factores que también habría que tener presentes.

Ciertamente, no se puede afirmar que en ellas haya un vocabulario castellano lo suficientemente extenso y perfecto, según podrá apreciarse en el correspondiente apéndice, como para concluir que Shakespeare lo supiera; sobre todo, si lo comparamos con su amigo Ben Jonson quien, sólo en una escena de The Alchemist (IV.iii), se muestra mucho más pródigo y experto en frases castellanas que Shakespeare en toda su producción; o aun con las expresiones francesas del propio Shakespeare. Pero incluso el hecho de que Shakespeare tenga algunas escenas en francés prueba de por sí muy poco en uno u otro sentido, según razona el Dr. Johnson,² pues bien pudo hacer que otro se las escribiera, y, en todo caso, escribiría el dramaturgo no lo que él sabía, sino aquello que le era familiar a su público.

Como, por otro lado, se desconocen los libros que componían la biblioteca particular de Shakespeare, se hace punto menos que imposible determinar a ciencia cierta sus habilidades lingüísticas.

De una cosa, sin embargo, podemos estar seguros: que de la

1 Pedro J. Duque, "Dickens en Baroja", Arbor, Nº 342, Junio 1974.

2 D. Nichol Smith, ed., Shakespeare Criticism, Oxford Univ. Press, Londres, 1964, pág. 103.

inmensa mayoría de las obras que más o menos supuestamente influyeron en él, ya existían versiones o adaptaciones inglesas anteriores a las correspondientes comedias de Shakespeare, según tendremos ocasión de ver en el estudio que de ellas hacemos.

A pesar de ello, son mayoría los que reconocen--empleando una frase del propio Shakespeare--que "he hath a smack of all neighbouring languages" (All's Well That Ends Well, IV.i.17), entre los que habría que incluir por de pronto el francés y el castellano; aunque, a decir verdad, hoy en día no hay autor que le niegue el conocimiento del latín y del italiano.³

Esto no obstante, el idioma que más sistemática y sintomáticamente se ha escatimado a Shakespeare ha sido el castellano. Pero existen sobradas razones para concluir que, aun admitiendo que no lo dominara a la perfección, sabía de él lo suficiente como para entender lo que leía y aun para seguir una conversación corriente e intervenir en ella.

De un lado, aunque las lenguas modernas no formaban parte del sistema de educación inglés, para cuando aparece Shakespeare ya se observa una cierta disconformidad con la exclusiva insistencia en las lenguas clásicas, como lo pone de manifiesto el plan trazado por Sir Humphrey Gilbert para el establecimiento de una academia en Londres, en el que se abogaba por una educación puesta al día que comprendiera los idiomas en boga a la sazón; o el libro The Scholemaster (1570), en el que su autor, Roger Ascham, el más grande educador por aquellos años, daba instrucciones valiosísimas para el entrenamiento lingüístico.⁴ En el Lincoln's Inn, por ejemplo, una de las materias que se enseñaba a los futuros abogados eran precisamente las lenguas modernas. Y, según Salinger, en el tiempo de Shakespeare, un caballero de cierta ambición necesitaba de la maestría en los idiomas.⁵ Cosa que el mismo Shakespeare parece admitir en The Two Gentlemen of Verona al conceder a Valentine el dominio de las lenguas modernas--

3 Geoffrey Bullough, Narrative and Dramatic Sources of Shakespeare, Londres, 1966, pág. x.

4 Sir George Clark, ed., The Oxford History of England, vol. VIII, Oxford, 1963, págs. 280-332.

5 L.G. Salinger, "The Social Setting", The Pelican Guide to English Literature, 2, 1975, pág. 16; Julio-César Santoyo, "Richard Percyvall y el primer diccionario 'Español-Inglés'", ES, Publicaciones del Depto de Inglés, Univ. de Valladolid, Nº 4, Sept. 1974, pág. 75.

"Have you the tongues?

.....

..... and by your own report

A linguist, and a man of such perfection..."

(IV.i.33, 56-57).

Por otro lado, Johnson asegura que los hombres elegantes e instruidos leían con gran asiduidad a los poetas italianos y a los españoles.⁶ Baste decir, en confirmación de lo anterior, que sólo en The Arcadian Rhetorike (1588), una de las retóricas más importantes publicadas en Inglaterra en el siglo XVI,⁷ van incluidas no menos de setenta citas en castellano--algunas de ellas bastante largas, por cierto--de los sonetos y églogas de Boscán y Garcilaso, junto a otras de Homero, Virgilio, Sidney, Tasso y Salustio. Los dos mencionados y Montemayor eran tenidos en Inglaterra por los mejores poetas españoles, a los que se recomendaba que había que leer en el original, como se desprende del siguiente diálogo tomado de Ortho-epia Gallica (1593), de John Eliot:

—"Who are the best Spanish Poets?

—They are Boscan, ..., Garcilasso and Montemaior.

—I wonder that men get them not translated into English.

—They would haue no grace.

—Why so? wee find them almost all translated into Latin, Italian and French.

—I beleeeue it well, yet haue they more grace in their Castilian, which is the purest Spanish dialect, in which the learned write and spake ordinarily."⁸

Pero no eran únicamente los poetas españoles los que se habían puesto de moda en Inglaterra. También los prosistas fueron muy leídos. Abundaban las traducciones inglesas de libros españoles de todos los géneros: la novela realista, la picaresca, los libros de caballerías, los tratados de esgrima y sobre el arte de la guerra, la ciencia con sus tratados sobre la medicina y la psicología, la devoción, la historia, etc., todos estaban magníficamente representados y eran muy bien recibidos en Inglaterra. Incluso se llegaron a imprimir bastantes en castellano, y se im-

6 D. Nichol Smith, op. cit., pág. 99.

7 Abraham Fraunce, The Arcadian Rhetoric, edición facsímil de The Scholar Press Limited, Menston, 1969.

8 Gustav Ungerer, Anglo-Spanish Relations in Tudor Literature, Clavileño, Madrid, 1956, págs. 71-72.

portaron otros directamente de España y de los Países Bajos.⁹ Es más; en vista del creciente interés por aprender el castellano, se hicieron ediciones bilingües y aun políglotas de algunos de ellos, y se compusieron bastantes manuales, gramáticas y diccionarios para la enseñanza del mismo, cuya importancia se refleja muy bien en las siguientes palabras al lector del autor inglés de uno de dichos manuales:

"in future age the Spanish tongue will be as well esteemed as the French or the Italian tongues, and in my simple iudgement, it is farre more necessary for our country-men then the Italian tongue is."¹⁰

Mas sobre este tema ya han escrito bastante Steiner y Martín-Gamero,¹¹ aunque, incomprensiblemente, no lleguen a mencionar ni tan siquiera de pasada los dos manuales más antiguos, de autor desconocido, cuales son The Book of English and Spanish (1554) y A Very Profitable Book to Learn English and Spanish (1554), y otro más, éste de John Sanford, An Entrance to the Spanish Tongue (1611),¹² los cuales, agregados a los demás que estudian ellos, son una muy elocuente prueba de cuanto venimos diciendo.

Cómo pudo ocurrir todo esto sin hacer mella en un hombre de la talla y medios de Shakespeare, es cosa que no se comprende fácilmente, y menos aún, dadas las grandes facilidades que tenía de acceder a las tiendas de los libreros--que entonces hacían las veces de las bibliotecas públicas de hoy--y a las bien dotadas bibliotecas privadas de su protector, el Conde de Southampton, y de sus amigos, el avisado Ben Jonson y el historiador y anticuario Camden, y dado también que la inmensa mayoría de los hombre de letras y cortesanos con quienes estaba relacionado hablaban perfectamente el castellano.¹³

Pero todavía hay dos circunstancias más en respaldo de la te-

9 Id., "The Printing of Spanish Books in Elizabethan England", The Library, 1965, vol. 20, 5th Series, págs. 177-229; "Lost Government Publications in Spanish and Other Languages, 1597-1601", Transactions of the Bibliographical Society The Library, Sept. 1974, págs. 323-329.

10 William Stepney, The Spanish Schoolmaster (1591), ed. facsímil, The Scolar Press Limited, Menston, 1971.

11 Roger J. Steiner, Two Centuries of Spanish and English Bilingual Lexicography, 1590-1800, Mouton, The Hague-París, 1970; Sofía Martín-Gamero, La Enseñanza del Inglés en España (Desde la Edad Media hasta el Siglo XIX), Gredos, Madrid, 1961.

12 Ediciones facsímil, The Scolar Press Limited, Menston, 1971 y 1970, respectivamente.

13 Gustav Ungerer, Anglo-Spanish..., págs. 154-174.

sis de que Shakespeare sabía nuestra lengua. Tiene que ver la primera con el encargo formal que recibió Shakespeare de atender a los españoles llegados a Inglaterra por asuntos oficiales, del cual Astrana Marín escribe lo siguiente:

"Cuando en agosto de 1604 el monarca recibió a la embajada española del condestable de Castilla don Juan Fernández de Velasco—que iba a ratificar las paces entre Inglaterra y España—, consta documentalmente que a Shakespeare y a sus compañeros se les comunicó la orden de que atendieran al embajador español en el palacio de Somerset durante los dieciocho días de su estancia en Londres. No es aventurado creer que, gozando ya de tanta fama el dramaturgo, y siendo escritor nuestro condestable (célebre autor de Prete Jocapin), Shakespeare y el duque de Frías entablaran amistad o al menos se conocieran más que superficialmente. Los servicios del poeta y de sus camaradas no consistieron en representaciones escénicas, sino en formar el séquito de los españoles, que, por cierto, los recompensaron con extraordinaria esplendidez."¹⁴

Se refiere la otra al hecho de que al menos una obra española que sirvió de fuente a Shakespeare para The Tempest no se encontrara traducida al inglés. Pero sobre ello volveremos a hablar más adelante.

Así, pues, basados en todos estos o análogos razonamientos, es que ya no sólo los españoles, sino también otros, han llegado al convencimiento de que Shakespeare sabía, en mayor o menor grado, el castellano.

Por ejemplo, mientras Muir le atribuye con alguna reserva un cierto conocimiento superficial de nuestro idioma,¹⁵ Aubrey Bell no vacila en afirmar claramente que lo "sabía bien" y que

"varias obras teatrales de Shakespeare fueron derivadas de originales españoles, y una de ellas, La Tempestad, salió muy poco después de la publicación del original español. Las alusiones de Shakespeare a España son muy numerosas; usa frases españolas y a otras les da una forma inglesa."¹⁶

Y, más prudentemente, Fitzmaurice-Kelly opina:

"Hay en Shakespeare algunas pinceladas que, con un poco de benevolencia, pueden ser tomadas por insinuaciones de que tenía cierto conocimiento, siquiera ligero, del castellano. Es concebible que Shakespeare se diese trazas para repasar a trompicones algunos de los libros españoles que se reimprimían en los Países Bajos y que de allí se lleva-

¹⁴ Luis Astrana Marín, William Shakespeare - Obras Completas, Aguilar, Madrid, 1969, pág. 113.

¹⁵ Kenneth Muir, Shakespeare's Sources I - Comedies and Tragedies, Methuen & Co Ltd, London, 1957, pág. 7.

¹⁶ Sir Henry Thomas, "Shakespeare y España", Homenaje a Menéndez Pidal, I, 1925, pág. 225.

ban a Inglaterra; casi es inevitable una tal suposición si escogemos quedarnos con la muy conocida teoría de que La Tempestad proviene de Noches de Invierno de Antonio de Es-lava. De ser así--la teoría no está admitida por el consenso universal--deberemos aceptar, o que Shakespeare sabía el castellano suficiente para tomar de una obra española la trama de un cuento, o que en el tiempo de Shakespeare existió alguna traducción francesa o inglesa del pesado libro de Es-lava de la que ya no se tiene noticia."¹⁷

Menéndez Pelayo, igualmente intrigado por esta incógnita, dice:

"A los eruditos ingleses toca explicar cómo un libro no de mucha fama publicado en España en 1609 pudo llegar tan pronto a conocimiento de Shakespeare, puesto que La Tempestad fue representada lo más tarde en 1613. Traducción inglesa no se conoce que yo sepa, pero cada día va pareciendo más verosímil que Shakespeare tenía conocimiento de nuestra lengua. Ni la Diana de Jorge de Montemayor estaba publicada en inglés cuando se representaron Los dos hidalgos de Verona, ni lo estaban los libros de Feliciano de Silva cuando apareció el disfrazado pastor don Florisel en el Cuento de Invierno."¹⁸

Más adelante, al analizar los nexos entre Shakespeare y La Celestina, el mismo autor vuelve sobre el tema:

"Pero aun admitiendo, lo cual dista mucho de estar probado, que no supiese el castellano..."¹⁹

Mas el verdadero paladín defensor de esta tesis es Astrana Marín. Para él no existen dudas ni probabilidades, sino que todo es certeza. Esto es lo que dice:

"Sin duda conocía el castellano, pues sabía leer a sus autores en el original."²⁰

Y en otra parte puntualiza que hay vocablos en Shakespeare que los lexicógrafos ingleses no aciertan a clasificar, pero que fueron tomados del castellano, por lo que es imposible

"entender algunos términos de Shakespeare si no se recurre al idioma de Castilla."²¹

Finalmente, para Ungerer,

17 James Fitzmaurice-Kelly, "Cervantes and Shakespeare", Proceedings of the British Academy, vol. VII, 1916, págs. 297-298.

18 Marcelino Menéndez Pelayo, Orígenes de la Novela, C.S.I.C., Aldus, Santander, 1943, vol. III, pág. 211.

19 Id., pág. 423.

20 Luis Astrana Marín, op. cit., pág. 18.

21 Id., págs. 1623 y 1647.

"Shakespeare was familiar with the modern language manuals" --se refiere a los dedicados a la enseñanza del castellano-- "and that he learnt from them the rudiments of Spanish sufficient to analyse an Epistle"--como las de Antonio Pérez.²²

En resumen, pues, y después de sopesar los pros y los contras, habrá que concluir que puede sostenerse casi con plena certeza que Shakespeare sabía el castellano. ¡Ojalá pudiera decirse lo mismo del supuesto viaje de Shakespeare a España! Pero este es otro punto que tocaremos en las páginas que siguen.

22 Gustav Ungerer, op. cit., págs. 154 y 173.

¿ESTUVO SHAKESPEARE EN ESPAÑA?

Si hemos de hacer caso al informe de Thomas, Astrana Marín estaba seguro—"is sure"—¹ de que, efectivamente, Shakespeare visitó nuestra patria.

A pesar de tal afirmación, sabemos que ni Thomas—y pensamos que ningún otro experto en Shakespeare—ha creído que el dramaturgo llegara jamás a pisar el suelo hispano.

Pero como este asunto está íntimamente relacionado con el tema objeto de nuestro estudio, y a fin de despejar toda duda al respecto, no estará de más que, siquiera brevemente, le concedamos nuestra atención.

El escepticismo de Thomas obedece primordialmente a la total carencia de pruebas que respalden el aserto del biógrafo y traductor español de Shakespeare. Y es que, son tan escasos los datos ciertos de que han podido disponer los biógrafos del poeta inglés, que no es de extrañar el que en ocasiones se hayan visto obligados a echar mano de la conjetura, siendo justamente el de los viajes de Shakespeare al exterior uno de los puntos de su vida sometidos a tal procedimiento. Así, por ese mismo método, se ha llegado a sospechar que también visitó Italia, Alemania, Dinamarca e Irlanda.²

Las razones aducidas en apoyo de tales hipótesis no dejan de resultar un tanto irónicas, ya que se basan precisamente en el silencio absoluto que rodea a los años de su vida comprendidos entre el 2 de febrero de 1585—fecha en la que se bautizaron sus hijos mellizos Hamnet y Judith—y 1592, año en el que aparece en Londres como actor a la vez que como dramaturgo que prometía, así como

1 Sir Henry Thomas, "Shakespeare in Spain", Proceedings of the British Academy, vol. XXIX, Londres, 1949, pág. 4.

2 Encyclopaedia Britannica, vol. 20, pág. 319, s.v. "Shakespeare"; Charles Williams, A Short Life of Shakespeare with the Sources, Oxford, 1963, pág. 41.

el período que va de junio de 1592 a abril de 1594 durante el cual quedaron cerrados los teatros de Londres a causa de unos levantamientos y de la peste.³ Estos dos largos y aparentemente inactivos silencios, junto con el nuevo rumbo literario y la ambientación netamente italiana que el dramaturgo imprimió a sus obras escritas entre 1594 y 1595, explicarían de algún modo al menos el hipotético desplazamiento del escritor a Italia. Nos referimos a The Rape of Lucrece, Titus Andronicus, The Taming of the Shrew, The Two Gentlemen of Verona y Romeo and Juliet.

Pero volviendo a nuestro asunto, ¿existe un fundamento sólido que dé lugar a tomar en serio la cuestión del viaje de Shakespeare a España?

Tres son, al parecer, los puntos en que se apoya dicha hipótesis. En primer lugar, se ha invocado un epíteto utilizado por Shakespeare referente a España—"tawny Spain", (Love's Labour's Lost, I.i.170)--en el que se ha querido ver una descripción del paisaje español visto directamente por Shakespeare. Pero, aparte de que el mencionado adjetivo lo emplea igualmente en otras obras varias veces en pasajes que nada tienen que ver con España, tuvo mil modos más de saber que el nuestro era un país tostado por el sol sin necesidad de haber estado en él.⁴

En segundo lugar, se aduce la circunstancia del viaje que el joven Stephen Bellott realizó a España en 1604. Shakespeare conoció a Bellott en la casa de huéspedes de Londres donde aquel se alojaba, cuyo dueño era fabricante de pelucas, y en la que Bellott trabajaba en calidad de aprendiz. Bien fuera por la estrecha relación que había entre sus respectivas profesiones--teatro-pelucas--o por otro motivo, el caso es que se hicieron buenos amigos. De ahí que, tras comprobar el hecho de la venida de Bellott a la Península, se pregunte Astrana Marín:

"¿Qué pudo traer a España a un aprendiz de peluquero o confeccionador de pelucas? ¿A quién acompañaría en aquel año que acababa de firmarse la paz entre España e Inglaterra? ¿A algún noble que vino a nuestro país? ¿A alguien de la embajada del condestable de Castilla? ¿Al propio Shakespeare? Esto

3 Encyclopaedia Britannica, vol. 20, pág. 318, s.v. "Shakespeare".

4 Sir Henry Thomas, op. cit., pág. 3.

es lo más presumible. Empero, no hay noticias concretas."⁵

Perecería que con esto último deberíamos creer que ya todo estaba dicho. No obstante, el autor español volvería a insistir en el tema. Esta vez en conexión con el viaje que el Conde de Nottingham hizo a España en 1605, como embajador extraordinario, para recibir la ratificación del tratado de paz firmado el año anterior. Dicho personaje traía un numeroso séquito compuesto por 506 personas. Y puesto que Shakespeare era, además de ayudante de cámara de la casa real, amigo del Conde, sospechó Astrana Marín, primero, que el dramaturgo tenía que haber sido uno de aquellos, para convencerse, después, y afirmar, según nos cuenta Thomas, que estaba seguro de ello.⁶

Pero si Astrana Marín, que tanto investigó en el Archivo de Simancas y en otros, no pudo dar con el documento que lo pudiera probar, por fuerza habrá que pensar que su afirmación no pasa de ser una simple corazonada.

En otro orden de cosas, aún podría argumentarse que los viajes al exterior estaban muy de moda a la sazón en Inglaterra, y que, al igual que Spenser, William Stanley, Stepney, Anthony Munday, Percyvall, Yong, y otros,⁷ Shakespeare sintió también deseos de viajar y se vino a España. Como también podría intentarse un examen de lo que el propio Shakespeare opinaba de estos viajes a través de las palabras de sus personajes. Así, por ejemplo, por lo que Valentine dice en The Two Gentlemen of Verona—

"Home-keeping youth have ever homely wits.

.....

I rather would entreat thy company

To see the wonders of the world abroad

Than, living dully sluggardiz'd at home

Wear out thy youth with shapeless idleness."

(I.i.2-8)—,

y de la conversación entre Antonio y Panthino sobre si enviar o no al hijo de aquel al extranjero—

"He wonder'd that your lordship

Would suffer him to spend his youth at home,

5 Luis Astrana Marín, William Shakespeare - Obras Completas, Aguilar, Madrid, 1969, pág. 113.

6 Sir Henry Thomas, op. cit., pág. 4.

7 P.J. García Mercadal, Viajes de Extranjeros por España y Portugal, Aguilar, Madrid, 1952, vol. II, pág. 50; Julio-César Santoyo, "Richard Percyvall y el primer diccionario 'Español-Inglés'", ES, Publicaciones del Depto. de Inglés, Univ. de Valladolid, Nº 4, Sept., 1974, pág. 76.

While other men, of slender reputation,
 Put forth their sons to seek preferment out:
 Some to the wars, to try their fortune there;
 Some to discover islands far away;
 Some to the studious universities.
 For any or for all these exercises
 He said that Proteus your son was meet,
 And did request me to importune you
 To let him spend his time no more at home,
 Which would be great impeachment to his age,
 In having known no travel in his youth.

 And how he cannot be a perfect man,
 Not being tried and turor'd in the world"
 (I.iii.4-20)—

cabe pensar que era común la aspiración y tendencia de todo joven inglés a trasponer las fronteras patrias.

Pero aun así y todo, no es menos cierto que en ocasiones llega Shakespeare a mofarse de la manía por los viajes a otros países, criticando a los que, por el afán de viajar, venden cuanto poseen, para encontrarse, al regresar, ricos de la vista y pobres de hacienda; lo mismo que a aquellos quienes, para demostrar que han viajado, tienen que cecear, ponerse trajes raros y maldecir de su patria y de su raza (As You Like It, IV.i.17-35). O nos previene contra los que viajan porque, aunque son capaces de proporcionar un magnífico entretenimiento a los postres de un banquete, mienten tanto, que, de cuatro cosas que dicen, tres son mentiras (All's Well that Ends Well, II.v.28-31). O, finalmente, critica a los que, de vuelta en su país, hacen alarde de las costumbres copiadas de los países visitados y se pasan desde la comida hasta la cena hablando de los Alpes y de los Apeninos, del Pirineo y del río Po. (King John, I.i.189-204).

Resumiendo, podemos afirmar que, no importa los supuestos que hasta la fecha se han forjado--u otros que podrían idearse--, hoy por hoy no consta que Shakespeare estuviera en España.

Lo cual no quiere decir en manera alguna que por eso ignorara muchas cosas sobre España y los españoles, o que se expresara en mejores o peores términos sobre las mismas. Pero todo esto podremos comprobarlo en los siguientes capítulos y apéndices dedicados al estudio de sus obras.

E S P A Ñ A

E N

L A S C O M E D I A S D E S H A K E S P E A R E

THE COMEDY OF ERRORS

Se sabe positivamente que el autor en el que principalmente se inspiró Shakespeare para escribir esta comedia fue Plauto de quien tomó la mayor parte del argumento de Menaechmi y una pequeña porción --III.i-- de Amphitruo. Conócese asimismo la fecha de su estreno que fue el 28 de diciembre de 1594. Pero lo que todavía no se ha averiguado es el camino recorrido por el dramaturgo inglés para llegar hasta el comediógrafo de la antigua Roma, así como tampoco el año de la composición de esta comedia.

Considerando The Comedy of Errors como su primera comedia, era ésta la primera vez que Shakespeare recurría a Plauto; pero no sería la última, ya que en varias de sus comedias posteriores se han podido identificar igualmente elementos plautinos. Ahora bien, ciñéndonos a Twelfth Night--la cual, curiosamente, también procede en último término de Menaechmi--, está suficientemente demostrado que Shakespeare, en lugar de utilizar el texto original plautino, echó mano de diversas versiones o adaptaciones de aquel, entre las que se encuentran varias de autores españoles, según podrá verse en el estudio que dedicamos a Twelfth Night en otra parte de este trabajo.

Es por esto que, al considerar todas las posibilidades en torno a las fuentes de The Comedy of Errors, algunos estudiosos han contemplado ciertas traducciones y adaptaciones castellanas de las citadas comedias de Plauto como eslabones intermedios de los extremos de la cadena Plauto-Shakespeare.

Si, además, atendemos a la interpretación que se da a determinados pasajes de la comedia de Shakespeare como referidos a acontecimientos históricos concretos directamente relacionados con España, a la mención que expresamente se hace de España y otros países íntimamente ligados a ella, y a la circunstancia de la probable presencia de un personaje español en el estreno de The Comedy of Errors, creemos sobradamente justificado el apretado y sucinto examen que de todo ello haremos a continuación.

Plauto en Inglaterra en el siglo XVI.

El auge que se dio a Plauto en Europa en el siglo XVI fue muy grande, sobre todo en Italia, Alemania, Holanda y Francia.¹ No es de extrañar que ese interés se extendiese también a otros países. En Inglaterra, en cuestión, ya en 1527--cuando aún era el latín el idioma internacional del saber--habían representado Menaechmi los chicos de la escuela de St. Paul.² Y Nicholas Udall basó su célebre comedia Ralph Roister Doister--escrita c. 1553 e impresa en 1566--en la no menos conocida Miles Gloriosus de Plauto, y su casi desconocida Jacke Jugeler--impresa en 1562--en el Amphitruo del mismo autor latino.³ Se habla asimismo de una comedia perdida, Historie of Error, basada en Plauto--probablemente en Menaechmi--y representada también por los chicos de St. Paul en Greenwich el día de Año Nuevo de 1577.⁴ E incluso en años posteriores a The Comedy of Errors se notaría la influencia de Plauto en dos escritores contemporáneos de Shakespeare, a saber, Ben Jonson y Thomas Heywood.⁵ Parece que se hicieron numerosas ediciones de Menaechmi a lo largo del siglo XVI. Con todo, la primera versión inglesa fue la hecha por William Warner la cual no fue autorizada sino hasta 1594, ni publicada hasta 1595, ambas fechas posteriores a la hechura de The Comedy of Errors, no conociéndose ninguna traducción inglesa contemporánea de Amphitruo.⁶

Ardua ha sido la tarea de los estudiosos de esta obra de Shakespeare por tratar de determinar el modo como vino a conocer las dos comedias latinas en las que descansa el mayor peso de The Comedy of Errors. Por no omitir nada, anotaremos que es prácticamente punto menos que nula la importancia atribuída a Jacke Jugeler--o Jack Jugler. Lo cual se explica muy fácilmente por la misma naturaleza de la obrita que no era otra cosa que un entremés para niños--"a new Enterlude for chyl dren to playe",⁷ según descripción de su autor, un maestro de escuela.

Respecto a Historie of Error--hoy desconocida--, también se habla muy poco, indicación clara de que apenas si ha sido tomada en cuenta.

1 Encyclopaedia Britannica, vol. 18, pág. 39, s.v. "Plautus".

2 Id., Ibid.

3 Id., vol. 22, pág. 458, s.v. "Udall"; R.A. Foakes, ed., The Comedy of Errors - The Arden Shakespeare, Londres, 1969, pág. xxvii.

4 Edward Dowden, Introd. a 'The Comedy of Errors', Shakespeare - The Comedies, Ed. Oxford, 1969, pág. 300.

5 Encyclopaedia Britannica, vol. 18, pág. 39, s.v. "Plautus".

6 R.A. Foakes, op. cit., págs. xxiv y xxvii; Encyclopaedia Britannica, vol. 20, pág. 324, s.v. "Shakespeare"; Luis Astrana Marín, William Shakespeare - Obras Completas, Aguilar, Madrid, 1969, pág. 41.

7 Encyclopaedia Britannica, vol. 22, pág. 458, s.v. "Udall".

Es posible que Shakespeare se fijara cuando menos en el título--se nos ocurre pensar--antes de ponerle el suyo a su propia comedia.

Se ha sugerido que Shakespeare pudo haber leído el manuscrito de la versión que Warner hizo de Menaechmi.⁸ No podrá negarse que es una posibilidad más, pero los autores hacen poco caso de ella. En cambio, otra alternativa con harto mayor fundamento que ninguna de las anteriores es la de que Shakespeare estudió el latín de Plauto en la escuela y que intentó reflejarlo en esta comedia.⁹

Que el dramaturgo supiera el latín, ya no hay autor serio que lo ponga en duda,¹⁰ pudiendo en consecuencia deducirse que Shakespeare bien pudo leer a Plauto en el original. Pero he aquí que se han levantado objeciones contra tal supuesto porque, según Foakes,¹¹ no parece haber gran relación verbal entre el texto latino y la comedia de Shakespeare. Aún más, Thomson llega a afirmar que, si bien es cierto que la textura de The Comedy of Errors sigue a Plauto, el concepto general de la comedia es obra de alguien que no parece haber estado jamás en contacto con el latín de Plauto.¹²

Por todo lo hasta aquí expuesto es que los expertos siguen en la duda, haciéndose con ello eco de las palabras de Dowden: "But how Shakespeare became acquainted with the play of Plautus we cannot say".¹³

Las versiones castellanas de Plauto y 'The Comedy of Errors'.

Es por esto por lo que algunos, en un último esfuerzo por salir de este atolladero, han vuelto la vista hacia la literatura española en la que también se dejó sentir el reflorecimiento plautino. Y con sobrada razón, ya que fueron varias las versiones castellanas que de las dos comedias de Plauto que aquí nos interesan se hicieron en la Península y se conocieron en Inglaterra. Efectivamente, en ese país circularon entre los hombres de letras, como medio de aprender el castellano, versiones castellanas de comedias tales como "La comedia de Plauto, intitulada Milite Glorioso, traducida en lengua castellana y La comedia de Plauto intitulada Menechmos, traducida en lengua caste-

8 Edward Dowden, op. cit., pág. 301.

9 Encyclopaedia Britannica, vol. 18, pág. 39, s.v. "Plautus".

10 Virgil K. Whitaker, Shakespeare's Use of Learning, San Marino, Cal., 1953, págs. 25-35.

11 R.A. Foakes, op. cit., pág. xxvii.

12 J.A.K. Thomson, Shakespeare and the Classics, 1952, pág. 49; citado por R.A. Foakes, op. cit., pág. xxvii, n. 4.

13 Edward Dowden, op. cit., loco cit.

Comedia llamada

de los Engañados, muy graciosa y apazible, compuesta por Lope de Rueda, introduzense las personas siguientes baxo escriptas:

Verginio padre d Lelia. Gerardo padre d Clauela.



Marcelo amo de Clauela.	Lelia en forma de paje llamado Fabio.	Clauela dama.
Lulietta moça. negra.	Guiomar Pajares simple.	Lauro Ca Criuelo lacayo.
Frula mesonero:	Fabricio hijo de Verginio. Salamanca simple de Fabricio.	Quintana ayo de Fabricio.

llana por el mismo autor"--desconocido, impresas en Amberes por Martín Nucio en 1555.¹⁴

Minsheu, profesor de castellano en el Gray's Inn, nos da a entender que incluía estas dos comedias de Plauto en su programa como instrumento para que sus alumnos pudieran establecer mejor las afinidades existentes entre el latín y el castellano. Y, no contento con esto, en su gramática castellana para ingleses (1599)--dedicada precisamente a sus ilustres alumnos de Gray's Inn--extractó de los libros españoles aquellos que más atraían al público inglés y, de entre éstos, las dos comedias de Plauto antes citadas.¹⁵

Por lo que más adelante diremos sobre la relación existente entre Minsheu y Shakespeare cabe pensar si lo que llevamos dicho de Minsheu y las comedias de Plauto no influiría de alguna manera en la decisión de Shakespeare de escribir esta su comedia.

En 1559 se publicaron en Valencia Menemnos y Amphitruon, versión castellana de las dos comedias plautinas, hecha por Juan Timoneda, con la particularidad de que su Menemnos fue rehecho en francés y en alemán.¹⁶

Anteriores a The Comedy of Errors fueron igualmente las traducciones castellanas que tanto López de Villalobos como Oliva hicieron de Amphitruo.¹⁷

No han de olvidarse tampoco la Comedia de los engañados ni Medora, basadas ambas en el Menaechmi--siquiera sea indirectamente--, cuyo autor, Lope de Rueda, quizás no era del todo desconocido de Shakespeare, como tendremos ocasión de ver al estudiar Twelfth Night.¹⁸

La Armada Invencible y 'The Comedy of Errors'.

La fecha exacta de la composición de The Comedy of Errors es algo que todavía queda por aclararse. Se dice que es una de las primeras obras de Shakespeare, su primera comedia, y que puede datar de cualquier año entre 1590 y 1594. En realidad, sin embargo, todo depende--en parte al menos--de la interpretación que se dé a ciertas frases que aparecen en la comedia y en las cuales se ha visto una cla-

14 Gustav Ungerer, Anglo-Spanish Relations in Tudor Literature, Madrid, 1956, pág. 41.

15 Gustav Ungerer, "The Printing of Spanish Books in Elizabethan England", The Library, 5ª Serie, vol. XX, Nº 3, Sept. 1965, págs. 179 y 205-206.

16 Federico Ruiz Morcuende, ed., Juan Timoneda - El Patrañuelo, Clásicos Castellanos, Madrid, 1958, pág. LV; Geoffrey Bullough, Narrative and Dramatic Sources of Shakespeare, I, Londres, 1966, pág. 4.

17 Luis Astrana Marín, op. cit., pág. 41.

18 Geoffrey Bullough, op. cit., pág. 7; Luis Astrana Marín, Id., Ibid.

ra alusión a acontecimientos históricos precisos. Una de ellas es "whole armadoes of caracks" (III.ii.146) en la cual Baldwin y Donovan, entre otros, ven una clara referencia a la gran armada que en 1588 envió Felipe II contra Inglaterra.¹⁹ Un poco antes hay otro pasaje-- "Where Spain? --Faith, I saw not; but I felt it hot in her breath" (III.ii.138-140) que, según Malone, también podría aludir a la Armada Invencible, significando "the fiery threats which Spain had recently used towards England when she sent out her Invincible Armada", o sólo al calor del clima de España, o a ambas cosas, según puntualiza Donovan quien, explicando las palabras "armadoes of caracks", dice que eran flotas de grandes naves, puesto que el término "armado" era corriente en el inglés de aquel tiempo para designar una flota armada o de guerra.²⁰ Y aunque las "carracas" eran grandes naves o galeones mercantes, podían fácilmente adaptarse y de hecho se adaptaban para la guerra. Nada, pues, tiene de extraño que el dramaturgo se refiriese a ella siendo un hecho tan reciente y de tanta resonancia. Tampoco sería ésta la única vez que Shakespeare se acordase de la Invencible.²¹

Astrana Marín, seguramente refiriéndose a aquella primera frase, y encareciendo el hecho de que Shakespeare usa a menudo "frases y alusiones a cosas de España", dice de él que "ya en una de sus primeras comedias, para ponderar la anchura de boca de una mujer, dice que es tal, que caben dentro de ella las naves de España".²² Lo cual no contradice en nada las opiniones de Baldwin, Malone y Donovan.

Tendríamos así que este hecho histórico constituye el "terminus a quo" para el establecimiento de la fecha de redacción de la presente comedia, o sea, que todas las otras alusiones tópicas y literarias que en ella se hacen pudo hacerlas Shakespeare en cualquier tiempo después, y nunca antes de 1588.

Pero aun admitiendo la otra posibilidad que propone Foakes, esto es, que "armadoes of caracks" podría no referirse a la Invencible sino a la Gran Carraca o galeón portugués "Madre de Dios" que fue capturado por los ingleses y llevado a Inglaterra en setiembre de 1592,²³ si bien ésto constituiría un nuevo punto de partida, quedaría en pie

19 R.A. Foakes, op. cit., pág. xviii; D.J. Donovan, ed., Shakespeare - The Comedy of Errors, University Tutorial Press, 1962, pág. xii.

20 D.J. Donovan, op. cit., en nota a III.ii.129.

21 Cf. Sonnets, CVII; King John, III.iv.2; Love's Labour's Lost, Don Adriano de Armado; Pericles, IV.i.98.

22 Luis Astrana Marín, op. cit., pág. 18.

23 R.A. Foakes, op. cit., págs. xix, xx y 57.

el aserto de que un hecho histórico español puede ayudar a dilucidar el caso de la fecha de composición de esta comedia, ya que Portugal y España fueron reinos unidos desde 1580 y Felipe II su rey común.

Enrique de Navarra y 'The Comedy of Errors'.

Todo el mundo está de acuerdo en que esta comedia contiene una referencia a las guerras de sucesión en Francia en las palabras--
--"Where France?

--In her forehead; armed and reverted, making war against her heir".
(III.ii.130-132).

El "heir" o heredero del trono de Francia no era otro que Enrique IV (1553-1610). Era hijo de Juana de Albret y Antonio de Borbón. Su madre fue reina de Navarra desde 1555 y, al morir en junio de 1572, dejó el trono navarro a su hijo Enrique. En agosto de 1589 fue éste reconocido como sucesor al trono de Francia y ello motivó las guerras de sucesión en las que se vio envuelto hasta 1594.²⁴

Como Inglaterra mandó una expedición en su ayuda en 1591, han pensado algunos que ese podía ser el año en que Shakespeare escribiera su comedia.²⁵ Y como por otra parte sabemos que su estreno tuvo lugar en los últimos días de 1594, habrá que situar la fecha de su composición en cualquier fecha entre 1589--año en que comenzaron las luchas a que se alude--y 1594 en que éstas terminaron.

Si hemos traído a colación este detalle es porque su protagonista--el cual, como se recordará, también figura prominentemente en Love's Labour's Lost--era el continuador de la dinastía navarra y el monarca en el que se juntaron definitivamente Navarra y Francia,²⁶ y porque, como tal, ostentaba un nombre tan español y representativo de unpreciado rincón del antiguo reino de Navarra.

Antonio Pérez y 'The Comedy of Errors'.

The Comedy of Errors fue estrenada el 28 de diciembre de 1594 en el Gray's Inn Hall, Greenwich, ante la reina y su corte, por la compañía de Shakespeare, entre los que es lógico pensar se encontraría el propio escritor.²⁷

24 Encyclopaedia Britannica, vol. 11, págs. 370-371, s.v. "Henry IV".

25 Edward Dowden, op. cit., pág. 300.

26 Jesús Tanco Lerga, Navarra, Geografía e Historia, II, Sus Hombres, Pamplona, 1972, pág. 79.

27 Encyclopaedia Britannica, vol. 20, pág. 324, s.v. "Shakespeare"; Gustav Ungerer, Anglo-Spanish..., pág. 157.

El Gray's Inn era como una facultad de derecho de una universidad en la que, además, se estudiaba el castellano cuya enseñanza corría a la sazón a cargo de John Minshew, célebre autor de una gramática, de un diccionario y de unos diálogos castellanos.

La comedia de Shakespeare fue uno más de los varios actos que los joviales estudiantes organizaron con motivo de los festejos de fin de año. Otro de esos actos fue una mascarada en la que su autor, Francis Davison, reflejó las lecciones de castellano que había recibido de su maestro, Minshew, a juzgar por los nombres de burla españolizados que dio a sus personajes, tales como "Davillo de Bernardia", "Marotto Marquarillo de Holborn", "Amarillo de Paddington", "Jordano Sartano de Kentish-Town", y "Lucy Negro, Abbess of Clerkenwell". Ungerer, además, destaca el hecho de que también Francis Bacon fuese coautor de la mascarada para la que escribió los discursos de los consejeros.²⁸

Dadas la relación que había entre los hermanos Bacon y los Condes de Essex y Southampton, el compañerismo de todos ellos entre sí, el patronazgo de Southampton para con Shakespeare, lo ligados que todos estos personajes estaban al Gray's Inn, y la estrecha amistad que unía a todos aquellos con Antonio Pérez--quien se encontraba en Inglaterra desde abril de 1593 y sentía una gran afición por el teatro--,²⁹ resulta lógico pensar, como sugiere Ungerer, que Pérez se hallaría presente en el estreno de la comedia de Shakespeare y que ambos tendrían la oportunidad y la natural curiosidad de conocerse --si es que no se conocían ya--, lo mismo que Minshew cuya mano se hacía tan ostensible en la mascarada que Shakespeare seguramente presenciaria y en la cual posiblemente hasta tomaría parte activa.

La España peninsular y de ultramar y 'The Comedy of Errors'.

Por el tiempo en que Shakespeare escribía su comedia, pesaban mucho en el ánimo de los ingleses los asuntos de la política exterior inglesa. No es extraño, por tanto, que el comediógrafo aprovechara cualquier pretexto o incidente en su obra para despertar a un mismo tiempo la hilaridad y el interés de su público con alusiones a aquellos países que, por una u otra razón, tanto preocupaban a su patria. Irlanda, Escocia, Francia, eran así señaladas a los expectadores en

28 Gustav Ungerer, op. cit., págs. 157-158.

29 Id., págs. 83, 101 y 142.

el mapamundi imaginario que uno de sus personajes había delineado en el cuerpo esférico de una moza de cocina. Y, claro está, tampoco podían faltar en él la propia España y otros países por los que lo mismo Inglaterra que España tenían tanto interés, aunque fuese por motivos tan diferentes, tales como América, Bélgica y los Países Bajos.

De todas las tierras nombradas, nos interesa destacar, como es normal suponer, éstas últimas de las cuales escribe Shakespeare--

--"Where Spain?

--Faith, I saw not; but I felt it hot in her breath.

--Where America, the Indies?

--O, sir! upon her nose, all o'er embellished with rubies, carbuncles, sapphires, declining their rich aspect to the hot breath of Spain, who sent whole armadoes of caracks to be ballast at her nose.

--Where stood Belgia, the Netherlands?

--O, sir! I did not look so low." (III.ii.138-151).

Ya hemos visto las interpretaciones que Malone da al "hot breath of Spain" que Shakespeare menciona nada menos que dos veces.

Por lo que se refiere a América, es ésta la única mención expresa que hace Shakespeare de este continente en toda su producción literaria, ya que cuando en otras obras alude a él³⁰--y no es pocas veces--lo hace con la palabra "Indies" o algún otro término afín. Hemos tenido ocasión de ver las diversas interpretaciones que se han dado a las palabras "whole armadoes of caracks". Pero, no importa el grado de asentimiento que a ellas prestemos, es innegable que Shakespeare alude a la proverbial riqueza de aquellas tierras y al hecho de que España se adueñase de ella. Por lo que no ha faltado quien interpretase las palabras "nose... declining... aspect" como implicando una nariz aquilina, lo que equivaldría a llamar a España "judía" con todos los alcances peyorativos que el vocablo encierra.³¹

En cuanto a Bélgica y Holanda, baste mencionar los nombres de Flandes, Amberes, Ostende, Brujas, Brabante, etc., para recordar al más desmemoriado estudiante de historia los vínculos que unían a aquellos dos países con España.

30 R.A. Foakes, op. cit., pág. 57.

31 Id., Ibid.

THE TAMING OF THE SHREW

Por extraño que parezca, The Taming of the Shrew, a pesar de su gran popularidad--hoy más que nunca, por la crepitante actualidad que ha cobrado últimamente la batalla por la liberación de la mujer--, es una de las comedias de Shakespeare de cuyos orígenes menos datos nos facilita la mayoría de los críticos modernos.

Estos, por lo general, nos hablan--a veces, hasta con profusión--de las fuentes de la tercera parte de las tres de que consta la comedia; pero nos dejan poco menos que en ayunas, y casi en la penumbra, respecto a los manantiales de las otras dos, que son justamente las que más nos interesan aquí, por la enorme vinculación que tienen con la literatura española.

Y no es que no haya habido quien se preocupara de propugnar esta idea. Sino que, bien sea por las afirmaciones--en ocasiones, demasiado categóricas o no del todo justificadas, y otras veces, tan sólo balbucidas--que se han hecho en ese sentido; bien por el desinterés, desidia y prejuiciada ligereza con que aquellas han sido recibidas; o bien por la escasa publicidad que se les ha dado--en marcado contraste con la mucha que han tenido las impugnaciones que se han hecho; el caso es que no se ha resaltado todo lo que se merece--a nuestro modo de ver--la importancia que tienen las letras españolas en el árbol genealógico de la presente comedia. Ya que, después de todo, The Taming of the Shrew no es otra cosa que un peldaño renacentista--intermedio entre nuestro medieval Don Juan Manuel y nuestro Agustín de Rojas y Calderón, del Barroco--en cuya colocación parece haber intervenido--no por indirecta, menos eficazmente--un gran humanista español.

Las tres partes de 'The Taming of the Shrew'.

El argumento de la presente comedia se compone en realidad de tres historias perfectamente diferenciadas, cuales son, primero,

la del prólogo o "Induction" (escenas i y ii) en el que se representa la leyenda vulgarmente conocida por el título de "el durmiente despierto"; segundo, la de la doma de una mujer bravía--de la que la comedia recibe su nombre; y, tercero, la de las intrigas de que se vale un joven para ganarse la mano de la hermana menor de la "fierecilla"; pero combinadas las tres por el dramaturgo en forma tal que, aun modificando algunos de los detalles de las historias originales, cada una conserva su estructura básica.

Los críticos no dudan en señalar Supposes (1566)--versión inglesa hecha por George Gascoigne de I Suppositi (1509), de Ariosto, como la fuente de la que Shakespeare sacó los elementos esenciales de la tercera de las historias mencionadas. En cambio, cuando se trata de explicar el origen de las otras dos, por lo común las explicaciones unas veces adolecen de una gran imprecisión--como cuando Hibbard dice que es probable que Shakespeare adoptase o adaptara un cuento que ya existía, o que quizás inventó él mismo la trama--¹ y otras, se limitan a lo sumo a referirse a una fábula de Las Mil y Una Noches como último antecedente de la primera, esto es, la de "el durmiente despierto". Algunos, es verdad, también nombran El Conde Lucanor, o a su autor; pero son los menos, generalmente sólo de pasada, y únicamente para recordar que dicho libro contiene una historia parecida a la que constituye la segunda parte de The Taming of the Shrew.

Todo lo cual, a fuer de querer simplificar las cosas, dice en realidad muy poco, confunde y, lo que es peor, no hace justicia a la verdad histórica. De ahí la necesidad de aclarar hasta donde nos sea posible la relación existente entre Las Mil y Una Noches y El Conde Lucanor, por un lado; y, por el otro, entre Don Juan Manuel y Shakespeare.

'El Conde Lucanor' y 'The Taming of the Shrew'.

Afirmar, como hace un crítico,² que la primera historia de esta comedia es al menos tan antigua como Las Mil y Una Noches, es poco menos que no decir nada en absoluto, por cuanto no se conocen ni la fecha de su composición ni los autores--al libro se le han ido añadiendo cuentos a lo largo de muchos siglos-- , además

1 G.R. Hibbard, ed., The Taming of the Shrew, New Penguin Shakespeare, 1973, págs. 14 y 17.

2 Id., pág. 12.

de que la primera traducción europea data de un siglo después de la muerte de Shakespeare.³

Si quisiéramos remontarnos a las últimas fuentes, tendríamos que hablar de varias colecciones de fábulas, las de Bidpai, por ejemplo, de la India, también conocidas como "Kalilah wa-Dimna"; la de "Sindbad el Filósofo"; o la historia de "Barlaam y Josaphat". Pero sin olvidar que todas ellas fueron traducidas primero al árabe, al hebreo y al latín, y después al castellano--en el siglo XIII-- bajo las órdenes de Alfonso X el Sabio.⁴

Como es sabido, la cultura árabe floreció en España desde principios del siglo VIII. En ella cabalmente se nutrió el príncipe don Juan Manuel, y de allí sacó esa variada colección de cuentos contenidos en El Conde Lucanor. Libro que no es una simple copia o imitación, sino más bien una recreación, ya que, como bien dice Menéndez Pelayo,

"Don Juan Manuel... imprime un sello tan personal en sus narraciones, ahonda tanto en sus asuntos, tiene tan continuas y felices invenciones de detalle, tan viva y pintoresca manera de decir, que convierte en propia la materia común, interpretándola con su peculiar psicología, con su ética práctica, con su humorismo entre grave y zumbón."⁵

Dos de esas historietas son precisamente las empleadas por Shakespeare en la presente comedia. La primera, la de "el durmiente despierto", fue añadida en una de las copias de El Conde Lucanor, y se halló en un códice de los Condes de Puñonrostro. Y, aunque hoy forma parte de Las Mil y Una Noches, es posible que su incorporación a dicho libro fuera posterior a El Conde Lucanor (1335). El texto del citado códice es el siguiente:

"De cómo la onrra deste mundo non es sinon como sueño que pasa. Así fue que un rey andando vn día rribera de mar, vido estar vn ferrero durmiendo que se auia echado bebdo en aquella rribera. Et era pobre et moraua enla çibdat do aquel rey estaua. Et vio-lo el rrey et acatolo e dixo a los onmes que conel estauan: 'Tomad este onme et leuadlo al alalçar a mi posada.' Los onmes marauillaronse et tomaron lo durmiendo et leuaronlo asu posada; et fue el rrey conellos et mandolo echar ensu cama dormido. Et mando cerrar todas las lumbreras que auie en todo el palaçio et mandolo todo encortinar, todo enderredor dela cama, en manera

3 John Alfred Haywood, Encyclopaedia Britannica, vol. 21, págs. 1083-1084, s.v. "Thousand and One Nights".

4 Samuel Miklos Stern, Encyclopaedia Britannica, vol. 3, pág. 600, s.v. "Bidpai, Fables of", y vol. 20, pág. 272, s.v. "Seven Wise Masters, The"; A History of the Hispanic Society of America Museum and Library, 1904-1954, New York, 1954, págs. 474-475.

5 Marcelino Menéndez Pelayo, Orígenes de la Novela, Addus, Santander, 1943, vol. I, pág. 147.

que nose veyá vn onme aotro. Esto fecho, mando a todos sus doncellas et escuderos et cavalleros que ellos que fiziesen seruiço et onrrasen aquel onme que auia mandado echar en su casa en su cama asy como ael et mas; ca el dixo que tenia en penitencia de estar un tiempo ençerrado en un palaçio et non fablar aninguno, et que querrie que aquel fincase en su lugar. Todos los suyos besaron le la mano et dixeron que lo faria(n); et partido el rrey dellos, metio quanta vianda quiso en vn palaçio et metiose et cerro contra si. Et esto fecho, el bebdo desperto et començo de (d)esperezarse, et oyeron lo los seruidores del rrey que lo guardauan, et dixieron luego: 'Señor, la vuestra merced.' Et des quello oyo, maravillose, et en quello vido todo oscuro tornose adormir et durmio muy mucho en guisa que otra vez vino adespertar. Et des quil dixieron: 'Señor, ¿qué vos place?' maravillose et dixo que quien lo auia ally echado. Et ellos respondieronle: 'Señor, vos os echastes, que vos sodes el rrey, nuestro señor, a quien nos somos tenudos de seruir.' Et estando enesto, vistieronlo delos paños rreales del rrey et començaronle adar agua amanos et peynallo et a allanar le los cabellos et los puños quel vestian. Et des que salyo fuera, fizieronle todo(s) reuerençia et besaron le lamano diziendo: 'Señor, mantenga os Dios.' Et el enesto maravillose et non abie que dixiese sinon que dixo aquel diesen de comer; et luego fueron puestas las mesas et posaronlo acomer, et dieronle buenas viandas et abeuer con buenas taças, et siruieronlo rrealmente, bien asi como arrey et aseñor, tañiendo juglares delante; faziendo gran placer."⁶

Como se ve, el cuento está incompleto. Falta el final. Con todo, no puede haber ninguna duda en cuanto a que se trata del mismo apólogo que Shakespeare cuenta en las dos escenas preliminares al primer acto de The Taming of the Shrew.

Falta ahora por ventilar si el dramaturgo lo tomó directamente de don Juan Manuel o de otra fuente derivada de éste.

Al parecer, esta bábula venía en una colección inglesa de historias cómicas de Richard Edwards, impresa en 1570, e igualmente en dos libros más--De Rebus Burgundicis (1584), de Heuterus, y A Discourse of the Felicitie of Man (1598), de Richard Barckley.⁷ Pero nadie, que sepamos, ha podido asegurar hasta la fecha si Shakespeare tuvo acceso a ninguno de estos libros. Es cierto que pudo; pero hablando de posibilidades, no es menos cierto que también pudo haber tenido en sus manos El Conde Lucanor antes de escribir The Taming of the Shrew, ya que aquel lo publicó Gon-

⁶ Luis Astrana Marín, William Shakespeare, Obras Completas, Aguilar, Madrid, 1969, pág. 73.

⁷ Foster Watson, "Shakespeare and Two Stories of Luis Vives", Nineteenth Century and After-Magazine, 85, 1919, págs. 297-306; D.J. Donovan, ed., Taming of the Shrew, Univ. Tutorial Press Ltd., 1962, pág. xvi; Edward Dowden, Introd. a "The Taming of the Shrew", Shakespeare, The Comedies, Ed. Oxford, 1969, pág. 748; Geoffrey Bullough, Narrative and Dramatic Sources of Shakespeare, Londres, 1966, vol. I, págs. 58-59.

zalo Argote de Molina en 1575, y ya hemos dicho en otras ocasiones cómo muchos libros españoles llegaron a Inglaterra directamente de España o a través de los Países Bajos. Astrana Marín, por de pronto, afirma sin titubeos de ninguna clase que Shakespeare obtuvo el cuento del libro español.⁸

En lo que sí no parece haber ninguna duda es en que, así como dicho cuento lo introdujo en España don Juan Manuel, fue un español quien lo puso en circulación en el resto de Europa.

Juan Luis Vives y 'The Taming of the Shrew'.

Watson--quien, según decimos en otra parte, tenía sobrados motivos para conocer cabalmente la obra de Juan Luis Vives (1492-1540)--menciona una carta original del ilustre humanista valenciano al Duque de Béjar, de la cual, dice, Shakespeare probablemente obtuvo el tema de la primera parte de su comedia, si es que no se sirvió de la colección de Edwards antes mencionada.⁹

Por otro lado, Donovan, citando a aquel gran pionero de la investigación e historia de la literatura que fue Thomas Warton, declara que la idea en la que se basa la introducción de la comedia de Shakespeare es como "un incidente que relata Heuterus de una carta de Ludovicus Vives refiriéndose a un caso real acaecido en la boda del Duque Felipe el Bueno de Borgoña alrededor del año 1440," en Bruselas.¹⁰

De esto mismo se hacen eco Hurtado y González Palencia, Thomas y Bullough, para quienes Vives fue el indiscutible propagador de la fábula de marras en el continente europeo con su ya célebre carta que parece haber sido la única fuente de información de los tres autores citados del tiempo de Shakespeare, aunque Barckley --y éste es un detalle que acercaría más el cuento a España--hace protagonista del suceso, no a Felipe el Bueno, sino al emperador Carlos V.¹¹

Pero no es probable que Shakespeare utilizara la obra de Barckley si nos atenemos a la fecha asignada a la composición

8 Buenaventura Carlos Aribau, ed., Novelistas anteriores a Cervantes, B.A.E., t. 3º, Madrid, 1846, pág. XI; A History of the Hispanic Society of America..., loco cit.; Henry Thomas, "Shakespeare y España", Homenaje a Menéndez Pidal, Madrid, 1925, I, pág. 237; Luis Astrana Marín, op. cit., loco cit.

9 Foster Watson, op. cit., loco cit.

10 D.J. Donovan, op. cit., loco cit.; Edward Dowden, op. cit., loco cit.

11 J. Hurtado y González Palencia, Historia de la Literatura Española, Madrid, 1949, págs. 633-634; Henry Thomas, op. cit., pág. 238; Geoffrey Bullough, op. cit., loco cit.

definitiva de The Taming of the Shrew, y menos aún si se tiene en cuenta la opinión cada vez más sólida de que la antigua comedia --The Taming of a Shrew, en la que se había creído por largo tiempo que el dramaturgo se había basado--no es sino una edición pirata publicada en 1594 de una obra del propio dramaturgo, la cual fue revisada, corregida y aumentada por él mismo alrededor de 1597, aunque ésta no se publicara hasta 1623.¹²

Una cosa, sin embargo, está muy clara: que no se sabe a ciencia cierta si Shakespeare la tomó directamente de Vives, de alguno de los tres libros citados, o del propio don Juan Manuel. Pero aunque no conociera ni El Conde Lucanor ni la carta de Vives, el que éste fuese el vehículo de difusión del cuento en Europa--y más concretamente, en Inglaterra--, y "la importancia que El Conde Lucanor tiene en la tradición literaria y en la novelística universal en la cual figura acaso como el primer libro original de cuentos en prosa",¹³ nos autorizan a relacionar con pleno derecho a The Taming of the Shrew con la literatura española.

Pero todavía hay una razón más, que en justicia no debemos callar, para emparentar esta comedia con otros dos literatos españoles por lo que se refiere al cuento de "el durmiente despierto".

Agustín de Rojas, Calderón, y 'The Taming of the Shrew'.

En 1601, muy cercana todavía la fecha en que Shakespeare revisara la edición pirata de su comedia, Agustín de Rojas (1572-1635?) estrenaba una comedia suya, llamada El natural desdichado.

El que dicha comedia permaneciera inédita durante tres largos siglos no es óbice, sin embargo, para que nos fijemos en ella, ya que, aparte la importancia que tiene como probable fuente de otra comedia clásica española--según más adelante veremos--, nos brinda la magnífica oportunidad de estudiar una nueva versión de la fábula de "el durmiente despierto" en relación con la que Shakespeare nos da en esta su comedia. Creemos que, a pesar de ser un poco larga, vale la pena transcribirla completa.

12 G.R. Hibbard, op. cit., págs. 40-44; Edward Dowden, op. cit., pág. 747.

13 Marcelino Menéndez Pelayo, op. cit., pág. 149.

28 4.
El Natural desde

El BADO

ACTO I.

Capo 2

Los Gaslaneneste Acto 2

Emp^o Vitellio
Florindo Secret^o.
^{dos} ~~dos~~ soldados omas y el ultimo sea Musico,
dos ciudadanos
dos marcanas
Fabicio concul.
patricio concul
Un unico soldado
Mensajero
Queca dama
Cassandra criada
Mogrolles lacayo,

El natural desdichado (acto 3º)

"(Mogrollo, borracho,
dando traspiés).

que va siempre tras nosotros.
Mas ¿quién duerme por aquí?

Capitán 1º

-No ritrouo, per Dio mio,
con mia estança in toto il chorno:
a la diretta dil orno
in la estrata dil ornero;
visoño que ay luminarias,
non sachio per que serano.
¡Chelo chusto! ¿adónde yráno
tut aquestas yentes varias?
Non intendo cosa nesuna;
ancora obe de trouar
un arroyo que saltar;
credo certo qui es laguna:
vollo pasar li acua clara.

-A un hombre siento roncar;
llegaréle a despertar.
¡Hombre!

Capitán 2º

-Llama por ay.

Capitán 1º

-¿Oyes, a diablo, a gauacho?

Emperador

-¡Déjale!

Capitán 1º

-Dejalle quiero.

Capitán 2º

-Sin duda que está hecho un cuero,
pues no responde.

Capitán 1º

-¡A, borracho!

Emperador

-¿Queréis ver lo que es el mundo?

Esperad, yo os lo diré:
la prueba en este hombre haré,
que es ejemplo sin segundo.
Llevaréisle como está
a palacio, desnudalde
y en mi propia cama echalde
y como a mí le tratá;
pero lo demás que haréis
os diré por el camino,
y en durmiendo bien el vino
lo que es el mundo veréis.
(Llevan al borracho y vanse.)

NUEVA ESCENA

Emperador

-Esperad: ¿qué es de aquel hombre
que anoche rondando hallé
muy borracho y os mandé
diésedes mi propio nombre
llamándole Magestad,
sirviéndole de manera
como si yo mismo fuera
con mucho amor y humildad,
y mis ropas os pedí
le vistiésedes?

Capitán 1º

-Señor,

(Hace que va a saltar, y cae
y no puede levantarse.)

Io fatto bon saltator.
Il mondo anda al rididor,
bollo dormir mientras pasa.
Emperador, de ronda, y dos
Capitanes.

-¿Las doce decís que son?

Capitán 1º

-Agora acaban de dar.

Capitán 2º

-Muy quiëto está el lugar.

Capitán 1º

-Causádome ha admiración
no haber a nadie encontrado.

Emperador

-No es poco gusto el que adquiero,
que lo que yo, amigos, quiero
es el vello sosegado.
Las traiciones, los insultos,
por la mayor parte son
de noche, y es la razón
porque se hazen más ocultos.
Mundo, de tu mal gobierno
al hombre que en sí confía
le das breve el alegría;
pero el pesar, siempre eterno.
¿Veis esta luna vosotros?

Capitán 2º

-Señor, sí.

Emperador

-Pena importuna;
pues el mundo es qual la luna,

ya se hizo.

Emperador

-Por mi amor
que le traigáis ante mí.

(Va un Capitán 1º)

Lo que es el mundo veréis
si saberlo deseáis,
sabréis de quién os fiáis,
lo que seguíis y queréis.
Y aquesto tenéis de ver
por ejemplo verdadero
en aqueste hecho un cuero,
que nada no viene a ser.
Aquesta noche es muy llano
que en aquel mismo lugar,
tenéis de considerar
lo que es este mundo vano.
Pero él sale ya.

Capitán 2º

-Señor,
desde aquí puedes miralle.

Capitán 1º

-¡Plaza! ¡lugar! ¡Hagan calle,
que sale el Emperador!

(Mogrollo vestido de Emperador,
y él mirándose y asombrado, con
corona.)

Capitán 2º

-Vuestra Magestad nos dé
sus reales pies.

Mogrollo

-¡A, chelo!
¿Qué cosa questa?

Capitán 2º

-Del suelo
digo que no me alzaré.
Vuestra real Magestad
esta voluntad nos pague.

Mogrollo

-Esta gente está embriague.

Capitán 1º

-A todos, Señor, los dad.

Mogrollo

-¿Io Majestat? Non lo credo.
¿Io no so Mogrollo? Sí;
¿questa cara no es de mí?
¿questa mano, aquesto dedo,

questa testa e questa boca,
questo naso e questa frente
non es de mí?

Capitán 2º

-Dí, ¿que siente
tu Magestad?

Mogrollo

-¡Estato loca
questa canalla!

Capitán 1º

-Aguamanos
para nuestro Emperador.
Danos tus manos, Señor,
mientras te lavas las manos.
¿No nos las das?

Mogrollo

-¡Mio fratello,
pilla los brazos!

Capitán 2º

-Aquí
está ya el agua.

Capitán 1º

-Sea así.

Mogrollo

-¿Dormio? ¿Non dormio? Si vero,
io li ochi teno aperto.
Io so Magrollo, esto é vero,
servitore de Rosardo,
un gentilhommo gallardo...
qui ancora non ha dinero.

Emperador

-En la confusión que está
no sabe lo que se hacer.
Muy bien le podéis volver.

Capitán 2º

-Venga vuestra Magestá.

Mogrollo

-¿In la taverna no estato
ancora de la chitá?
¿Qué diable de Majestá
me apela aquesto patrato?
¿A do mi trovas, amico?

Capitán 2º

-Señor, a comer.

Mogrollo

-¿Ancora?

Andate via en bon ora.

Emperador

-Escúchame, Ludovico:
dalde muy bien de beber,
de manera que se halle
como yo le hallé en la calle
sin poderle en sí volver,
y ponelde su vestido,
que aquesta noche veremos
de dos distintos extremos
un suceso nunca oído,
que en efecto, yo me fundo
en que tengo de enseñaros
lo que es el mundo, y mostraros
lo que hay que fiar del mundo.

(El Emperador, dos Capitanes y
un Criado con Mogrollo a cues-
tas, como él estaba vestido de
pícaro, y échale en el suelo).

Emperador

-¡Buena noche!

Capitán 1º

-Buena, cierto:
ni hace frío ni calor.

Capitán 2º

-¿Qué tenemos de hacer, señor,
deste hombre medio muerto?

Emperador

-Yo del todo le acomodo,
que un borracho bien dormido
pierde habla, vista y sentido,
y así está muerto del todo.

Capitán 1º

-No menos debe de estar aqueste.

Capitán 2º

-Ansí lo recelo.

Emperador

-Uno le echará en el suelo
y otro le ha de despertar.
Preguntaréisle quién es,
y qué hace aquí.

Capitán 2º

-Ansí lo haré.
¡Borracho! ¡Ah, borracho!

Mogrollo

(Despierta.) -¿Quié?

Capitán 2º

-¿No te levantas? ¡Ea, pues!

Mogrollo

-Io vollo; pero es en vano,
questa testa menear.

Capitán 1º

-¿Quieres que te haya de alzar?

Mogrollo

-De gracia, pilla la mano.

Capitán 1º

-¡Tente! Cayéndose está.

(Levántanle medio dormido y él
se espanta.)

Capitán 2º

-¿Qué hay, duélete la testa?

Mogrollo

-¡Ah, chelo! ¿qué cosa é questa?
¿dónde istado io?

Emperador

-Está
suspenso de verse aquí.

Capitán 1º

-¿Qué es lo que miras?

Mogrollo

-Non sacho;
io credo qui estó borracho.

Capitán 1º

-Sin duda que será ansí.

Mogrollo

-Ditte, señores.

Capitán 2º

-¿Qué quieres?

Mogrollo

-¿Quin ora es?

Capitán 2º

-Doce son.

Capitán 1º

-Puesto está en gran confusión.

Emperador

-El fin desto es bien que esperes.

Mogrollo
 -Por Júpiter, que no intendo
 qui estó.
 Emperador
 -¡Donoso humor!
 Mogrollo
 -Io estato Emperator
 i me videba sirviendo,
 di tanto di servitori
 qui dicheba per la calle:
 ¡Placha! ¡Lugar! ¡fachian calle,
 qui pasa il Imperator!
 Capitán 1º
 -¿Y a questo cuándo fué, agora?
 Mogrollo
 -Ancora.
 Capitán 2º
 -¿A fe?
 Mogrollo
 -In veritat
 mi nombraban maiestat
 tuti insiemi ancora, ancora.
 Io portaba una corona
 so la testa.
 Capitán 2º
 -¿Cierto?

Mogrollo
 -Cherto,
 e tuti, tuti coperto
 di purpura e tela bona.
 ¡Mi dimandaban la mano,
 e per besarla, a Dio vero!
 tanto sucesi no é vero,
 per Dio que fo soño vano!
 qui tuto quello qui inseño
 fué soño, soño profundo!
 Emperador
 -¿Veis aquí lo que es el mundo?
Todo, amigos, es un sueño.
 A palacio le llevad,
 con que viva le daréis,
 y en esto que visto habéis
 todos ejemplo tomad.
 Capitán 2º
 -Ansí lo haremos; vení.
 Mogrollo
 -¿Adónde andiamo, señor?
 Capitán 2º
 -Vení a ser Emperador.
 Mogrollo
 -¿Altra qui volta?
 Capitán 1º
 -Sior, sí." (Vanse.)¹⁴

+++++

A este respecto, Astrana Marín encuentra que

"Todas las escenas en que interviene Mogrollo, que es el gracioso de la comedia de Rojas, son iguales a las de Sly en la obra shakespeariana. Los dos beben (el uno vino y el otro cerveza), los dos disparatan, éste en mal inglés y aquel en peor italiano, y ambos se aposentan en palacio, después de dormir su borrachera en medio de la calle."¹⁵

En efecto, aunque el propósito que persigue el "Lord" de la comedia inglesa no sea otro que el de pasar un buen rato a costa del borracho--

"It will be pastime passing excellent" (Ind. I.67)--, en tanto que la acción del Emperador de la comedia de Rojas obedece a un motivo más trascendental--

"¿Queréis ver lo que es el mundo?"

.....

14 A. Paz y Meliá, "'El natural desdichado', comedia inédita y autógrafo de Agustín de Rojas Villandrando", Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, t. V, 1901, págs. 728-732.

15 Luis Astrana Marín, op. cit., pág. 74.

Todo, amigos, es un sueño."--;

y aunque Sly sea un calderero remendón mientras que Mogrollo es un lacayo, ambos son italianos, el cuento es indudablemente el mismo en ambas comedias, e incluso los otros personajes se corresponden, v.gr., El Lord y el Emperador; los dos cazadores y los dos capitanes. Lo que Astrana Marín afirma, también es cierto. Es más; aunque en la versión actual de The Taming of the Shrew el papel de Sly termine con la broma que le gastan, quedándose éste como mudo espectador de la comedia propiamente dicha en la que no interviene absolutamente para nada, en la comedia primitiva aparece en escena varias veces, ya haciendo comentarios sobre el desarrollo de la obra que está presenciando, ya comiendo y bebiendo, hasta que, al final de la comedia, de nuevo embriagado, ordena el Lord que vuelvan a poner al borracho las ropas que traía puestas cuando lo hallaron y que lo lleven al mismo lugar en que lo encontraron, donde, una vez despertado, recuerda todo lo que vio y, no dando crédito a sus ojos, concluye que todo fue un sueño.¹⁶

De ahí que, para nuestro traductor de Shakespeare--quien, dicho sea de paso, también nos facilita en las notas al pie de página los trozos de la primitiva versión--

"toda la 'Induction' de Shakespeare... resulta exacta, calcada en la comedia de nuestro célebre farsante Agustín de Rojas... El natural desdichado... No cabe, pues, duda, de la dependencia castellana de la comedia de Shakespeare."¹⁷

Todo esto está muy bien. Sin embargo, si las fechas anteriormente señaladas para la comedia de Shakespeare son correctas, no vemos la manera de poder subscribir--por más que nos duela-- las últimas palabras de Astrana Marín, ya que El natural desdichado data de 1601 y no fue publicada hasta 1939.¹⁸ Por lo que habremos de concluir que, pese a los muchos puntos comunes a ambas obras, y mientras las cosas sigan como están, la comedia de Rojas es un magnífico paralelo contemporáneo, pero nada más. Eso sí, merecedor--por parte de la crítica--de una atención muchísimo mayor de la que hasta la fecha le ha prestado, que ha sido nula.

En otro orden de cosas, el interés de El natural desdichado

16 G.R. Hibbard, op. cit., pag. 44.

17 Luis Astrana Marín, op. cit., págs. 73-74 y 993 y sigs.

18 Jean Pierre Resson, ed., El Viaje Entretenido, Castalia, Madrid, 1972, págs. 16 y 37.

rebasa los límites del que podría despertar en virtud de sus escasos méritos intrínsecos--lo mejor que tiene es el episodio transcrito--por la gran semejanza que acabamos de señalar con la comedia de Shakespeare, así como por haber sido con toda probabilidad la fuente en la que se inspiró Calderón para La vida es sueño.¹⁹ Comedia ésta, que, de alguna manera, hay que considerar asimismo como una estimabilísima derivación del argumento del apólogo del códice de los Condes de Puñonrostro, y, por tanto, relacionada no ya sólo con Rojas, sino también con The Taming of the Shrew.

A título informativo, diremos igualmente que Astrana Marín --al margen del agradecimiento a que se hizo acreedor con lo que escribió sobre El natural desdichado, por haber sido el único, que nosotros sepamos, en haber tocado este tema en lo que atañe a Shakespeare--incurrió en un olvido inexplicable al no decir ni tan siquiera una palabra sobre otra versión que el mismo Agustín de Rojas hiciera de "el durmiente despierto". Omisión tanto más grave cuanto que es mayor, si cabe, el parecido existente entre The Taming of the Shrew y la nueva variante que nos ofrece Rojas en su El viaje entretenido que el que hemos visto que aquella comedia tiene con El natural desdichado.

Escrito en 1602, El viaje entretenido salió a la luz en octubre de 1603, siendo reeditado varias veces en los próximos años, lo que, a no dudarlo, es señal inequívoca del gran éxito que obtuvo.²⁰

He aquí esta segunda versión de la que hablamos:

"Leí... un caso que sucedió al duque Filipo el bueno...
 Leí, pues, como digo, que este cristianísimo príncipe era de mucha edad y acostumbraba a decir infinitas veces lo que era el mundo y cuán poco había que confiar en él. Yendo, pues, una noche rondando con algunos criados suyos, hallaron tendido en una calle un hombre que estaba borracho, lleno de lodo, toda la cara sucia y tiznada, y tan dormido estaba, que no pudieron meterle en su acuerdo. Mandó el duque que le llevasen a palacio, que quería en aquel hombre enseñarles lo que era el mundo. Lleváronle de la manera que lo mandó, y después de esto dijo que le desnudasen y vistiesen una camisa muy buena y acostasen en su propia cama, y a la mañana le diesen de vestir y sirviesen como a su misma persona. Hízose todo aquesto, y otro día, cuando ya se había acabado la borrachera, entraron los gentiles hombres de la cámara a decirle de qué color quería vestirse, y él, asombrado de verse en aposento tan rico y rodeado de gente tan principal, y viendo que estaban tantos delante de él descu-

19 George Irving Dale, "Agustín de Rojas and 'La vida es sueño'", Hispanic Review, Filadelfia, 1934, vol. II, 4, págs. 319-326; Jean Pierre Ressot, op. cit., págs. 16 y 271.

20 Jean Pierre Ressot, op. cit., págs. 17 y 36-38.

biertos, no sabía qué responder, sino mirábalos a todos, y debía de parecerle a él, sin ninguna duda, que no había dos horas que estaba bebiendo en la taberna y andando los fue- lles en su casa (que según se supo después era herrero y vi- vía cerca de palacio). Diéronle, pues, un vestido muy bueno, diéronle agua a manos, la cual él rehusaba de tomar, porque aun no sabía cómo había de lavarse. A todo cuanto le pre- guntaban no respondía; miraba desde unas ventanas su casa y debía de decir: '¡Válgame Dios!, la casilla de aquella chi- menea, ¿no es mía? Aquel muchacho que juega a la peonza, ¿no es mi hijo Bartolillo? Y aquella que hila a la puerta, ¿no es mi mujer Toribia? ¿Pues quién me ha puasto a mí en tanta grandeza?' Digo yo, sin duda que diría él esto.

Cuando pusieron las mesas, sentóse a comer, y el duque pre- sente a todo: hecho esto y venida la noche, diéronle vino bas- tante para ponerle como le hallaron, y cuando estuvo fuera de juicio y bien dormido, desnudáronle y volvieron a poner su vestido viejo, y mandó el duque que le llevasen al mismo pues- to donde le habían hallado. Hízose, y hecho, llegó el duque con mucha gente y dijo que le despertasen, y despierto, pre- guntóle quién era, y él, muy asombrado, respondió que según las cosas que en dos horas habían por él pasado, no sabría de- cir quién era. Preguntado la causa, respondió: 'Señor, yo soy un herrero y me llamo Fulano; salí de mi casa habrá una hora o poco más, bebí un poco de vino, cargóme el sueño y quedéme aquí dormido. Y en este tiempo he soñado que era rey y que me ser- vían tantos de caballeros, y traía tan lindos vestidos, y que dormía en una cama de brocado, y comía muy bien y bebía, y es- taba yo tan gozoso de verme tan servido y regalado, que casi estaba fuera de juicio de contento, y bien se ve que lo estaba, pues todo fue sueño'. Y dijo entonces el duque: 'Veis aquí, amigos, lo que es el mundo: todo es un sueño, pues esto verda- deramente ha pasado por éste, como habéis visto, y le parece que lo ha soñado.'"²¹

Es digno de notarse cómo persiste la atribución del suceso al duque de Borgoña, y cómo aquí la profesión del borracho se apro- xima más a la de Sly que en la versión anterior del mismo Rojas. Con todo, lo que quizás llame más la atención sea esa coincidencia de nombres entre el hijo del borracho, "Bartolillo", y el paje del Lord de la comedia inglesa, "Barthol'mew" (Ind., i.105), así como el hecho de que en las dos obras se mencione a la esposa.

Pese a éstos y a otros rasgos en común, sin embargo, y sub- sistiendo el problema de las fechas a que antes aludíamos, repe- timos que la única actitud razonable a tomar sobre las versiones de Rojas del referido cuento en relación con la comedia inglesa es la de que son dos interesantes historias paralelas, y que, des- de luego, merecen figurar al lado de los libros de Barckley, Heu-

21 Id., págs. 271-273.

terus y Edwards, de la carta de Vives, y del código de Puñonrostro de El Conde Lucanor.

De nuevo 'El Conde Lucanor' y 'The Taming of the Shrew'.

Agotado ya el tema referente al episodio desarrollado en la 'Induction', fuerza es que, al tratar de la parte segunda y principal de The Taming of the Shrew, volvamos otra vez la vista hacia El Conde Lucanor. Porque si en este libro se halla, como hemos visto, el argumento--bien que trunco--de la primera parte de la comedia inglesa, no es menos cierto que también la trama de la segunda se encuentra en él.

Es la narración del "enxemplo XLV--De lo que conteció a un mancebo el día que se casó",²² en la que don Juan Manuel cuenta la historia de un joven que--para salir de la pobreza en que vivía--no tuvo inconveniente en pedir la mano de una mujer rica, pero muy arisca, y, al parecer, indómita, y, ya desde la primera noche de casados, recurrió a los medios más extraños para hacer comprender a su mujer que quien mandaba en la casa era él, consiguiendo así su propósito, causa de no poca admiración de los incrédulos parientes, amigos y vecinos.

Es, ni más ni menos, lo que presta su nombre a The Taming of the Shrew--como queda dicho--y lo que constituye la idea central de la comedia, a la que las otras dos partes antes referidas están supeditadas.

Con todo, a pesar de la gran semejanza entre estas dos historias, no fue sino hasta principios de este siglo que alguien se fijó en ello, siendo el hispanista Hume el primero en publicarlo. He aquí lo que escribió exactamente:

"... he [Shakespeare] took his plots from Spanish sources... and The Taming of the Shrew from one of the last tales of Count Lucanor."²³

Más tarde, Astrana Marín se haría eco de las palabras de Hume.²⁴ Pero la verdad es que, aunque hoy en día es raro encontrar un autor que, tratándose de las fuentes de la presente comedia, no mencione El Conde Lucanor, la calificación que se le da no es precisamente la de "fuente", sino la de historia paralela. Y así, se la men-

22 El Conde Lucanor, Austral, Buenos Aires, 1972, págs. 134-138.

23 Martin Hume, Spanish Influence on English Literature, Londres, 1905, pág. 267.

24 Luis Astrana Marín, op. cit., pág. 72.

ciona junto a A Merry Jest of a Shrewd and Curst Wife, de autor anónimo; y al lado de Notte piacevole, de Straparola; de igual manera que se nombran The Ballad of the Curst Wife Wrapt in a Morell's Skin (c. 1550), y Tom Tyler and his Wife (c. 1560), ambas de autor desconocido, y una leyenda de la literatura danesa.²⁵

Puesto que se trata de obras muy poco conocidas y de muy difícil acceso, se hace punto menos que imposible compararlas, ya entre sí, ya con la comedia. Sin embargo, de lo que nos dice uno de los autores acabados de citar se desprende que El Conde Lucanor está entre las tres que más se le parecen.

En efecto, el contexto general es idéntico. Pero es que, además, hay ciertas expresiones en la comedia que no parecen sino otras tantas reminiscencias del cuento español. Por ejemplo, cuando Gremio manda a Katharina que vaya a reunirse con la mujer del diablo y le dice que lo que ella necesita no es un marido, sino un diablo como ella (I.i.105, 122-124), recuerda uno que "y por ende home del mundo non quería casar con aquel diablo."²⁶ O cuando Hortensio trata de disuadir a Petruccio--como amigos que son--de su proyectado casamiento con Katharina (I.ii.62-63), parece estar repitiendo las palabras del padre de la joven al padre del mancebo que vino a pedirle su mano: "Por Dios, amigo, si tal cosa yo ficiese, ser vos y a muy falso amigo."²⁷ En fin, el que en ambas se aluda a las mismas cosas, v.gr., el perro, el gato, el caballo, el agua para las manos antes de comer, etc.,--

"my spaniel" (IV.i.147),

"wild-cat" (I.ii.195),

"the best horse" (I.i.144),

"shall I have some water?" (IV.i.150)--

son todos puntos a tener en cuenta porque ciertamente apuntan hacia un parentesco posiblemente más cercano de lo que hasta ahora se había creído. Y más aún si a lo anterior añadimos que el final de la primitiva comedia inglesa, en donde Sly--una vez despierto, y tras haber presenciado la comedia--resuelve irse a su casa a domar a su mujer, es igual que el del cuento de don Juan Manuel en el que

25 Edward Dowden, op. cit., pág. 747; G.R. Hibbard, op. cit., pág. 18.

26 El Conde Lucanor, pág. 135.

27 Id., Ibid.

el "suegro quiso facer así como ficiera su yerno."²⁸

Y todavía hay más. Porque, como bien señala Astrana Marín, "el regreso de Petruccio a la casa del padre de Catalina es pintiparado al de Alvar-Fáñez, que se narra en el enxemplo XXVII del referido libro del infante don Juan Manuel."²⁹

Se refiere al pasaje de The Taming of the Shrew en el que Petruccio no cesa hasta que su ya esposa acaba por admitir que el sol no es el sol, sino la luna--según su esposo asegura--, que es exactamente lo que hace doña Vascañana al afirmar que la manada de vacas es una recua de yeguas--como dice su esposo Alvar Fáñez-- y no de vacas, que era lo que ella en verdad veía.³⁰

Una cosa está muy clara de todo lo que llevamos dicho; que no habiéndose podido señalar aún, ni siquiera como probable, la fuente utilizada por Shakespeare para la parte de su comedia ahora en discusión; ni existiendo un libro con tantos puntos en común con la misma como El Conde Lucanor; y, en tanto no se demuestre lo contrario, habrá que deducir que, hoy por hoy, el libro español es, si no la fuente segura de inspiración de Shakespeare, sí el que más probabilidades tiene de serlo.

Vocabulario castellano en 'The Taming of the Shrew'.

Haciendo caso omiso de la relación que pudiera haber entre la línea--

("For patience she will prove a second Grissel" (II.i.288) y la Historia de Grisel y Mirabella, del español Juan de Flores; o entre el término "vied" (II.i.302) y el juego español de cartas llamado "primera",³¹ las voces o frases con un cierto sabor español que emplea Shakespeare en The Taming of the Shrew podemos agruparlas en cuatro bloques, a saber, vino, prendas de vestir, nombres propios y expresiones.

Tocante al vino, dos veces se menciona el jerez--o canario, que a ambos vinos equivale la palabra "sack" (Ind., ii.2, 6),³² del que con tanta frecuencia hace beber el dramaturgo a sus personajes, según damos cuenta en el apéndice "Shakespeare y el vino español".

28 Id., pág. 137.

29 Luis Astrana Marín, op. cit., pág. 73.

30 El Conde Lucanor, págs. 33 y sigs.

31 Luis Astrana Marín, op. cit., págs. 1014-1015. Véase también nuestro apéndice "Los bailes y juegos españoles y Shakespeare".

32 G.R. Hibbard, op. cit., pág. 171.

En cuanto al vestuario, pocos entendidos en la materia ignoran que el atuendo de los españoles que visitaban Inglaterra en aquel tiempo fue muy elogiado e imitado por los ingleses. Entre otras prendas, el "doublet" (Ind., ii.8)--o jubón, del que damos más detalles en The Merchant of Venice; el "farthingale" (IV.iii.56) que también comentamos en The Two Gentlemen of Verona; y los "ruffs" (IV.iii.56) o gorgueras, de los que Ben Jonson escribió-- "your Spanish ruffs are the best wear" (The Alchemist, (1610), IV.iv.11).

Por lo que se refiere a los nombres propios españoles, "Soto" (Ind., i.88) es un buen ejemplo. Parece que Shakespeare alude a un personaje de la comedia Women Pleas'd, de Fletcher.³³ Ahora bien; siendo dicha comedia una derivación de la Historia de Griselda y Mirabella antes mencionada, según explicamos en Measure for Measure, resulta más que natural la presencia en ella de un personaje español. Al margen de esto, quizás podría argüirse que nombres como Gremio y Cambio--de la versión actual de la comedia--, y otros de la primitiva, como Ferando, Valerio, Emelia, etc., tanto podrían ser españoles como italianos. Pero, si como asegura Astrana Marín, a "Sly, en el esbozo primitivo de éste, se llama una vez 'Don Cristóbal'",³⁴--de cuya naturaleza española no puede dudarse--¿no podría decirse otro tanto de los demás?

Finalmente, en materia de expresiones, tenemos dos, "Sessa!" (Ind., i.6) y "Holla" (II.i.108; IV.i.10), que ya han sido suficientemente estudiadas en King Lear y en Hamlet, respectivamente. "Basta" (I.i.199)--que, de toda la producción de Shakespeare, ésta es la única ocasión en que la emplea--sería difícil determinar si el dramaturgo quiso hacerla voz italiana o castellana, ya que es común a ambos idiomas. No obstante esto, Astrana Marín sostiene que es castellana.³⁵

Donde no hay discusión de ningún orden es en el "Paucas pallabris" (Ind., i.5) que todos admiten ser una corrupción de "pocas palabras", expresión ésta que figura en The Spanish Tragedy (c. 1590, III.xiv.118), de Thomas Kyd, de donde parece haber pasado al lenguaje corriente en una época en que España todavía

33 Id., págs. 166-167.

34 Luis Astrana Marín, op. cit., pág. 74.

35 Id., pág. 1003.

era el centro de la actualidad. La corrupción de la citada expresión es posible se debiera a ignorancia de nuestro idioma; pero lo más probable es que fuera motivada, bien por el estado de embriaguez en que se hallaba Sly al pronunciarla, bien por el prurito de hacer guasa del idioma de Castilla--todavía estaba muy fresco el recuerdo de la "Invencible"--, o bien por el deseo de aludir jocosamente a la tragedia de Kyd.³⁶

36 Claude Dudrap, "La 'Tragédie Espagnole', Face a la Critique élisabéthaine et Jacobéenne", Dramaturgie et Sociétés, París, 1968, pág. 616, (33); G.R. Hibbard, op. cit., págs. 162-163.

THE TWO GENTLEMEN OF VERONA

Entre las obras que se señalan como fuentes de inspiración de Shakespeare para la composición de esta comedia figura en primer lugar Los Siete Libros de la Diana, de Jorge de Montemayor, y, en un orden mucho más secundario, también se habla de la Arcadia, de Sir Philip Sidney, y de un drama perdido--del que sólo se conserva el título--que es The History of Felix and Philomena.¹

Mas, si tomamos en cuenta que Sidney fue influenciado por la novela de Montemayor, como se verá más abajo, y que la mencionada pieza teatral perdida estaba, según cree la mayoría, basada en la Diana, la importancia de la novela pastoril española cobra un valor extraordinario por lo que se refiere a The Two Gentlemen of Verona.

En efecto, si en la producción de Shakespeare hay una comedia sobre la que no exista el menor miedo a equivocarse cuando de asignarle fuentes de inspiración españolas se trata, es cabalmente The Two Gentlemen of Verona; aunque a la hora de establecer analogías entre esta comedia y la Diana, ya sea por desconocimiento de la totalidad de la novela o bien por ignorar que tuvo dos continuaciones--que Shakespeare conoció igual de bien que la primera y de las cuales también han quedado huellas en su producción--, los autores se han quedado, en general, cortos.

Es por ello que estimamos necesario recordar abreviadamente la historia de este tipo de novela y su desenvolvimiento en Inglaterra hasta llegar a manos del dramaturgo inglés para después poder ver mejor el abundante y frecuente empleo que éste hizo del material que aquella le brindaba.

La novela pastoril española.

El género pastoril español representó un papel tan destacado en el desarrollo de la literatura inglesa de la época isabeli-

1 Norman Sanders, ed., The Two Gentlemen of Verona, New Penguin Shakespeare, 1968, págs. 11-12.

na, que es obligado referirse a él cuando de analizar ésta se trata. Ahora bien, estudiar la literatura pastoril en España equivale sobre todo a hablar de Montemayor, de Gil Polo y de Alonso Pérez, como iniciador e inmediatos continuadores de este movimiento arcádico, el cual, si bien de procedencia foránea, echó raíces tan profundas y floreció de tal manera en la península ibérica, que sus frutos fueron saboreados en todos los ámbitos literarios de la época, dando a su vez semillas que fructificaron en los suelos y climas más dispares, incluida Inglaterra.

Los Siete Libros de la Diana (1559), del luso-español Jorge de Montemayor (c. 1520-c. 1561), y sus continuaciones--La Segunda Parte de la Diana de Jorge de Montemayor (1564), de Alonso Pérez, y Diana Enamorada (1564), de Gaspar Gil Polo--, forman una trilogía que, partiendo de la Arcadia, de Sannazaro, constituyó a su vez el precedente y punto de arranque de una nueva moda literaria en todo el viejo continente. Destacan, sobre todo, las Dianas de Montemayor y de Gil Polo.

Limitándonos al siglo en que apareció, el éxito de la Diana de Montemayor fue sencillamente extraordinario. Para hacerse una idea de la enorme aceptación que tuvo en España, nada tan elocuente como las palabras de Malón de Chaide en su Conversión de la Magdalena--

"¿Qué ha de hacer la doncellica que apenas sabe andar y ya trae una Diana en la faltriquera?"

Buena prueba de ello son las veintiséis ediciones castellanas que de ella se hicieron--quince en España y once más en el extranjero entre las que incluimos las cinco que se tiraron en los Países Bajos, las cuatro de Italia y las sendas ediciones de Portugal y Suiza. Y, por si esto fuera poco, en Francia se hicieron tres traducciones a partir de 1578, tirándose diez ediciones de las mismas, una de ellas bilingüe.

Algo semejante ocurrió con la Diana Enamorada que, en ocasiones sola y, en otras, junto con la de Montemayor, se editó y tradujo repetidas veces. Y, aunque en menor grado, también la Diana de Alonso Pérez participó de la acogida dispensada a las otras dos.²

2 Francisco López Estrada, Prólogo a Jorge de Montemayor, Los Siete Libros de la Diana, Clásicos Castellanos, Madrid, 1970; Rafael Ferreres, Prólogo a Gaspar Gil Polo, Diana Enamorada, Clá-

No sabemos que se haya hecho todavía un estudio extenso y profundo sobre el influjo de este género español en la literatura universal, aunque no han faltado promesas en este sentido, como la del citado López Estrada.

Por lo que se refiere al tema principal de este trabajo, esto es, al papel que desempeñaron las Dianas españolas en la producción de Shakespeare, no han faltado artículos--en su mayoría de autores extranjeros--que han tratado esta cuestión. Pero, o lo han hecho superficialmente, o sólo ciñéndose a determinados pasajes o, a lo sumo, a una sola obra del dramaturgo inglés, según tendremos ocasión de ver en sus correspondientes lugares. Hay, no obstante, una excepción; la del estudioso Harrison, quien, en un alarde de bien hacer, fue el primero en publicar hace medio siglo un largo artículo que, sin ser completo, da una visión de conjunto bastante precisa sobre la influencia de las Dianas en Shakespeare.³ Guttman resume el trabajo de Harrison en estas palabras:

"The influence of Montemayor's Diana on TGV, MND, and TN is analyzed in detail. Possible echoes of Diana in a number of other Sp plays and in S's Sonnets are also noted. No attempt is made to determine the exact version in which S read Diana, but Googe's Eglogs and the lost English play, Felix and Philomena are excluded from the list of possibilities."⁴

De todo ello nos ocuparemos en el trascurso de este estudio. Pero ¿cómo llegó a conocer Shakespeare nuestra novela pastoril?

La novela pastoril española en Inglaterra.

Quizás convendría extenderse aquí sobre el viaje de Montemayor a Inglaterra entre los del séquito que llevó Felipe II en 1554, y acerca de la posibilidad de que ya su Diana estuviera terminada para entonces y estableciese contactos literarios que le ayudarían a introducir su obra, etc.. Pero por la escasez de datos de que se dispone no podemos entablar una discusión a fondo sobre este asunto.⁵

Lo cierto es que la Diana ya era conocida en Cambridge desde 1560--aproximadamente un año después de su publicación en Es-

sicos Castellanos, Madrid, 1973. Véase también H.A. Rennert, The Spanish Pastoral Romances, Filadelfia, 1912.

Las citas que en el presente trabajo se hacen de las Dianas de Montemayor y Gil Polo van referidas a estas ediciones modernas de Clásicos Castellanos. Aunque bastantes comentaristas ingleses asignan a la obra de Montemayor la fecha de 1542, la edición más antigua de que se tiene noticia es la de 1559.

paña—cuando Cipriano de Valera estudiaba en la célebre universidad de la que Lord Burghley era a la sazón Canciller. Barnabe Googe (1540-1594), compañero de estudios de Valera y deudo y pupilo del Canciller, llegó seguramente a conocer la Diana por medio de aquellos. Poco después hizo un viaje a España, donde permaneció un año, regresando a Inglaterra en mayo de 1562, y un año después publicaba en Londres su libro Eglogs, Epytaphes, and Sonettes.

Fuera cual fuere el modo en que Googe llegó a familiarizarse con la Diana, el caso es que su libro contenía dos églogas inspiradas en la novela de Montemayor y constituían la primera presentación de la obra española con ropaje inglés a un público ignorante del castellano. En la égloga 5ª Googe cuenta cómo el caballero Faustus se sirve de su fingido paje, Valerius, para enamorar a Claudia—una dama de la corte—, y cómo ésta se enamora del paje y muere. Es simple y llanamente una adaptación versificada de la historia de Felismena-Felis-Celia contenida en la Diana (M., L. 2ª, págs. 100-124). La égloga 7ª es otro arreglo en verso de una larga escena de la Diana que se desarrolla entre los pastores Sireno, Sylvano y Selvagia (M., 1ª, 19 y sigs.). Posiblemente sean dichas églogas el primer indicio de una novela castellana en la poesía inglesa.⁶

A partir de Googe, la Diana fue cobrando terreno en Inglaterra. Uno de los grandes escritores ingleses en quien la Diana

3 T.P. Harrison, Jr., "Shakespeare and Montemayor's Diana", Studies in English, Nº 6, (University of Texas Bulletin, Nº 2648), 1926, págs. 72-120.

4 Selma Guttman, The Foreign Sources of Shakespeare, New York, 1947, pág. 132.

5 Francisco López Estrada, op. cit., págs. XVIII-XIX y LXXXVII; J.P. Wickersham Crawford, Spanish Drama Before Lope de Vega, Filadelfia, 1937, pág. 116; Gustav Ungerer, Anglo-Spanish Relations in Tudor Literature, Madrid, 1956, págs. 70-71.

6 John Garrett Underhill, Spanish Literature in the England of the Tudors, New York, 1899, págs. 189 y 239-245; Gustav Ungerer, op. cit., loco cit.; The Cambridge History of English Literature, 1964, vol. III, págs. 185-186.

Estas adaptaciones que Googe hizo de la Diana pueden verse en uno de los apéndices a la presente obra. Googe también tradujo algo de Garcilaso de la Vega y los Proverbios del Marqués de Santillana de los cuales nada más diremos aquí por salirse del alcance de este estudio.

dejó honda huella fue, sin duda, Sir Philip Sidney.⁷ Pero no vamos a hablar de su Arcadia ni de su Astrophel and Stella por no alejarnos de nuestro camino. Sí, empero, diremos que en 1580 hizo unas traducciones magistrales del canto de Sireno—"Cabellos, cuánta mudança..." y de los versos "De merced tan estremada..." (M., 1^a, 13 y 22), ambas agregadas a la 3^a edición de su Arcadia (1598).⁸

Otro autor inglés—desconocido, según el criterio más general, aunque, según otros, fue Anthony Munday—compuso una pieza teatral—evidentemente basada en la Diana de Montemayor—titulada The history of felix & philiomena, la cual, si bien hoy desaparecida, se sabe que fue representada en Greenwich, en presencia de la reina, el 3 de enero de 1585, primer domingo después de año nuevo.⁹

Henry Constable (1562-1613), componente del círculo literario de Sidney, publicó en 1592 una colección de sonetos de corte pastoril bajo el título Diana, Or, The Excellent Conceitful Sonnets, la cual no es sino una imitación de Les Amours de Diana, de Philippe Desportès, que a su vez no era otra cosa que una adaptación de los mejores versos de la Diana de Montemayor. Todo lo cual, a la par que ayudaba a mantener fresco el recuerdo de la obra del escritor español, era una manifestación más de lo hondo que sus homónimas españolas habían calado en Inglaterra, no sólo entre los poetas ingleses reunidos en torno a Sidney y la condesa de Pembroke, sino también en otros, como John Donne.¹⁰

La afición por la Diana en Inglaterra iba de esta manera creciendo a buen ritmo. Buena prueba de ello fueron las traducciones que Paston, Wilson y Yong—y muy posiblemente otros—hicieron de ella.

7 Gustav Ungerer, op. cit., págs. 70 y sigs.

8 Véanse las traducciones de Sidney en uno de nuestros apéndices. Es obvio que Underhill, op. cit., pág. 276, se equivocó al atribuir a Sidney la traducción de las octavas de Sylvano y la canción de Diana, induciendo así a Menéndez Pelayo, Orígenes de la Novela, 1943, vol. II, pág. 285, que sigue a aquel, a cometer el mismo error. Cf. Gustav Ungerer, op. cit., pág. 72.

9 Gustav Ungerer, op. cit., págs. 40-41; Clifford Leech, ed., The Two Gentlemen of Verona, The Arden Shakespeare, Londres, 1969, pág. xli. Este y el del citado Harrison constituyen los dos estudios más completos que conocemos sobre la influencia de la Diana en The Two Gentlemen of Verona.

10 Madeleine Hope Dodds, Encyclopaedia Britannica, vol. 6, pág. 379, s.v. "Constable"; John Garrett Underhill, op. cit., pág. 263; Gustav Ungerer, op. cit., pág. 80.

Edward Paston perteneció a una ilustre familia, fue ahijado de Edward VI y estuvo bien relacionado con el embajador inglés en Madrid--Sir Thomas Challoner--, con los Duques de Feria y con Sir Philip Sidney. Aunque se ignore el tiempo que permaneció en España, se sabe que estuvo allí y que dominaba el castellano.¹¹

Poca información existe sobre la traducción de la Diana hecha por Paston ya que, por lo visto, desapareció; con todo, es lo suficientemente elocuente como para darnos una idea de su extensión y calidad. Nos la proporciona Yong en el prefacio a su propia versión de las tres Dianas. Según se desprende de las palabras de éste, Paston sólo tradujo algunos pasajes de aquí y de allá--los que más le gustaron; pero era tan buena su traducción, que, de haber ésta abarcado las tres Dianas completas, Yong no hubiera hecho la suya.¹²

Yong hace igualmente referencia a otras traducciones que, comparadas con la de Paston, eran inferiores a la de éste. Cuáles y cuántas fueran, es algo que probablemente no se sabrá nunca, pero es obvio que las hubo antes de que Yong comenzase a hacer la suya propia.

Bartholomew Yong--o Young--había permanecido en España por espacio de algo más de dos años y, al regresar a su patria en 1579 ó 1580 emprendió, a instancias de un culto amigo, Banister, la traducción de las Dianas de Montemayor, Gil Polo y Alonso Pérez, acabándola, según propia confesión, el 1 de mayo de 1583, y publicándola con el título global y engañoso de Diana of G. of Montemayor: translated out of Spanish, en 1598.¹³

11 John Garrett Underhill, op. cit., págs. 289-290.

12 "Well might I have excused these paines, if onely Edward Paston Esquier (who heere and there for his owne pleasure (as I vnderstand) hath aptly turned out of Spanish into English some leaues that liked him best) had also made an absolute and complete translation of all the Parts of Diana; the which, for his trauell in that Countrey, and great knowledge in that language, accompanied with other learned and good parts in him, had of all others, that ever yet I heard translate these Bookes, prooued the rarest and wotthiest to be embraced". Del prólogo de Yong a su traducción de las tres Dianas, citado por Gustav Ungerer, op. cit., pág. 78.

13 Rafael Ferreres, op. cit., págs. XLVI-XLVII; Francisco López Estrada, op. cit., pág. XCVIII; John Garrett Underhill, op. cit., págs. 286-289. Es probable que, por lo equívoco del título de Yong, hayan confundido escritores como Bullough, Dowden y otros, los títulos y autores de las Dianas. El mismo Yong declara en el prefacio a la edición de esta traducción que la había comenzado "about nineteen yeeres past", esto es, c. 1579, y que la

Algunos historiadores modernos de la literatura se ríen de la Diana; pero el valor intrínseco de la traducción de Yong puede deducirse de las palabras de Wilson--

"Modern literary historians laugh at the book, but if one can judge from Young's translation, it was well worthy of the admiration given it in an age which delighted in Sidney's Arcadia and Spenser's Fairie Queene, both of which are much indebted to it, while it is easy to see how passages like that quoted above [La introducción al libro 3^o] might inspire Shakespeare to create his own forest of Arden,"--

con cuyo parecer concuerda el de la escritora Lascelles, sobre todo en lo que se refiere a los pasajes en prosa.¹⁴

Sin embargo, antes de que el gran público viera editada la traducción de Yong se había hecho otra versión. Su autor, Thomas Wilson, nos cuenta en la dedicatoria cómo la hizo en 1596 mientras viajaba por Italia, Alemania y "other parts"--¿España quizás?--, y cómo lo perdió todo excepto el primer libro. Es muy posible que "el resto" de que Wilson nos habla comprendiera los demás libros de la Diana de Montemayor junto con las otras Dianas de Gil Polo y Alonso Pérez; o, cuando menos, la de Montemayor completa.¹⁵

Para estas fechas, la Diana era el libro español más popular en Inglaterra. Por si no bastara lo hasta aquí apuntado, podría añadirse que incluso en su gramática--Spanish Grammar (1599)--incorporó Minshew una buena porción de "Words, Phrases, Sentences and Proverbes" tomados de la Diana para que su libro tuviese una mayor salida, así como que el que pronto había de ser rey de Inglaterra, James I, contase con un ejemplar de la novela española en su biblioteca.¹⁶

Finalmente, en 1600 se publicó una antología de poesía pastoril--Englands Helicon--, en la que se incluían contribuciones

misma llevaba dieciséis años de terminada--"hath lyen by me finished... ten and six yeeres more." Citado por Clifford Leech, op. cit., pág. xlii.

14 John Dover Wilson, Shakespeare's Happy Comedies, Londres, 1962, pág. 150; Mary Lascelles, "Shakespeare's Pastoral Comedy", More Talking of Shakespeare, Longmans, 1959, págs. 74-75.

15 Sir Henry Thomas lo editó en Revue hispanique, 50 (1920), págs. 367-418, bajo el título "Diana de Monte Mayor Done out of Spanish by Thomas Wilson (1596)." Por lo interesante de los datos que encierra, reproducimos la dedicatoria de Wilson al conde de Southampton en uno de nuestros apéndices.

16 Gustav Ungerer, op. cit., pág. 80.

de los principales poetas de la época en este género, siendo uno de ellos el propio Shakespeare. En ella figuraban nada menos que veintiséis poesías tomadas de las Dianas españolas: una de las traducciones de Sidney antes mencionadas, y veinticinco de la traducción de Yong, de las cuales ocho pertenecían a la Diana de Montemayor, nueve a la Diana Enamorada de Gil Polo, quedando siete que todavía no hemos podido identificar, pero que posiblemente sean de la Diana de Alonso Pérez o de alguna de las piezas que se adicionaron a la Diana de Montemayor y que seguramente tenía la edición utilizada por Yong.¹⁷

Pero si hasta aquí había sido grande el éxito de las Dianas en Inglaterra, su culminación la obtuvieron al quedar asociadas definitivamente a la obra de Shakespeare.

Montemayor y Shakespeare.

Bien dice Menéndez Pelayo que "el mayor triunfo de Montemayor en Inglaterra consiste en haber sugerido a Shakespeare el argumento de una de sus obras dramáticas."¹⁸ Se refiere a la que quizás fuera la primera comedia del dramaturgo inglés, The Two Gentlemen of Verona.

En efecto, podrá discutirse la fecha de composición de esta obra, generalmente adscrita a c. 1594; podrá o no aceptarse la teoría de Parks de que originalmente esta comedia sólo contenía la historia del amigo desleal y que, posteriormente, le agregaría Shakespeare la de la joven disfrazada de paje; se podrá, finalmente, especular sobre si Shakespeare revisó y modificó su comedia a raíz de la publicación de la traducción de Yong.¹⁹ Pero sobre lo que hoy no existe la menor duda es sobre que el argumento principal de su comedia, amén de otros muchos detalles de ésta y otras obras de Shakespeare, lo tomó de la Diana de Montemayor.

Admitida en general sin discusiones serias la dependencia de la comedia de Shakespeare de la Diana de Montemayor, uno de los tópicos que ha dado bastante que hablar es el de si el drama-

17 Véase Englands Helicon, Edición Facsímil, Scholar Press, Londres, 1973. Al referirse a esta colaboración de Yong, suelen los autores mencionar únicamente a Montemayor. Véanse a este respecto nuestras notas al pie de página Nos. 13 y 30.

18 Marcelino Menéndez Pelayo, op. cit., vol. II, pág. 286.

19 Clifford Leech, op. cit., pág. xxv.

turgo utilizó el original castellano del novelista y poeta portugués, o si más bien se sirvió de alguna de las versiones inglesas o francesas antes aludidas, de la adaptación que hiciera Googe, o de la pieza dramática inglesa anteriormente referida.

Harrison, en su ya citado estudio--ciertamente, repetimos, el más extenso y meritorio que sobre el particular se haya hecho hasta la fecha, considera inútil suponer que Shakespeare empleara la égloga 5ª de Googe, la cual--dice--más bien provocaría en el autor de la comedia desprecio que interés.²⁰

En cuanto al drama perdido Felix and Philomena, mientras Campbell y el autor de la edición "Arden" de esta temprana comedia de Shakespeare admiten y tratan de defender la posibilidad de que fuera la base sobre la que compuso Shakespeare su comedia,²¹ Harrison juzga que es innecesario discutir este punto en tanto no aparezca la comedia perdida que haga posible un análisis comparativo con la comedia de Shakespeare y permita sacar la conclusión de si efectivamente la utilizó o la adaptó.²²

Por lo que se refiere a las versiones inglesas de la Diana, Ashhurst, aunque sin descartar las otras versiones, cree probable que Shakespeare usara la de Wilson.²³ Harrison no elimina esta posibilidad. Thomas no la niega, pero la pone en duda.²⁴ Harrison ni siquiera descarta la traducción de Paston.²⁵

Con todo, Harrison--y con él Bullough y otros--otorga a Shakespeare el suficiente conocimiento del castellano como para haber podido utilizar el original de la Diana de Montemayor, si bien es cierto que no se compromete a sostener que el dramaturgo lo hiciera. Como alternativa, dicen, Shakespeare pudo servirse de la primera traducción francesa--la de Nicolas Collin

20 T.P. Harrison, op. cit., págs. 72-73.

21 O.J. Campbell, "'The Two Gentlemen of Verona' and Italian Comedy," Studies in Shakespeare, Milton, and Donne, págs. 47-63; Clifford Leech, op. cit., pág. xli.

22 T.P. Harrison, op. cit., pág. 73. El mismo Harrison trata esto también en "Concerning 'Two Gentlemen of Verona' and Montemayor's 'Diana'," M.L.N., XLI, abril, 1926, págs. 251-252, rebatiendo los argumentos de Campbell.

23 R.L. Ashhurst, "The Two Gentlemen of Verona," New Sna, 3 (1904), págs. 53-63.

24 T.P. Harrison, op. cit., pág. 72; Sir Henry Thomas, op. cit., pág. 367-371.

25 T.P. Harrison, Id., Ibid.

(1578 y 1587)--, o de cualquiera de las tres versiones inglesas.²⁶ El responsable de la edición "Arden" moderna es hasta el momento el único que, sin excluir las otras versiones inglesas, se pronuncia casi categóricamente en pro de la versión de Yong, en virtud de los múltiples ecos verbales que se observan.²⁷ Nosotros por nuestra parte nos adherimos enteramente y sin reservas de ninguna clase al parecer de Leech.

Verdaderamente, no hay necesidad de insistir mucho en ello porque las pruebas saltan a la vista con un simple cotejo de los textos. Y, si bien es cierto que todavía no se ha demostrado que Shakespeare ignorase el idioma de Castilla y, por tanto, cae dentro de lo posible el que leyese o consultase el original de las Dianas, de lo que en absoluto puede dudarse es de que el comediógrafo leyó a Yong cuyas palabras imita y copia con demasiada frecuencia para poder atribuir este fenómeno a la mera casualidad. Aparte de que cuando Yong traduce muy "ad libitum"--cosa que ocurre bastante a menudo--, el parecido verbal de la comedia sigue siendo mucho mayor con la versión de Yong que con Montemayor. Y no sólo en cuanto a la Diana de Montemayor, sino también en cuanto a las otras dos. Basamos nuestra postura no sólo en los paralelos verbales aportados por Leech y Sanders, sino en muchos otros--que ellos silencian, pero que nosotros destacamos--, al igual que en abundantes pormenores contenidos en las continuaciones de la Diana de los que Shakespeare hizo uso y que, lógicamente, sólo pudo ver en una traducción completa de las tres Dianas.

Algunos, entre ellos Menéndez Pelayo, apoyándose en las fechas de la publicación de la versión de Yong y de The Two Gentlemen of Verona, deducen que Shakespeare tuvo que haber leído a Montemayor en el original. Pero el que la publicación de la versión de Yong no apareciera hasta 1598 parece ser que no fue obstáculo para que Shakespeare se sirviera de ella. De hecho, es voz co-

26 T.P. Harrison, Id., Ibid.; Geoffrey Bullough, Narrative and Dramatic Sources of Shakespeare, 1957, vol. I, págs. 203-211.

27 Clifford Leech, op. cit., pág. xlii.

mún entre los autores que el dramaturgo dispuso de un manuscrito de Yong que bien pudo ser el mismo que Yong entregó al impresor "verie darke and enterlined," u otro distinto.²⁸

Es hora ya de pasar a señalar los paralelismos que se observan entre ambas obras, y nada mejor que comenzar por resumir los argumentos de la comedia de Shakespeare y de la novela de Montemayor con el objeto de poder apreciar mejor su analogía y saber en qué exacta medida coinciden y difieren las dos obras.

'The Two Gentlemen of Verona': argumento.

Valentine está decidido a viajar. Su amigo Proteus no logra disuadirlo de su idea ni accede a acompañarlo, enamorado como está de Julia. Pero Antonio, su padre, le ordena que siga el camino de su amigo y Proteus se va a la corte. En Milán, Valentine se enamora de Silvia, la hija del duque, el cual tiene el propósito de casarla con Thurio, aunque Silvia esté enamorada de Valentine. A su llegada a Milán, también Proteus se enamora de Silvia y está celoso de Valentine. Este comunica a su amigo el plan que tiene de escaparse con Silvia una noche. Proteus lo descubre al duque, y éste destierra a Valentine enviando a Proteus para convencer a Silvia de que acepte a Thurio. Valentine se une a una partida de bandidos. Proteus enamora a Silvia en provecho suyo y es rechazado. Julia, que ha seguido a Proteus disfrazada de hombre, lo encuentra haciendo la corte a Silvia y entra al servicio de él como su paje y mensajero entre Proteus y Silvia. Un día, al irle a entregar un mensaje, encuentra a Silvia huyendo de palacio. Estando buscando a Valentine, Silvia es capturada por los bandidos. Proteus, que la ha seguido, la rescata y pretende seguir enamorándola, cuando aparece Valentine. Proteus pide perdón a Valentine y después a Julia--que hasta aquí le ha seguido "de incognito" pero que ahora se identifica. Ambos le perdonan. El duque despide a Thurio, perdona a Valentine y se conciertan las dos bodas.

La trama de la historia de Felis y Felismena.

En la historia paralela de Montemayor, los jóvenes Felis-

28 Clifford Leech, Id., Ibid.

mena y Felis se enamoran, pero el padre envía a Felis a la corte y Felismena le sigue disfrazada de caballero. Allí descubre que Felis se ha enamorado de una dama muy principal, Celia. Felismena acepta el empleo de paje de Felis y hace de intermediario entre los nuevos amantes. Celia se enamora del mensajero y, al no ser correspondida, muere de pena. Felis, desesperado, se ausenta no se sabe adónde, y Felismena emprende el largo camino en su busca hasta que lo encuentra peleando en desigual combate, le ayuda a triunfar, lo reconoce, le echa en cara su mal comportamiento, se reconcilian y se casan.

Otras historias de las 'Dianas' en 'The Two Gentlemen of Verona'.

Según se echa de ver, la base principal de la comedia es el conflicto entre los deberes de la amistad y del amor,²⁹ y consta de dos historias entrelazadas: la de Silvia-Valentine, y la de Julia-Proteus-Silvia. Esta última es, en esencia y aun en numerosos detalles, la de Felismena-Felis-Celia que se relata en el libro 2º y que se reanuda y acaba en el 7º de la Diana de Montemayor. Y es en ésta en la que los comentaristas se han fijado principal y casi exclusivamente. Prueba de ello es que, a excepción de Harrison--el cual, por otro lado, no ha sido demasiado explícito en este sentido--, ni el editor Leech, ni Bullough, se han fijado en las continuaciones de la Diana y muy poco en las demás historias contenidas en la novela de Montemayor, como tendremos ocasión de ver después.

Pero es necesario insistir en que la de Felismena-Felis-Celia es sólo una de las varias historias que se relatan en la Diana de Montemayor, y que algunas de éstas también se reflejan de alguna manera en The Two Gentlemen of Verona. Como, por ejemplo, la de los dos amigos, Sireno y Sylvano, ambos enamorados de Diana, a quien su padre casa con Delio por sus riquezas (M., 1º), que se corresponde con la de los amigos Valentine y Proteus que se enamoran de Silvia a la cual quiere casar su padre con el acaudalado Thurio (II.iv.175-176). Diana sólo ama a Sireno, igual que Silvia a Valentine; pero Sylvano sigue enamorando a Diana, como Proteus a Silvia. La historia de Diana, inconclusa en Montemayor y acabada por Gil Polo en su Diana Enamorada (G.P., 4º,

29 Geoffrey Bullough, op. cit., loco cit.

204 y sigs.),³⁰ nos descubre cómo su esposo Delio muere y Diana se casa con su primer enamorado, Sireno, al igual que Silvia lo hace con su primer amor, Valentine, una vez rechazado Thurio. Además, está la historia de Belisa-Arsileo (M., 3^a, 5^a y 7^a) la cual, "mutatis mutandis"--y aunque en algún pormenor se inviertan los papeles--, corre paralela a la de Silvia-Valentine. Así, Belisa tiene tres pretendientes: Alfeo, Arsenio y Arsileo; aunque ella sólo ama al último. Y Silvia es cortejada por Thurio, Proteus y Valentine; mas ella únicamente quiere a éste. El recurso de que echa mano Arsenio para escribir a Belisa sirviéndose--de incognito--de Arsileo (M., 3^a, 138 y sigs.), es muy parecido al que utiliza Silvia para escribir a Valentine sirviéndose de él mismo sin que éste lo sepa (II.i.108 y sigs.). Belisa y Arsileo conciertan verse una noche, ella en la ventana de su aposento y él subido a un moral de la huerta del padre de ella (M., 3^a, 157 y sigs.), igual que Silvia y Valentine (II.iv.181-183; III.i.38-40). Ambas parejas son descubiertas por uno de los enamorados rechazados--Alfeo y Proteus, respectivamente--, y Arsileo y Valentine se ven obligados a alejarse y llorar la ausencia de sus amadas. Estas van en su busca, los encuentran y se casan.

Y hay todavía varios detalles más: el padre de Silvia y el padre de Arsileo son viudos y ambos pretenden casarse otra vez, aunque ninguno de los dos lo consiga (M., 3^a, 136 y sigs.; III.i.76 y sigs.); a Silvia, como a Belisa, le dan una serenata (M., 3^a, 147-150; IV.ii.18-87); y, así como Alfeo pretende hacer creer a Belisa que Arsileo ha muerto--lográndolo temporalmente, hasta el punto de hacer desear a Belisa que la muerte se trocara en destierro (M., 3^a, 159.32-34)--, así Proteus intenta convencer a Silvia de que el desterrado Valentine ha fallecido (IV.ii.115).

Al que conozca el método de trabajar de Shakespeare no ha de sorprenderle esto, ya que él, aun en los casos en que, al trazar una escena, sigue una historia o pasaje determinado de su fuente, a menudo echa mano de elementos de otros pasajes de la misma historia, y aun de otras, utilizándolos donde y como mejor

30 Geoffrey Bullough, *Id.*, *Ibid.*, la atribuye a Montemayor erróneamente. Véase a este respecto nuestra nota 13 de este capítulo.

le parece, resultando así una mezcla de personajes, sentimientos y parlamentos heterogéneos a los que da una unidad y una artesanía no superadas. De ahí lo difícil que resulta seguirle los pasos.

Vemos, por consiguiente, que Shakespeare encontró en las Dianas españolas los elementos clave de su comedia--una doble traición: la de un amigo a otro, y la de uno de ellos a su primera enamorada.³¹ Lo cual no excluye el que Shakespeare, iniciando una práctica--que en él se convertiría en hábito--de utilizar muchas fuentes de información e inspiración para su comedia, recurriera también a otros autores mencionados por Leech y por Bullough.³² Pero es muy significativo que, de entre todas las posibles fuentes de The Two Gentlemen of Verona, destaque la Diana española tanto por la certeza como por la cuantía.

Historias paralelas.

Volviendo ahora a la trama principal, tanto en Shakespeare como en Montemayor los protagonistas--Felis y Proteus--son de la misma categoría social; enamoran a sus damas a través de cartas que se las hacen llegar por mediación de sus criadas--Rosina y Lucetta--; se apartan de ellas por imposición paterna; acuden a la corte; de nuevo se enamoran de una dama de palacio--Celia y Silvia--a la que dan serenatas de la misma manera y con la cual se comunican por idénticos medios. Ni en uno ni en otro caso son los protagonistas correspondidos por esta dama. Los protagonistas--Felismena y Julia--son huérfanas,³³ responden a las cartas de sus enamorados y se disfrazan en análogas condiciones para seguir a sus enamorados; ambas se hospedan en una fonda, y una y otra descubren a su infiel amante cuando éste está dando una serenata debajo de las ventanas de su nuevo amor; en uno y otro caso es un mesonero quien las hace reparar en la música. Las dos entran de incógnito al servicio de sus amantes y desempeñan idéntico papel de mensajeros entre ellos y sus nuevas da-

31 Geoffrey Bullough, op. cit., loco cit.

32 Clifford Leech, op. cit., págs. xliiii-xliv; Geoffrey Bullough, Id., Ibid.

33 T.P. Harrison, op. cit., pág. 75.

PRIMERA

AEDICION DE LOS SIETE

LIBROS DE LA DIANA

DE GEORGE DE

Monte Mayor.

Ha se añadido en esta vltima impresiõ los verdaderos amores del Abencerraje, y la hermosa Xarifa. La historia de Alcida y Siluano. La infelice historia de Piramo y Tisbe. Van tambien las Damas Aragonesas, Catalanas, Valencianas, y Castellanas, que hasta aqui no auian sido impressas.

DIANA.

Sireno.



Syluano.



Vista y con licencia impressa, En çaragoça, por la viuda de Bartholom de Nagera. Año. 1570.

(Perida.)

Portada reducida de la primera edición de
LA DIANA (Zaragoza, 1570)

mas. Estas en ambos casos muestran interés por los primeros amores de los protagonistas. Finalmente, los verdaderos amantes se reconocen en el bosque después de una escena de lucha, se perdonan y se casan.

Ciertamente, se dan algunas pequeñas diferencias; pero ellas se explican fácilmente, entre otras razones, porque, además de pertenecer la imitación a un género muy distinto de su original, el teatro tiene otras exigencias diferentes de las de la novela.

Pasajes paralelos, ecos verbales y paráfrasis de las 'Dianas' en Shakespeare en general, y en 'The Two Gentlemen of Verona' en particular.

En bastantes obras del dramaturgo inglés se topa uno con elementos de carácter pastoril y caballeresco, con magia y hadas, con el contraste entre el campo y la corte, con amores traicionados, con escenas de bandidaje y de caza, etc., ingredientes que también constituyen el meollo de nuestras Dianas. Esto de por sí no tendría mayor importancia. Pero es el caso que con mucha frecuencia se observan resonancias clarísimas de éstas en aquellas, y no ya sólo en The Two Gentlemen of Verona, donde resulta tarea muy fácil percibir las, incluso las más débiles, sobre todo al que esté familiarizado con las novelas españolas y con la traducción que de ellas hiciera Yong, y por el innegable paralelismo de argumento y de situaciones, de ideas y de sentimientos, de expresión y de ambiente, de personajes y de nombres, con respecto a la Diana de Montemayor--, sino también en As You Like It, A Midsummer-Night's Dream, Twelfth-Night, Cymbeline, etc., como se dirá a su debido tiempo.

Mas, en general, los que han estudiado la influencia de la novela pastoril española en Shakespeare se han concentrado principal, y puede decirse que exclusivamente, en la Diana de Montemayor--y de ésta sólo en aquellas partes en que se narra la historia de Felis y Felismena--, olvidándose casi por completo de los demás libros de la misma obra así como de las otras dos Dianas en las que también se encuentran paralelos y otras reminiscencias.

En relación con The Two Gentlemen of Verona, hemos de confesar sin falsa modestia que, cada vez que la hemos comparado con aquellas, hemos descubierto algún eco, y que un alto porcentaje de los aquí apuntados los hemos hallado--por habérselo así

propuesto--antes de leer las anotaciones al texto de las ediciones "Arden" y "Penguin" y con anterioridad a habernos facilitado Harrison su estudio sobre esta materia. Buena prueba de ello es que nuestra lista--aunque deliberadamente hayamos excluído de ella algunos por menores en gracia a la brevedad--es mucho más larga y matizada que las otras tres juntas.

Harrison se ciñe, en general, a la historia de Felis-Felismena fijándose en el paralelismo del argumento, de los personajes y sus reacciones, y en el tiempo que dura el desarrollo de la historia en ambas obras, más que en el medio y modo de expresión. Leech, en cambio, destaca en sus notas al texto de la comedia gran número de ecos verbales, aunque no todos; y, además, y salvo en raras ocasiones, no menciona otros que los que pertenecen a la misma historia de Felis-Felismena. Y Sanders, al igual que Harrison y Leech, se limita en la edición "Penguin" a señalar las analogías más obvias en la trama de la mencionada historia de la novela española y de la comedia inglesa. Nuestro propósito ha sido conjuntar a dichos autores y completarlos, sin insistir demasiado en la analogía argumental de las historias de Felis-Felismena y Proteus-Julia--ya resumidas en anteriores páginas--, y sí subrayando aquellos pasajes de otras historias de la Diana reflejados en The Two Gentlemen of Verona en los que dichos autores no han parado mientes o no con el suficiente detenimiento, lo mismo que otras similitudes lexicográficas que nos revelan sin ningún género de duda su procedencia de nuestras Dianas, puesto que Shakespeare unas veces recoge palabras y frases que emplea Yong en su versión, y otras, las parafrasea, pudiéndose afirmar, por tanto, que, al ser las suyas un calco o reproducción de las del traductor, lo son en igual medida de las del autor o autores españoles.³⁴

34 En las citas que siguen nos hemos ajustado en general, por atenernos a un orden, al desarrollo de la historia principal en la que Shakespeare basó su comedia. Si en ocasiones lo hemos alterado, ha sido sólo por haber tenido que intercalar aquellos trozos ajenos a ella y que creemos Shakespeare incorporó en la misma, u obligados por los saltos que el dramaturgo introdujo aplicando palabras de la novela española a situaciones distintas. Damos primero el texto de Montemayor (M.) con la indicación del libro, página y líneas, segui-

Y comenzando ya a desgranar estas historias paralelas de la novela y de la comedia a fin de poder seguir mejor su desenvolvimiento y correspondencias de cualquier índole que ellas sean, nos encontramos que Don Felis³⁵ "... por señales y por paseos y por músicas y torneos..." mostraba que "estaba preso" del amor de Felismena (M., 2º, 100.27-30). "Los torneos se volvieron a renovar..." (M., 2º, 104.8). Felismena no los olvidaría jamás. Al final de la historia, ella recuerda a don Felis cómo él solía enamorarla "con torneos, justas y otras cosas" (M., 7º, 295.19).

"... by Tylt and Tourneyes... made it manifest that he was in love with me..." (Y., 230);
"The Tourneyes were now renewed..." (Y., 232);
"... with Tilt and Tourneyes, and honoured with many other things..." (Y., 250).

Shakespeare no dice expresamente que Proteus se sirviera de tales medios para enamorar a Julia, pero es obvio que los tuvo presentes en su mente al escribir el consejo que el criado Panthino da al padre del joven para que envíe a éste a la corte del emperador--

"There shall he practise tilts and tournaments"
(I.iii.30).

Otro medio que emplea Felis para enamorar a Felismena es la correspondencia. Es el mismo que utiliza Proteus para comunicar su amor a Julia. En ambos casos son las criadas de las damas las que les entregan la carta. El interés de las criadas en que sus amas la lean, y las mañas de que echan mano para conseguirlo; la primera reacción de disgusto de las destinatarias, y el subsiguiente deseo de leerla; el conflicto de emociones en las mismas, y el medio por el que al fin consiguen leerla; el afecto que brota en ellas tras su lectura, y la contestación que ambas damas envían a sus enamorados; todo, en fin, a excepción de pequeñísimos detalles, coincide en la novela y en la comedia.

do de la correspondiente versión de Yong (Y.) y la página donde ésta aparece en la transcripción de Bullough, op. cit., págs. 225-253, ya que no nos ha sido posible hacernos con la traducción completa de las Dianas, debiéndose a esto el que, en ocasiones hayamos omitido la versión de Yong, y el que, en otras, hayamos copiado algunos trozos de la misma citados por Leech, o por Harrison, o por Sanders. En último lugar, damos el pasaje de Shakespeare indicando el acto, escena y líneas que lo contienen.

35 Al referirse Felismena a la persona objeto de su amor, casi siempre lo hace llamándole "don Felis". Lo mismo hace Yong en su versión. Es lógico deducir que de aquí sacó Shakespeare

Así, resulta fácil--por los pasajes transcritos a continuación, percatarse de la semejanza de sentimientos y expresiones--

"... y tras esto parece que el amor me yva poniendo desseo de ver la carta, pero también la vergüença me estorbava a tornalla a pedir a mi criada, aviendo passado con ella lo que os e contado." (M., 2ª, 101.22-26);

"... and love (me thought) did put a certaine desire into my minde to see the letter, though modestie and shame forbad me to ask it of my maide, especially for the wordes that had passed betweene us, as you have heard." (Y., 230-231);

"... modesty...

And yet I would I had o'erlook'd the letter.
It were a shame to call her back again
And pray her to a fault for which I chid her.
What fool is she, that knows I am a maid,
And would not force the letter to my view!
Since maids, in modesty, say 'No' to that
Which they would have the profferer construe 'Ay'.
.....
How churlishly I chid Lucetta hence,
When willingly I would have had her here:
How angerly I taught my brow to frown,
When inward joy enforc'd my heart to smile."
(I.ii.39, 48-54, 58-61).

+ + +

"Pues ver las salvas que Rosina... me hizo primero que me la diesse..." (M., 2ª, 100.34-101.1);

"But to see the meanes that Rosina made unto me..." (Y., 230);

"To make such means..." (V.iv.137).³⁶

+ + +

"... pidiendo perdón a Rosina de lo que antes avía passado..."
(M., 2ª, 103.9-10);

"... asking Rosina forgiveness of what was past..." (Y., 232);

"... to call Lucetta back and ask remission for my folly past"
(I.ii.62-63).

ese título para alguno de los personajes de esta comedia, por ejemplo, "Don Alphonso" (I.iii.39) y "Don Antonio" (II.iv.55). La misma denominación da a personajes de otras comedias, v.gr., "Don Pedro", "Don John", de Much Ado About Nothing, "Don Adriano de Armado", de Love's Labour's Lost, etc.. A propósito de "Don Alphonso", entre los valencianos celebrados por Gil Polo en el "Canto de Turia", de su Diana Enamorada (3ª, 170.5), figura un "don Alfonso" que también aparece al principio de la obra con un soneto laudatorio.

36 Compárese con The Two Gentlemen of Verona, I.ii.98; véase también nuestra nota 37. Leech, op. cit., pág. 120, interpreta esta frase por "tomarse la molestia", y cita a algunas autoridades que la han visto reflejada igualmente en Richard The Third, V.iii.248--"One that made means to come by what he hath", y en Cymbeline, II.iv.3--"What means do you make to him?"

"...y se dejó adrede caer la carta en el suelo" (M., 2^a, 102. /10-11);

"... she let the letter closely fall..." (Y., 231);

"... that I left fall" (I.ii.70).

+ + +

"... ¿qué es eso que cayó ay?... no es nada..." (M., 2^a, 102.11-12);

"What is that that fell down?... It is nothing..." (Y., 231);

"What is't that you took up...? Nothing... Nothing?... Nothing" (I.ii.68-69, 71-72).

+ + +

"Muéstrala acá" (M., 2^a, 102.12);

"... let me see it... Come, come, let me see it" (Y., 231);

"Let's see..." (I.ii.84).

+ + +

"... ese rostro que tan poca vergüenza tiene, yo le haría marcar..." (M., 2^a, 101.6-7);

"... This shamelesse face... be knowne... for a marke of an impudent and bolde minion..." (Y., 230);

"... minion... minion..." (I.ii.85, 89).

+ + +

"... y muchos más gasté yo en no darme por hallada..." (M., 2^a, 100.23-24);

"... and many more did I spende in making the matter strange..." (Y., 230);

"She makes it strange..." (I.ii.98).³⁷

+ + +

"... Bolví otra vez a leer la carta, parando a cada palabra un poco" (M., 2^a, 103,12-13);

"I read the letter once againe, pausing a little at every worde" (Y., 232);

Nos parece atinada la observación de Leech. Según él, este último pasaje seguramente sugirió a Shakespeare en lo que resta de esta escena el que Julia se detenga en ciertas palabras según las va leyendo en los pedazos de la carta que va juntando. (I.ii.106 y sigs.)³⁸

+ + +

Pero el futuro de sus hijos preocupa a los padres de los

37 Compárese con The Two Gentlemen of Verona, V.iv.137, y con Titus Andronicus, II.i.82--"Why mak'st thou it so strange?"

38 Clifford Leech, op. cit., pág. 16.

protagonistas. El de Proteus, Antonio, pide consejo a su hermano, religioso en un convento--detalle éste que calza perfectamente con el de la vida de Felismena cuya tía ejercía el cargo más importante en un monasterio. El tío de Proteus desea que el padre de éste lo saque de la ociosidad a que está expuesto si se queda en la casa paterna--el mismo consejo que diera Valentine a su amigo Proteus--y lo mande a la corte del emperador o a la universidad. Idénticas razones mueven al padre de Felis a enviar a éste a la corte, y al padre de Arsileo a mandar a su hijo a la academia de Salamanca.

"... en un monesterio de monjas, donde una tía mía era Abadesa" (M., 2^o, 99.24);

"... in a Nunnerie, where an aunt of ours was abbess" (Y., 229);

"Wherewith my brother held you in the cloister?" (I.iii.2)³⁹

+ + +

"... gastasse la mocedad en casa de su padre, donde no se podían aprender sino los vicios de que la ociosidad es maestra" (M., 2^o, 104.21-22);

"... should spende his youth idly at home where..." (Y., 233);

"Wear out thy youth with shapeless idleness" (I.i.7-8).

+ + +

"... teniendo entendido que la ociosidad en los moços es maestra de vicios y enemiga de virtud, determinó embialle a la academia Salmantina..." (M., 3^o, 137.3-5);

"... quando en la academia Salmantina estudiavas..." (M., 5^o, 236.18);

"Would suffer him to spend his youth at home, / While other men... /... / Some to the studious universities" (I.iii.5-10).

+ + +

"... lo embió a la corte de la gran princessa Augusta Cesarina..." (M., 2^o, 104.18-19 y passim);

"... sent him to the great Princosse Augusta Caesarinas court..." (Y., 233);

"I am resolv'd that thou shalt spend some time... in the emperor's court" (I.iii.66-67);

"He is as worthy for an empress' love / as meet to be an emperor's counsellor" (II.iv.77-78 y passim).⁴⁰

+ + +

39 Es presumible que el tío de Proteus también desempeñase algún cargo importante en el "claustro" de que nos habla el dramaturgo.

40 Clifford Leech, op. cit., pág. xxxi, no tiene el menor asomo de duda en cuanto a la procedencia de las alusiones de Shakespeare a la "corte del emperador" que son muy frecuentes en la presente comedia, v.gr., I.iii.27, 38, 41, 58; II.iii.4; III.i.27, 57, 165; V.iv.141, además de las ya mencionadas. Proviene

A partir de aquí, creemos que Shakespeare recurre a la historia principal de la Diana, o sea, la del personaje "Diana", según podrá apreciarse del examen de los pasajes que a continuación damos. En una y otra obra, el joven enamorado--Sireno, Proteus--arde en las llamas del amor, pero la autoridad exige obediencia y sacrificio, entablándose una gran lucha interna entre el sentimiento del deber y el del amor. Así, en el "canto de la nimpha", Dórida dice del sol, que--

"con su fuego...
mas el que de amor depende
y en él su corazón arde
mayores llamas enciende" (M., 2ª, 75.12-15);

"The Sunne...

.....

With fierie beames,
But that which did of loue depend,
And in his hart did kindle fire:
Of greater flames and hote desire." (Yong);⁴¹

lo cual parece hallar cumplido eco en las palabras de Shakespeare:

"... the fire for fear of burning..." (I.iii.78).

+ + +

Sireno está perdido de amor por Diana, pero se ve obligado a partir por orden del rey--

"mi amo, aquel gran Pastor
es quien me haze partir..." (M., 2ª, 82.30-83.1);

así también lo está Proteus por Julia y es forzado a ausentarse por voluntad de su padre--

"on your lordship's will" (I.iii.61).⁴²

+ + +

Sireno se debate entre la sumisión debida al rey y el amor que profesa a Diana y el consiguiente deseo de quedarse con ella (M., 2ª, 75 y sigs.; 82.18-19, 24), como Proteus entre la obediencia a su padre y el amor que tiene a Julia (I.iii.90-91).

+ + +

de la Diana. No sería de extrañar que Montemayor tuviese en mente al escribir esto a su protectora la infanta de Castilla doña Juana, hija del emperador Carlos V, que la nombró "cantor contravaxo" de su capilla, y al propio emperador que le otorgó dicho título "con un sueldo anual de 40.000 maravedises". Cf. Francisco López Estrada, op. cit., pág. XVII.

41 Englands Helicon, folios 142-143.

42 Si en el presente pasaje Sireno es la contraparte de Proteus, será Felipe II el personaje que corresponde a Antonio, padre de Proteus. Damos naturalmente por supuesto que Sireno personifica al propio Montemayor y que aquí se alude, como generalmente se cree, al viaje del novelista a Inglaterra.

La escena de la despedida de Proteus no se corresponde con la de Felis quien, según cuenta Felismena, "se partió tan triste que su mucha tristeza le estorvó avisarme de su partida." (M., 2^a, 104.23-24). Por consiguiente, poco de ella podía incorporar Shakespeare a la despedida de Proteus. Con todo, hay en ésta varias frases en las cuales se muestra la reacción de Julia y que muy bien pueden tomarse como un eco de los sentimientos que embargaron el corazón de Felismena tras la separación--
"las lágrimas que por estos cansados ojos cada día derramava"
(M., 2^a, 104.28-29);

"nay, not thy tide of tears." (II.ii.14).

+ + +

"pareciéndome que mi mal era sin remedio" (M., 2^a, 105.1-2);

"... it seeming to me that my greefe were without remedie..."
(Y., 233);

"I must, where is no remedy" (II.ii.2).

+ + +

"pareciéndome que... a causa de otras damas... yo avía de ser olvidada" (M., 2^a, 105.1-5);

"... it seeming to me that... if he were once seene or knowen of the Ladies... I might easily be forgotten..." (Y., 233);

"If you turn not..." (II.ii.4).

+ + +

Por eso seguramente recurrió el dramaturgo a la historia principal de Montemayor en la que se destaca precisamente la escena de la despedida de los protagonistas, aunque resulte chocante el hecho de que Harrison sólo se haya fijado en la separación de Felis--sin despedida--, y no en la de Diana-Sireno, tan cargada de dramatismo como la de Julia-Proteus.⁴³

Entre la despedida de Diana-Sireno (M., 2^a, 73-87) y la de Julia-Proteus (II.ii.1-20) se observan las siguientes resonancias, ya verbales, ya de sentimientos:

"... ni allí le basta paciencia" (M., 2^a, 78.30);

"Have patience" (II.ii.1).

+ + +

43 T.P. Harrison, op. cit., págs. 78-79. Clifford Leech, op. cit., pág. xlii, al relacionarla con la escena paralela de Proteus-Julia, contrasta ambas al tiempo que sugiere que el dramaturgo redujo la suya a unas pocas líneas llevado de un sentido irónico ante los "516" versos en los que Diana y Sireno se dicen adiós. Es posible. Sabemos que el traductor agregó líneas al original, y, por tanto, no podemos decir que Leech los contara mal. Pero aun admitiendo que Montemayor se extendió muchísimo, en honor a la verdad habremos de decir que el total de versos que escribió no son los que Leech apunta,

"si el remedio está en su mano" (M., 2º, 82.4);
"pareciendo en la despedida sin remedio" (M., 2º, 87.18);
"... where is no remedy" (II.ii.2).

+ + +

"Y quiera Dios que yo pueda
esta vida sustentar
hasta que lleque al lugar
donde el coraçon me queda"
(M., 2º, 75.25-28);

"No me encargues la venida
porque asaz de mal sería
tener en algo la vida
fuera de tu compañía"
(M., 2º, 86.2-6);

"When possibly I can, I will return" (II.ii.3).

+ + +

"Estos mis ojos, zagal
.....
ruego yo a Dios que te vean" (M., 2º, 85.6-8);

"... you will return the sooner" (II.ii.4).

+ + +

Diana entrega a Sireno

"un cordón
que hize de mis cabellos
porque se te acuerde en vellos
.....
Y este anillo as de llevar"
(M., 2º, 86.17-18, 22);

Julia sólo da a Proteus un anillo--

"Keep this remembrance for thy Julia's sake" (II.ii.5).

+ + +

Sireno, un pobre pastor, no posee joya alguna; pero en intercam-
bio, deja a Diana lo que un pastor-músico más aprecia--

"que te dexar
no tengo, si este cayado
y éste, mi rabel preciado"
(M., 2º, 86.27-29);

"Why, then, we'll make exchange: here take you this"--entregan-
do un anillo a Julia. (II.ii.6).

+ + +

"... cada uno de otro vencido
por las manos se tomaron,
casi fuera de sentido"
(M., 2º, 78.10-13);

sino 436. A este propósito, casi huelga decir que es muy na-
tural que todo, en general, resulte más prolongado en el no-
velista que en el dramaturgo en virtud del género de obra y
medio de expresión que cada cual empleó.

"ambos a dos se abraçaron" (M., 2ª, 87.3);
"And seal the bargain with a holy kiss. Here is my hand
for my true constancy" (II.ii.7-8).

+ + +

"Mas si yo acaso alvidare
.....
Y si agena hermosura
causare en mí movimiento
por una hora de contento
me trayga mi desventura
cien mil años de tormento" (M., 2ª, 85.21-30);

"And when that hour o'erslips me in the day
Wherein I sigh not, Julia, for thy sake,
The next ensuing hour some foul mischance
Torment me for my love's forgetfulness!"
(II.ii.9-12).

+ + +

"Si lágrimas derramava..." (M., 2ª, 77.2);

"vete, pastor, a embarcar
passa de presto la mar
pues que por la de mis ojos
tan pronto puedes passar"
(M., 2ª, 84.22-25);

"que estas lágrimas me impiden
dezirte lo que querría"
(M., 2ª, 85.4-5);

"... nay, not thy tide of tears"
(II.ii.14).

+ + +

"... el pensar presto no verse
los haze enternecerse
de manera que a hablarse,
ninguno pudo atreverse"
(M., 2ª, 78.14-17);

"a responder se ofreció
mil veces lo cometía
mas de triste no podía"
(M., 2ª, 80.28-30);

"Siendo Diana llegada
.....
hablar quiso, mas no habló
y el triste no dixo nada
aunque el hablar cometió.
Quanto avía que hablar
en los ojos lo mostravan
mostrando lo que callavan
con aquel blando mirar
con que otras vezes hablaban"
(M., 2ª, 77.23-78.7);

"... gone without a word?
Ay, so true love should do: it cannot speak" (II.ii.16-17);
"this parting strikes poor lovers dumb" (II.ii.20).

La separación era insufrible para Felismena, y un buen día decide disfrazarse para seguir a Felis. (M., 2ª, 105.6 y sigs.). Otro tanto hace Julia en la comedia. (II.vii.1 y sigs., 40).⁴⁴

Felismena se apresta a viajar "con ayuda de una grandíssima amiga mía y thesorera de mis secretos" (M., 2ª, 105.11-12);

"... with the helpe of one of my approoved friends. and trea-
souresse of my secrets" (Y., 233);

en la comedia, Julia pide ayuda a Lucetta, su criada, que es

"the table wherein all my thoughts
Are visibly character'd and engrāv'd."
(II.vii.3-4).

+ + +

Siendo el amor más fuerte que los temores que asaltaban a una y a otra respecto a lo que los demás pudieran decir de ellas--

"... no dándome el amor lugar a que mirasse lo que a mí propia devía." (M., 2ª, 105.9-10);

"... love blinding my eyes and minde with an inconsiderate regarde of mine owne estate and condition." (Y., 233);

"... how will the world repute me
For undertaking so unstaidd a journey?
I fear me, it will make me scandaliz'd."
(II.vii.59-61).

+ + +

"... con ayuda de una... amiga mía... que me compró los vestidos que yo le mandé y un cavallo en que me fuesse, me partí de mi tierra y aun de mi reputación." (M., 2ª, 105.11-15);

"... being furnished with the help of one of my approoved friends..., who bought me such apparel as I willed her, and a good horse for my journey, I went not only out of my countrie, but out of my deere reputation." (Y., 233);

"go with me... To take a note of what I stand in need of
To furnish me upon my longing journey.
All that is mine I leave...
My goods, my lands, my reputation."
(II.vii.84-87).

+ + +

Felismena se fue "derecha a la corte, passando por el camino cosas que si el tiempo me diera lugar para contallas, no fueran poco gustosas de oyr." (M., 2ª, 105.16-18);

"and so trotted directly to the Court, passing by the way many accidents which (if time would give me leave to tell them) woulde not make you laugh a little to heare them." (Y., 233).

44 Clifford Leech, op. cit., pág. 50, llama la atención sobre lo que Bond observa en The Merchant of Venice, III.iv.60-62, donde se repite una escena semejante entre Portia y Nerissa.

La comedia silencia cualquier detalle referente al viaje de Julia y, por tanto, no se puede ofrecer ningún pasaje de ella paralelo al arriba transcrito. No obstante, creemos que Harrison está en lo cierto cuando sugiere que fue precisamente ese trozo de humor velado de Montemayor el que motivó que el comediógrafo introdujera en su comedia la broma que Julia hace antes de su partida, cuando al preguntarle su criada--

"What fashion, madam, shall I make your breeches?",
ella responde--

"That fits as well as 'Tell me, good my lord,
What compass will you wear your farthingale?'"
(II.vii.49-51).⁴⁵

Pero antes de que Felismona y Julia lleguen al lugar donde residen sus enamorados, éstos ya se han prendado de una dama de palacio: Celia en la novela y Silvia en la comedia, a la que ensalzan vertiendo en varios tonos el concepto que ellos tienen del amor.

Valentine y Proteus llaman a Silvia "heavenly saint" (II.iv.146), "celestial sun" y "celestial Silvia" (II.vi.10, 34).

Es difícil resistirse a creer que el nombre de "Celia" no sugiriese al dramaturgo los calificativos mencionados.⁴⁶

Sylvano, el amigo que rivaliza con Sireno en su amor por Diana --en lo que tanto se asemejan a Proteus, Valentine y Silvia--, habla del "divino rostro" y de la "hermosura sobrehumana" de Diana (M., 1^a, 28.18, 29.16). Sireno dice:

"Este pastor se moría
por amores de Diana
.....
cuya hermosura excedía
la naturaleza humana" (M., 2^a, 74.5-9);

"For loue he to Diana bare:

.....
So liuely, young, and passing faire,
Excelling more in beauties feature:
Then any other humane creature"
(Y., Englands Helicon, folio 141);

45 T.P. Harrison, op. cit., págs. 80-81.

46 Clifford Leech, op. cit., pág. 41, quien también opina del mismo modo, cita unas líneas del soneto 21 en las que, dice, Shakespeare critica la hipérbole convencional con la que los enamorados se dirigen al objeto de sus amores: "So is it not with me as with that Muse / ... Who heaven itself for ornament doth use / ... O, let me, true in love, but truly write."

Valentine insiste en que Proteus llame a Silvia "divine", declarando que ella es "sovereign to all the creatures on the earth" (II.iv.148, 154); y en la canción que se canta a Silvia en la serenata, se la ensalza porque es--

"fair...
Silvia is excelling;
She excels each mortal thing
Upon the dull earth dwelling"
(IV.ii.42, 51-53).⁴⁷

La contraposición que hace el paje Valerio, refiriéndose a Celia, entre "tan gran perfición y hermosura, como la que delante mis ojos tengo"; entre la "hermosura y discreción" y entre tan "gran hermosura, acompañada de tanta gracia y discreción" (M., 2^a, 119. 7-8, 23, 31-32);

"... such singular beautie and perfections... your great beautie adorned with such perfections..." (Y., 243);

se halla también en Shakespeare cuando, estando Proteus fraguando la traición amorosa contra Valentine, contrapone la belleza externa de Silvia--"picture"--a sus virtudes--"perfections." (II.iv.210, 212).

Si "el olvidado Sireno" no hace más que pensar en su Diana, Valentine no puede alejar de su mente a Silvia. Sireno lo refleja en su canto:

"Andad, mis pensamientos, do algún día
os yvades de vos muy confiados
veréis horas y tiempos ya mudados
veréis que vuestro bien passó: solía.

Veréis que en el espejo a do me vía
y en el lugar do fuistes estimados,
se mira por mi suerte y tristes hados
aquel que ni aún pensallo merecía.

Veréis también cómo entregué la vida
a quien sin causa alguna la desecha
y aunque es ya sin remedio el grave daño

47 Proteus dice que Silvia es "an earthly paragon." (II.iv.147). Leech, Id., Ibid., citando a Molone, nos recuerda que Shakespeare repite esta frase en Cymbeline, III.vi.43-44: "By Jupiter, an angel! or, if not, / An earthly paragon!" No recordamos la palabra "parangón" en Montemayor, pero sí en Gil Polo quien, en su Diana Enamorada (5^a, 233.28), la trae a colación a propósito de una discusión "en defensión y alabança de las mujeres". No nos cabe la menor duda de que Shakespeare conocía a Gil Polo tan bien como a Montemayor. Por eso, además de lo aquí apuntado, y en relación con Cymbeline--en lo que de pastoril tiene--, creemos que el nombre de uno de sus personajes, Polydore, bien pudo sugerírsele al dramaturgo el del pastor Polydoro mencionado precisamente en el mismo libro de la Diana Enamorada.

dezilde, si podéis, a la partida
que allá prophetizava mi sospecha,
lo que a cumplido acá su desengaño."
(M., 2º, 70-71);

"Goe now my thoughts, where one day you were going,
When neither fortune, nor my love did lower:
Now shall you see that changed day and hower,
Your joies decaied, and uncouth sorrowes growing?

And in the glasse, where I was oft bestowing
Mine eies, and in that sweete and pleasant flower,
A sluggish drone unwoorthely devower
That honie, which for me sometimes was flowing.

And you shall see to whom I did surrender
My subject life, that causelesse did despise it:
And though this ill no remedy can borrow,

Yet tell her, that my minde did once ingender
A feare of that, which after to mine eyes yet
She makes more plaine, to end my life in sorrow."
(Y.,--Leech, pág. 61);

lo mismo que Valentine en este soneto:

"My thoughts do harbour with my Silvia nightly;
And slaves they are to me that send them flying:
O! could their master come and go as lightly,
Himself would lodge where senseless they are lying!

My herald thoughts in thy pure bosom rest them;
While I, their king, that thither them importune,
Do curse the grace that with such grace hath bless'd them,
Because myself do want my servants' fortune:

I curse myself, for they are sent by me,
That they should harbour where their lord would be."
(III.i.140-149).⁴⁸

A lo largo de la comedia, al igual que en las distintas historias de la Diana, los enamorados emiten juicios sobre el amor, según las circunstancias en que se halle cada uno. Nada tendría de particular el hecho de que las ideas sean iguales o parecidas, ya que son conceptos universales. Pero es el caso que también el modo de expresarlas guarda una estrecha relación en una y otra obra, y ello, por tanto, nos autoriza a pensar una vez más en su interdependencia, según veremos a continuación.

"... ¡bueno sería que el médico no supiese tratar de mal que él no u viesse tenido!" (M., 1º, 38.1-2);

"... that not an eye that sees you but is a physician to comment on your malady" (II.i.41-42).

----- + + +
48 Es obvio que la afinidad que este soneto incompleto guarda con el de Montemayor es, más que verbal, de sentimiento; del mismo modo que lo es el soneto 27 de Shakespeare, como bien observa Leech, op. cit., pág. 61, siguiendo a Bond.

"Estava ciego amor..." (M., 3^a, 151.19);

"... Love is blind" (II.i.74); "They say that Love hath not an eye at all" (II.iv.97).

+ + +

Varias veces pone Montemayor en boca de sus personajes frases como "Dízesme que deje de querer..."; "...¿por qué quiero / para dexar de querer?" (M., 1^a, 49.10, 58.15-16); "Dejar de querer" (M., 2^a, 69.15);

"to leave to love", traduce Yong, según Leech (op. cit., pág. 48);

"I cannot leave to love" (II.vi.17).

+ + +

Al amor "Píntanle con alas porque velocísimamente entra en el ánimo del amante; y quanto más perfecto es, con tanto mayor velocidad y enagenamiento de sí mismo, va a buscar la persona amada." (M., 4^a, 196.10-14);

"They paint [Love] with wings, because... the more perfect he is, with more swiftnes and alienation of himselfe, he goeth to seeke the person of the beloved" (Y.,--Leech, pág. 51);

Proteus, apostrofando al amor a fin de obtener con celeridad su propósito--o sea, Silvia--, dice:

"Love, lend me wings to make my purpose swift" (II.vi.42).

Y Julia no teme a lo largo y cansado del camino que ha de recorrer para encontrar a su amado porque tiene

"Love's wings to fly" (II.vii.11).⁴⁹

+ + +

"... no debe admirarte, aunque el perfecto amor sea hijo de razón, que no se gobierne por ella. ... ¿Quién puede negar que en el amor que verdaderamente es honesto no se hallen maravillosos y excessivos efectos?" (M., 4^a, 197.1-3, 12-14);

"Love, though it hath Reason for his mother, is not therefore limited or governed by it... Who can denie, but that in true and honest love excessive and strange effects are sometimes founde?" (Y.,--Leech, pág. 51);

"Lest it should burn above the bounds of reason." (II.vii.23).

+ + +

"¡itenéos, amor! ¿porqué passáis tan presto?

Bolvió de presto a mí el niño ciego

muy enojado en verse reprehendido,

que no ay reprehensión, do está su fuego."

(M., 3^a, 151.15-18);

"... for Love is like a child

That longs for every thing that he can come by."

(III.i.124-125).

+ + +

49 Compárese con As You Like It, IV.i.135-136: "... a woman's thought runs before her actions. - So do all thoughts; they are winged."

"Y es el crudo amor de condición tan estraña que reparte sus contentamientos sin orden ni concierto alguno y allí da mayores cosas donde en menos son estimadas..." (M., 2^a, 126.3-6);

"And cruell love is of so strange a condition, that he bestoweth his contents without any good order and rule, and giveth there greatest favours, where they are least esteemed." (Y., 248);

"'Tis pity, love should be so contrary." (IV.iv.83).

+ + +

El amor de Julia es incontenible hasta no encontrar al ser amado, cual río impetuoso hasta no desembocar en el mar. Compárese esta metáfora con la descripción de Montemayor:

"Dexando, pues, la hermosa pastora aquel lugar y la ciudad a mano derecha, se fue su passo a passo por una senda que junto al río yva hazia la parte donde sus cristalinas aguas con un manso y agradable ruvdo. se vvan a meter en el mar Oceano." (M., 7^a, 282.5-9);

"But the faire Shepherdesse leaving that place and citie on the right hand, went softly on by a path hard by the river towards that part, where the Cristalline waters with a gentle and pleasant noise runne smoothly into the Ocean." (Y., --Leech, págs. 51-52);

"The current that with gentle murmur glides,
Thou know'st, being stopp'd, impatiently doth rage;
But when his fair course is not hindered,
He makes sweet music with th' enamell'd stones
Giving a gentle kiss to every sedge
He overtaketh in his pilgrimage;
And so by many winding nooks he strays
With willing sport, to the wild ocean." 50
(II.vii.25-32).

+ + +

Cuando la joven enamorada llega por fin a la ciudad donde se encuentra su galán, éste se dispone a dar una serenata a otra dama, emulando a Orfeo.

"... al son de su harpa... como Orpheo... con el suave canto enterneció las furias infernales... y ablandava los coraçones..." (M., 3^a, 150.1-6);

"... el celebrado Orpheo... comenzó a tañer en una harpa que en las manos tenía, muy dulcemente,... quando Cipariso fue convertido en ciprés y Atis, en pino. Luego comenzó el enamorado Orpheo, al son de su harpa, a cantar dulcemente..." (M., 4^a, 179.1-23);

"Escucha... el dulce canto de Orpheo... ni quando yo cantava de manera / que a mi trahva las plantas v animales; / Ni quando a Plutón vi, que no deviera / y suspendí las penas infernales..." (M., 4^a, 180.1-15);

50 Parécenos que también se advierte en estos versos un vago eco del "Canto de Turia": "... corrientes aguas... / dad a las yerbas y árboles consuelo / ... / Mientras andáis el curso apressurando, / torciendo acá y allá vuestro camino," etc. (Diana Enamorada, 3^a, 144-145).

"For Orpheus' lute was strung...
Whose golden touch could soften steel and stones,
Make tigers tame and huge leviathans..."
(III.ii.78-80).⁵¹

+ + +

Una vez comenzada la serenata, "El huésped... me dixo si quería gozar de una música que en la calle se dava, que me levantassee de presto y abriessse una ventana." (M., 2^a, 105.30-33);

"... mine host... told me if I was desirous to heare some brave musicke, I should arise quickly, and open a window towards the street." (Y., 234);

"I'll bring you where you shall hear music..." (IV.ii.32).⁵²

+ + +

A la ilusionada joven no agrada nada el descubrimiento que acaba de hacer, al ver que la música no va dirigida a ella, y no puede disimular la tristeza que ello le produce.

"... de dar grandísimo contentamiento a quien no estuviera tan fuera dél como yo." (M., 2^a, 110.10-11);

"... to sound... with such sweetness that they could not chuse but delight any very much who were so farre from it as I." (Y., 235);

"... are you sadder than you were before?" (IV.ii.55).⁵³

+ + +

A no dudarlo, aquella velada tuvo que hacérseles muy larga lo mismo a Felismena que a Julia. Como a Felismena la noche del día en que recibió la carta y se acostó sin haberla leído, pe-

51 Orfeo y su música están primorosamente presentados en la Diana. Shakespeare, gran amante de la música, abunda en idénticas o muy parecidas ideas. Véanse, por ejemplo, The Merchant of Venice, V.i.53 y sigs., 80, y Henry VIII, III.i.3.

52 Trae Leech, op. cit., págs. 87-88, la opinión de Long quien piensa que Shakespeare invirtió el orden de Montemayor en la ejecución de la serenata. Creemos que, dado el grado de afinidad tan alto que existe en la escena paralela de la novela y de la comedia, esto carecería de importancia aun en el caso de darse esa inversión. Pero ésta no se da. En la Diana, la serenata se prolonga hasta "muy cerca del alva", por lo que hay más música que en la comedia: en primer lugar, un solo de "una voz cantando" acompañada de "tres cornetas y un sacabuche"; luego, otro solo de don Felis con acompañamiento de "una dulçayna y una harpa"; más tarde, un concierto instrumental de "quatro vihuelas de arco y un clavicordio"; seguidamente, una canción a "quatro voces" y, finalmente, un coro con acompañamiento de "muchas diversidades de instrumentos y voces muy excelentes." Long parte del falso supuesto de que en la Diana comienza la serenata con un "concierto", y asegura que en la comedia sigue a la canción una melodía en ritmo de danza vivaz durante la cual conversan Julia y el mesonero. Pero en la Diana la conversación tiene lugar mientras canta Felis su solo. A Long puede haberle confundido la tra-

ro con grandes deseos de hacerlo. Es en esta ocasión que Montemayor pone en boca de ella estas palabras--

"... aquella noche... fue para mí la más trabajosa y larga que hasta entonces avía passado." (M., 2^a, 102.5-8);

"... for that (me thought) was the longest and most painfull night that ever I passed." (Y., 231);

palabras que Shakespeare repite casi ad pedem litterae aplicándolas a esta noche de ronda en la que el hospedero dice a Julia:

"Trust me, I think 'tis almost day." Respondiendo ella:

"Not so; but it hath been the longest night
That e'er I watch'd and the most heaviest."
(IV.ii.140-143).

+ + +

"Y siendo ya hora de levantarme... me salí de casa... determinando de llamarme Valerio" (M., 2^a, 110.21);

"... determining to call my selfe Valerius" (Y., 237);

Shakespeare da a Julia el nuevo nombre de "Sebastian" (IV.iv.40) reservando el de "Valerius" para uno de los bandidos que persiguen a Eglamour (V.iii.8), sin duda basándose en Montemayor.

+ + +

La primera persona con la que Felismena habla es el paje de Felis, Fabio, en quien varios autores han querido ver el germen del cómico de la comedia, Launce.⁵⁴ Fabio, en contraste donoso con el amor en serio de Felismena, ya convertida en Valerio, dice:

"Y aún sé yo una criada de un canónigo viejo... que... no avriades menester más que de servirla." (M., 2^a, 113.22-25); en cuyas palabras ven los críticos recién citados las de Launce:

"... she is her master's maid..." (III.i.268).

+ + +

"... y él [Felis] me recibió por su page... viendo llevar y traer recados de una parte a otra..." (M., 2^a, 114.12-14);

"Y un día, después de averle llevado y traído muchos recaudos y de averle yo fingido algunos..." (M., 2^a, 123.9-11);

ducción de Yong que a este respecto es algo oscura. Leech, en cambio, tampoco ve la necesidad de que Shakespeare recurriera a la mencionada inversión.

53 Compárese con el soneto 8: "Music to hear, why hear'st thou music sadly?" Cf. Clifford Leech, op. cit., pág. 87.

54 Cf. T.P. Harrison, op. cit., págs. 84-85; Clifford Leech, op. cit., pág. 68.

"... and he entertained me for his Page... where... I sawe the messages, letters, and gifts that were brought and caried on both sides..." (Y., 239);

"And on a day... after that I had caried and recaried many messages and tokens betweene them..." (Y., 246);

"... I have entertained thee" (IV.iv.63).

Shakespeare repite "entertain" en las líneas 70 y 91 y menciona un regalo--un anillo (líneas 71 y 85)--, el mismo que Julia había dado a Proteus al partir (II.ii), una carta (línea 86) y un mensaje (líneas 88 y 90).⁵⁵

Por las mismas razones que Felis prescinde de su criado Fabio, o de cualquier otro, y se sirve de Felismena-Valerio para enviar sus recados amorosos, descalifica Proteus a Launce y emplea a Julia-Sebastian--

"Y si acaso por otro criado suyo le embiava algún recaudo, era tan mal recebido que ya él estava sobre el aviso de no embiar otro allá, sino a mí, por tener entendido lo mal que le sucedía siendo de otra manera" (M., 2ª, 122.14-18);

"For if by chaunce he sent her anie thing by any of his other servants, it was so slenderly accepted, that he thought it best to send none unto her but my selfe, perceiving what inconvenience did ensue thereof." (Y., 245);

"Away, I say! Stay'st thou to vex me here?
A slave that still an end turns me to shame.
Sebastian, I have entertained thee
Partly, that I have need of such a youth,
That can with some discretion do my business,
For 't is no trusting to yond foolish lout;
But chiefly for thy face and thy behaviour,
Which, if my augury deceive me not,
Witness good bringing up, fortune, and truth:
Therefore, know thou, for this I entertain thee.
Go presently, and take this..." (IV.iv.61-71).

Ni a Felismena ni a Julia resultó nada fácil el papel de mediadora, según ellas mismas confiesan--

"... siéndome forçado ser intercessora de cosa tan contraria a mi contentamiento." (M., 2ª, 118.18-19);

"... forced... to be intercessour of a thing so contrarie to mine owne content" (Y., 242);

"To plead for that which I would not obtain,
To carry that which I would have refus'd,
To praise his faith which I would have disprais'd."
(IV.iv.100-102).

+ + +

El mismo grado de confianza ilimitada que el señor tiene

55 Se recordará que Felismena no dio ningún anillo a Felis, pero sí Diana, al despedirse, a Sireno. (M., 2ª, 86.22).

en su nuevo paje, es el que éste tiene de libertad para echar en cara a aquel su desleal proceder. Del diálogo entre ambos ha extractado Shakespeare algunas frases y palabras que, aunque en ocasiones aplicadas a escenas que no se corresponden con los pasajes paralelos de la novela, no dejan la menor duda en cuanto a su procedencia. Veamos algunos.

Después de leer a su paje la carta de Celia en la que ésta reprocha a Felis la infidelidad a su primer amor, él pregunta-- "¿qué te parecen, Valerio, estas palabras?", obteniendo la respuesta: "que se muestran en ellas tus obras" (M., 2^a, 116.2-4);⁵⁶ "What thinkest thou, Valerius, of these words?... that your deeds are shewed by them" (Y., 241);

"For truth hath better deeds than words to grace it" (II.ii.18).⁵⁷

Reconviniéndole Valerio su vilez, Felis admite que--

"La mayor razón tienes del mundo... mas, ¿qué quieres si..." (M., 2^a, 118.3-5);

"Thou has the greatest reason in the world... But what..." (Y., 240);

"There is no reason but..." (II.iv.213).

Ya antes había dicho el paje a su señor--

"No... es menester hazer la enmienda a... la dama a quien se embía sino a la que con ella ofendes." (M., 2^a, 117.26-28);

"... it is needlesse... to make the gentlewoman amendes, to whom it is sent, but her, whom you do injurie so much with it." (Y., 242);

"... to make thy love amends." (IV.ii.103).

"... grandísimo agravio le hazéis" (M., 2^a, 115.9);

"... sino a la que con ella ofendes" (M., 2^a, 117.28);

"... you do her... the greatest wrong in the world" (Y., 240);

"... but her, whom you do injurie so much with it" (Y., 242);

"... my master wrongs her much." (IV.iv.141).

56 El mismo contraste entre palabras y obras se observa en el diálogo protagonizado por Selvagia y Sylvano. (M., 1^a, 36. 30-37.1) y en la conversación deuarda--"No trates, Armia, ... de sus palabras, trata de sus obras que por ellas se ha de juzgar el pensamiento del que las haze." (M., 7^a, 290.14-16).

57 Clifford Leech, op. cit., pág. 31, observa que este verso, al igual que las líneas 4 y 8-10 del soneto 69--"By seeing farther than the eye hath shown./ They look into the beauty of thy mind,/ And that, in guess, they measure by thy deeds,"--pueden ser un eco irónico del pasaje transcrito de Montemayor. Cf. Hamlet, IV.vii.123-125, donde el rey dice a Laertes--"...what would you undertake / To show yourself your father's son in deed / More than in words?"

Y los reproches que Silvia hace a Proteus por la traición a su primer amor, después de la serenata, son los mismos que también Celia dirige a Felis por carta--

"... que no faltará otra que lo sea de los segundos" (M., 2^a, 115.27-28);

"... there shall not want another to make thee forget thy second." (Y., 240);

"... that hast deceiv'd so many with thy vows?" (IV.ii.99-101).

+ + +

La misma lástima y compasión que Felismena tenía de Felis en la embarazosa situación en que se hallaba ella, la sentía Julia de Proteus.

"... la manzilla que dél tenía" (M., 2^a, 119.12);

"... the pittie that I had on him..." (Y., 243, 246);

"... why do I pity him... I must pity him" (IV.iv.96).

En diversas ocasiones menciona Montemayor la tristeza que embargaba a Felis. En igual sentimiento hace Shakespeare abundar a Proteus--"El se partió tan triste que su mucha tristeza..." (M., 2^a, 104.23);

"Por no ver triste a quien tanto quería" (M., 2^a, 123.11), incluso fingía mensajes Felismena.

"He went away so pensive, that his greate greefe..." (Y., 233);

"... I could not see him... so sad and pensive..." (Y., 246);

"... where you shalt find me sad and solitary" (IV.iv.89).

+ + +

Cuando Felismena llega por vez primera a la casa de Celia, ésta está acompañada de un paje (M., 2^a, 118.20 y sigs.), lo mismo que Silvia de su azafata Ursula (IV.iv.117).

Celia, enterada como estaba de que en la vida de Felis había otra mujer, sintió la natural curiosidad de saber cómo era ella.

"La señora Celia tornó muy de veras a preguntarme le dixesse qué cosa era Felismena. A lo qual yo le respondí:--quanto a su hermosura, algunos ay que la tienen por muy hermosa, mas a mí jamás me lo pareció. Porque la principal parte que para serlo es menester, muchos días a que le falta. ... Es el contentamiento..." (M., 2^a, 120.4-11);

"Celia began in good earnest to ask me what manner of woman Felismena was, whom I answered, that, touching her beautie, some thought her to be very faire; but I was never of that opinion, bicause she hath many daies since wanted the chiefest thing that is requisite for it... Content of minde..." (Y., 243-244);

También Silvia se interesa y pregunta al paje Julia-Sebastian

por aquella:

Silvia--"Is she not passing fair?

Julia-- She hath been fairer... than she is.

When she did think my master lov'd her well."
(IV.iv.148-150).

+ + +

Silvia entrega al paje el retrato que había prometido a Proteus. Al quedar Julia sola, le falta tiempo para estudiarlo detenidamente. Los comentarios que hace traen a la memoria por su gran parecido dos pasajes de la Diana: la descripción del atuendo de las ninfas--

"... sus cabellos, que los rayos del sol escurecían, rebuel-
tos a la cabeza y tomados con sendos hilos de orientales
perlas con que encima de la crystalina frente se hacía una
lazada..." (M., 2^a, 71.28-31);

"... their haire, (which in brightness obscured the sunnie
beames) was tied about their heads with fillets of orient-
al pearle, whose curled lockes upon their christalline
foreheads made a fine periwig..." (Y., 226);

e inmediatamente después del baño de Felismena en casa de Felicia. Compárense.

"Y tomándole [a Felismena] los cabellos con una cinta encar-
nada, se los rebovieron a la cabeza, poniéndole un esco-
fión de redezilla de oro muy sutil, y en cada lazo de la
red, assentado con gran artificio, un finíssimo rubí; en
dos quedellas de cabellos que los lados de la cristalina
frente adornavan..." (M., 4^a, 172.7-12);

"And tying up her haire with a carnation ribbon of silke and
silver, they did put thereon a caule of glittering golde,
in euery corner whereof a precious Ruby was set, with a
naturall crisped periwigge of her owne haire, matching the
brightest golde in colour, which adorned either side of her
cristalline forehead." (Y., --Leech, pág. 104);

Julia, al compararse con el retrato de Silvia, habla de una cinta para el pelo, del color del mismo, de una peluca que hace juego con él, de ojos grises como el cristal, y de la frente:

"If I had such a tire,... perfect yellow... such a colour'd
periwig... glass... forehead..." (IV.iv.185-193).⁵⁸

58 Leech, op. cit., pág. 104, citando a Bond, dice que también él color natural del cabello de la reina Elizabeth era amarillo y que éste era el color que estaba de moda en tiempo de Shakespeare. Si bien se observa, Yong--que aquí como en otras ocasiones traduce libremente--hace amarillo el cabello de Felismena cuando Montemayor no lo indica. Sin embargo, en su Diana es frecuente la mención de este color. Por ejemplo, al describir el atuendo de Felis y sus acompañantes de serenata, habla de "faxas de terciopelo amarillo" y de "plumas

El desterrado Valentine aceptará la oferta que le hacen los bandidos con una condición, idéntica al reproche que Dórida hace a los salvajes cuando se disponen a atacar a las ninfas:

"Costumbre es de covardes tomar armas contra las mugeres..."
(M., 2ª, 88.32-33);

Valentine se unirá a los bandidos y será su capitán,

"Provided that you do no outrages / On silly women..."
(IV.i.71-72).⁵⁹

Y como las ninfas se sorprenden de la hermosura, discreción y valor de Felismena--que las ha librado del ataque de los salvajes--y le cuentan quiénes son para que ella les cuente su vida (M., 2ª, 91 y sigs.), así los bandidos admiran el porte y valer de Valentine y, para ganárselo, cada uno le cuenta quién es. (IV.i.32 y sigs.).

El reconocimiento de las ninfas a Felismena, la invitación a que las acompañe y descanse, y el deseo que muestran de servirla (M., 2ª, 91.28-31), se corresponden con los sentimientos que los bandidos muestran a Valentine cuando le dicen:

"Come, go with us... with ourselves, all rest at thy dispose."
(IV.i.74-75).⁶⁰

+ + +

"amarillas" (M., 2ª, 111.17-33); y en el breve pero completo retrato que Sylvano hace de Diana, dice que es su "cabello de oro y no dorado". Es muy posible que Shakespeare tuviese también presente esta descripción de Sylvano al trazar el cuadro de Silvia (IV.iv.184-205). Compárense:

"¿Quién hizo a mi pastora iay, perdido!
aquel cabello de oro y no dorado,
el rostro de cristal tan escogido,
la boca de un rubí muy estremado?
¿El cuello de alabastro, y el sentido
muy más que otra ninguna levantado?
¿Por qué su corazón no hizo ante
de cera, que de mármol y diamante?

(M., 2ª, 67.19-26).

59 Obsérvese que tres son los salvajes, y que salen de un bosque; que tres son las ninfas acosadas, y tres los caballeros que embisten a Felis (M., 2ª, 87.33; 7ª, 294.6), como tres son los bandidos que hablan en la comedia y se guarecen en un bosque (IV.i; V.iii).

60 Aun reconociendo las diferencias que introdujo el dramaturgo en esta escena, comparándola con la de la Diana no puede dejar de apreciarse un paralelismo difuso, pero cierto, entre las dos. A propósito de esto, Luis Astrana Marín, op. cit., pág. 41, reporta que a Schiller le gustaba tanto esta escena, que en ella basó su drama Los bandidos--Die Räuber, (1781).

Felismena amaba tanto a Felis, que era capaz de sufrirlo todo por él--

"Yo comencé a querelle bien y por mi mal yo lo comencé pues avía de ser causa de tanta desventura." (M., 2º, 103.7-9);

"... he was the cause of so much sorrow as I have passed for his sake." (Y., 232);

Silvia no ama menos a Valentine por quien también está dispuesta a soportarlo todo. Al ser capturada por los bandidos, exclama:

"O Valentine! this I endure for thee" (V.iii.15).

Al reconocer Felismena a Felis, después de librarle del combate con los caballeros, ella--

"quedó tan fuera de sí que de turbada casi no le supo hablar; mas bolviendo en sí..." (M., 7º, 295.12-13);

"her senses were so troubled, that being in such a traunce she could scarce speak, but coming to herselfe again..." (Y., 250);

"O me unhappy!", dice Julia, y se desmaya. (V.iv.84).⁶¹

Inmediatamente, Felismena le hace el recuento de las penas que sufrió por él--

"mira las cosas que la fuerza del amor me a hecho hazer" (M., 7º, 295.33-34);

"... consider and weigh with thy selfe the strange effects, which the force of love hath caused me to passe." (Y., 251);

algo parecido dice Proteus a Silvia tras libertarla de los bandidos--

"this service I have done for you... To hazard life and rescue you..." (V.iv.19-21).

"... en hábito de page te serví en la cosa más contraria a mi descanso que se puede imaginar..." (M., 7º, 296.5-6);

"... in the habite of a base page I served thee (a thing more contrarie to my rest and reputation then I meane now to reherse..." (Y., 251);

Julia acusa a Proteus--

"... let this habit make thee blush.
Be thou asham'd that I have took upon me
Such an immodest raiment..."
(V.iv.104-106).

61 Aunque de las palabras aquí transcritas pudiera quedar alguna duda respecto a si el "quedar fuera de sí", "quedar turbada" y "volver en sí" de Felismena podrían implicar un desvanecimiento, en cambio está muy claro que Felis tuvo "un súbito desmayo, cayendo a los pies de Felismena como muerto". (M., 7º, 292.18-19).

Sylvano está tan prendado de Diana como lo pudiera estar Proteus de Silvia, sólo que con un amor más sosegado que el de éste, Sylvano reflexiona de esta manera--

"Que si [el amor] de vos no nace, no conviene pensar que a de nacer de procurallo; y pues que jamás puede amor forçarse no tiene el desamado que quejarse.

(M., 1^o, 18.10-13);

Proteus piensa todo lo contrario, y, sin embargo, el modo que tiene de expresarse se asemeja mucho al de aquel--

"That would have forc'd your honour and your love"
(V.iv.22);

"And love you 'gainst the nature of love--force ye.
... I'll force thee yield to my desire." (V.iv.59).

+ + +

Un hecho que ha llamado mucho la atención de los comentaristas es el que Valentine, en aras de la amistad que profesa al amigo infiel, renuncie a la mujer a quien ama, con un altruismo rayano en el quijotismo.⁶² Nadie, empero, lo ha relacionado con la Diana. No obstante, hay razones para creer que Shakespeare pudo tomar pie, para llegar a proponer esta solución, de cierto pasaje de la novela. En efecto, se recordará que, al igual que Valentine y Proteus estaban enamorados de Silvia, lo estaban Sireno y Sylvano de Diana. También se recordará que el padre de Silvia la había prometido a Thurio, como el de Diana la había casado con Delio. Pero, tras haber dado a beber a Sireno el agua mágica, la sabia Felicia le plantea al mismo una situación, mitad real y mitad imaginaria, muy parecida a aquella en que Valentine se halla, escogiendo para salir de ella el mismo camino que escogiera Valentine, esto es, cediendo al amigo la mujer amada. Dicho pasaje es el siguiente:

"--Dime, Sireno, si acaso viesses la hermosa Diana con su esposo y estar los dos con todo el contentamiento del mundo, riéndose de los amores que tú con ella avías tenido, ¿qué harías?

Sireno respondió:

--Por cierto, señora, ninguna pena me darían, antes les ayudaría a reyr de mis locuras passadas.

Felicia le replicó:

--Y si acaso ella fuera agora soltera y se quisiera casar con

62 Clifford Leech, op. cit., pág. lxix; Geoffrey Bullough, op. cit., pág. 203.

Sylvano y no contigo, ¿qué hizieras?
Sireno le respondió:
--Yo mismo fuera el que tratara de concertallo."
(M., 5º, 225.9-20).

Con ser tan repentino y sorprendente el cambio en quien hasta ahora había amado tanto a Diana, no lo es menos el de Valentine cuyo amor por Silvia no lo trocara hasta este momento por nada. Dice Valentine a Proteus:

"And, that my love may appear plain and free,
All that was mine in Silvia I give thee."
(V.iv.82-83).

Al final, sabemos que todo acaba muy de otro modo tanto en la novela como en la comedia, pues al morir Delio, Diana se casa con Sireno (G.P., 4º, 204.24 y sigs.), y al renunciar Thurio a Silvia, ésta se casa con Valentine (V.iv.132 y sigs.), Sylvano se casa con Selvagia, Felis con Felismena (M., 7º, 300) y Proteus con Julia (V.iv.172), aunque la boda de Sireno-Diana no tenga lugar en la obra de Montemayor sino en la de Gil Polo. Todavía hay otra boda más en Montemayor, la de Arsileo-Belisa, al cierre de la obra. Pero si el número de matrimonios difiere --tres en la novela, o sea, el de Sylvano-Selvagia, el de Arsileo-Belisa y el de Felis-Felismena; y dos en la comedia, esto es, el de Valentine-Silvia y el de Proteus-Julia--, la forma en que se celebran en ambas partes guarda una gran semejanza:

"Fueron recibidos con muy gran contento de todos... Allí fueron todos desposados... con gran regozijo y fiesta..."
(M., 7º, 299.32-300.2);

"They were welcomed... with great joy... There they were all married with great joy, feasts and triumphes..."
(V., 253);

"With triumphs, mirth and rare solemnity... marriage... feast... happiness" (V.iv.161, 172-173).

Miscelánea.

No quisiéramos hacer mucho más larga esta lista. Pero antes de cerrarla, es deber nuestro señalar que Wales opina que la localización del Acto V, escena 1, en una abadía, y expresamente la alusión a "the abbey-wall" (V.i.9), podría derivar de la Diana.⁶³

63 J.G. Wales, Shakespeare's Use of English and Foreign Elements in the Setting of 'The Two Gentlemen of Verona', pág. 99. Citado por Selma Guttman, op. cit., pág. 133.

Recordando que Felismena estuvo hasta los 12 años en un monasterio donde su tía era la abadesa (M., 2º, 99.24-25), deducimos que en ello debe basar Wales su conjetura.

También creemos nosotros que la repetida alusión a trampas, arteria y maligno poder en la comedia--"By some sly trick" (II.vii.41), "cunningly" (III.i.44), y "some malignant power upon my life" (III.i.239), guardan estrecha relación con el episodio de la Diana en que Arsileo cuenta la forma en que perdió a su Belisa, análoga a la sugerida por las citadas palabras que tienen que ver con el forzado alejamiento de Silvia y Valentine. En efecto, ya hemos visto cómo Belisa, al igual que Silvia, tenía tres pretendientes y cómo, aunque ella sólo amaba a uno de ellos, uno de los rechazados recurre a la traición con el objeto de desbaratar la reunión de la joven dama con su amado, logrando su separación temporal por medios arteros. Es el caso de Alfeo quien con sus poderes extraños urde una taimada trama (M., 5º, 234.22-235.12), de la misma manera que Proteus, para lograr su propósito, al que probablemente se refiere Shakespeare en los pasajes arriba señalados.

E incluso el estilo retórico, recargado en ocasiones de un artificio consciente, de que habla Bullough,⁶⁴ lo imitó el dramaturgo de nuestro Montemayor. Por ejemplo, cuando éste pone en boca de Sireno estas palabras: "... salían por aquellos hermosos ojos unas lágrimas, como orientales perlas..." (M., 1º, 12.2-4) que Diana derramaba en testimonio del gran amor que tenía a aquel, Proteus asegura a Valentine que Silvia ha derramado "A sea of melting pearl, which some call tears" (III.i.225)⁶⁵ en prueba del dolor que el destierro de su amado le ha causado.

No sabemos si el largo camino que emprendió Felismena al comienzo de su historia--"me partí de mi tierra" (M., 2º, 105.14) en busca del hombre a quien amaba, y que terminó en el templo de la diosa Diana, al final de la obra (M., 7º, 299), sugirió a

64 Geoffrey Bullough, op. cit., pág. 211.

65 Cf. Sonnets, XXXIV--"Ah! but those tears are pearl which thy love sheds."

Shakespeare la alusión a los peregrinos de Santiago o no; pero la insinuación de Julia en parecidas circunstancias a las de Felismena es clara, y como tal la señalamos:

"A true-devoted pilgrim is not weary
To measure kingdoms with his feeble steps."
(II.vii.9-10).⁶⁶

En otra parte nos ocupamos de la repercusión de los nombres de las Dianas en los personajes de esta y otras obras de Shakespeare.

Por lo que toca a las voces castellanas o derivadas del castellano, sólo las reseñaremos por venir estudiadas más detenidamente en sección aparte. Son las siguientes:

"Don Alphonso" (I.iii.39); "Don Antonio" (II.iv.55); "Hallowing"--hola--(V.iv.13) y "Farthingale"--verdugado--(II.vii.51; IV.iv.39).

A propósito de esta última voz, cabe señalar que la moda femenina inglesa se surtió de algunas palabras tomadas del castellano. Véase, por ejemplo, lo que decimos en Hamlet acerca del "chapín". El verdugado, también denominado guardainfante, dio origen al inglés "farthingale",⁶⁷ prenda que se ponían antiguamente las mujeres para ahuecar las faldas. En la presente comedia, Julia se prepara para seguir a Proteus disfrazada de hombre, y, al preguntarle la doncella por el estilo de los calzones que ha de ponerse, replica Julia: "Eso es como decir: 'dígame, mi buen señor, ¿de qué ancho llevará usted el verdugado?'"⁶⁸

No quisiéramos cerrar este comentario sin mencionar dos trozos de la comedia que siempre que los leemos nos traen a la memoria a dos de nuestros clásicos, cuales son El Libro del Buen Amor y La Celestina. Nos referimos, en primer lugar, al pasaje en el que Speed indica a Valentine las señales por las que aquel

66 Cf. Romeo and Juliet, I.v.96 y sigs., y nuestro comentario a All's Well That Ends Well. Desde la Edad Media acudían también los ingleses a "Sant Iago" en peregrinación. Y aunque es probable que los peregrinos fueran pocos en tiempo de Shakespeare--por el conflicto religioso-político que separaba a ambos países--, debía ser un hecho de sobra conocido del dramaturgo y de su público. Nada, por consiguiente, tiene de extraño la alusión. Cf. John Garrett Underhill, op. cit., págs. 13-14.

67 James H. Murray, ed., A New English Dictionary on Historical Principles, Oxford, 1888.

68 The Two Gentlemen of Verona, II.vii.51.

nota que éste está enamorado (II.i.18-33), y, en segundo lugar, al otro donde Valentine cándidamente aconseja al Duque cómo conquistar a una dama (III.i.89 y sigs.). Y aunque Bullough los atribuye a influencias de Lyly,⁶⁹ no dudamos de que algún especialista en este escritor podrá un día sacarnos de dudas.

Lo que representan las 'Dianas' en la producción de Shakespeare.

Hasta hace poco, el concepto que se tenía de The Two Gentlemen of Verona era más bien bajo por tratarse de una comedia técnicamente defectuosa. En consecuencia, tampoco se valoraba en su justa medida la novela española que le dio origen.

Recientemente, se ha modificado sustancialmente el criterio respecto a la comedia porque en ella se han encontrado las raíces y otros elementos de algunas obras posteriores de Shakespeare; pero apenas si se ha reparado en que los méritos hasta ahora ocultos de The Two Gentlemen of Verona--y, por extensión, de todas esas obras--, también habría que asignárselos en último término--y en una muy estimable proporción y salvando las distancias--a las 'Dianas' españolas en general, y a la de Montemayor en particular.

El poco aprecio con que se miraba a The Two Gentlemen of Verona era debido principalmente a que nunca se la consideró como una pieza maestra por sus fallos de obra primeriza y por sus deficiencias de estilo, construcción, caracterización, etc., propias de la inmadurez de un dramaturgo en ciernes. No pocos críticos llegaron incluso a rasgar sus vestiduras ante el precipitado final en el que, inexplicablemente, Silvia ni tan siquiera abre la boca ante el sorprendente ofrecimiento de Valentine de entregarla a su amigo, y ante la desaparición como por ensalmo del caballero Eglamour. Era hasta cierto punto comprensible que, por todo ello, se estimara relativamente en poco la importancia de esa vivaz historia de aventuras, traición, suspenso y sentimiento, con elementos caballerescos y pastoriles que es la Diana y en la cual está basada la comedia no sólo en cuanto a una gran parte de su trama, sino hasta en sus principales per-

69 Geoffrey Bullough, op. cit., pág. 205.

sonajes y en un apreciable número de palabras y frases.

Creíase, sin duda, que se trataba de una comedia que empezaba y acababa en sí misma. Pero, afortunadamente, los estudiosos han comenzado a darse cuenta de que aquel estaba muy lejos de ser el caso de The Two Gentlemen of Verona ya que en ella-- y pese a sus fallas--se encierra el germen de otras obras y en sus personajes el prototipo de futuros personajes de Shakespeare-- circunstancia ésta que, incidentalmente, ha servido a la vez para descubrir el método de trabajo que seguía el dramaturgo y que no era otro que descomponer argumentos ya utilizados, desintegrar viejos personajes y situaciones, para volver a combinarlos creando con ello algo nuevo y enteramente distinto.⁷⁰

Eso es precisamente lo que ocurre en Romeo and Juliet, y en The Merchant of Venice, As You Like It, A Midsummer-Night's Dream, Twelfth Night, Cymbeline, Much Ado About Nothing, The Sonnets y A Lover's Complaint, obras todas en las que Shakespeare emplea elementos que aparecen por primera vez en The Two Gentlemen of Verona--donde, por citar algún ejemplo, su heroína es la primera dama disfrazada de hombre, y su "gracioso" el primero-- y uno de los mejores--, etc., los cuales aparecerían luego en un buen número de sus comedias.⁷¹

Y es justamente eso lo que ha obrado el cambio de opinión de que venimos hablando y el que, por ende, se haya llegado a afirmar sin rodeos que The Two Gentlemen of Verona tiene propiedades de semillero; que permaneció activa en la mente de Shakespeare, y que la utilizó como laboratorio en el que realizó sus experimentos técnicos con muchas de las ideas y ardidés en ella contenidos, y como libro de texto de enredos amorosos de donde sacó el escritor los útiles de trabajo de los que se serviría complacidamente en los ocho años que le siguieron.

Bien está que se hayan reconocido las virtudes intrínsecas de la comedia. Lo que no nos parece bien del todo es que no se haya puesto el mismo o parecido interés en destacar la parte proporcional que en justicia les corresponde a las Dianas españolas. Pues, si bien se mira, en ellas se contienen

70 G. Wilson Knight, The Crown of Life, Londres, 1966, pág. 203.

71 Edward Dowden, Introd. a 'The Two Gentlemen of Verona', The Comedies of Shakespeare, Edic. de Oxford, 1969, pág. 72; Geoffrey Bullough, op. cit., pág. 211; Clifford Leech, op. cit., págs: xxv, lxix y lxxi.

muchas de las semillas y otros tantos ingredientes y páginas, no sólo de una considerable parte de The Two Gentlemen of Verona, como acabamos de ver, sino de otras muchas cosas de las demás obras arriba citadas que, procedan o no de dicha comedia, también participan de las Dianas, según demostramos en sus correspondientes lugares. Es por eso que hacemos constar con complacencia el siguiente testimonio que viene a ser como el principio de la reivindicación del importante papel que representó la novela pastoril española en la producción de Shakespeare:

"Montemayor parece haber sido una fuente casi tan importante para sus comedias como lo fue Holinshed para las Historias y el Plutarco de North para los Dramas Romanos."⁷²

72 "Montemayor seems to have been almost as important a source for his comedies as Holinshed was for the Histories and North's Plutarch for the Roman Plays." Tomado de John Dover Wilson, op. cit., pág. 150.

LOVE'S LABOUR'S LOST

Si para dar justificada cabida en este trabajo a una obra de Shakespeare hubiéramos tenido que guiarnos primordialmente por los indicios que saltan a la vista, seguramente habríamos escogido en primer lugar a Love's Labour's Lost, pues con sólo dar un vistazo a la primera página nos tropezamos de buenas a primeras, de un lado, con el nombre de un viejo reino del territorio que hoy configura a España--y en el que, por cierto, se desarrolla la acción de la comedia entera--, y, de otro, con el de un español que, tan destacado papel tiene en ella, que viene a convertirse, en cierto modo, en su auténtico protagonista.

Ciertamente, existen asimismo varios detalles más, v.gr., algunas voces castellanas, la expresa mención de España, varios autores españoles cuyas obras se han relacionado con ciertos pasajes de la presente comedia, etc..

Con todo, nada más sugerente y significativo--ni cuantitativa, ni cualitativamente--que la gran carga humana y social, cultural e histórica, que se oculta en las acciones y en las palabras de ese que Shakespeare llamó "a fantastical Spaniard", y en aquello que los demás personajes de la comedia dicen cuando al mismo se refieren. Pero no tanto por lo que "Don Adriano de Armado" pueda tener de ser irreal y ficticio, cuanto por aquello que en él pudiera considerarse como el trasunto de una persona real escondida hábilmente por el dramaturgo tras la careta de un seudónimo.

Esta ha sido prácticamente desde siempre la gran incógnita que ha inquietado a los estudiosos de Love's Labour's Lost, la identificación del modelo original del "braggart", como también lo llama Shakespeare.

Y, puesto que entre los candidatos a alcanzar tan privilegiado honor se encuentra una célebre figura histórica española, de ahí que nos propongamos--amén de señalar aquellos otros pormenores de la comedia que nos dan pie para asociar a su autor con España--rastrear el mayor número posible de pistas, al objeto de poder le-

vantar el antifaz al actor y así reconocer al personaje de carne y hueso que hay debajo.

Navarra y 'Love's Labour's Lost'.

Dieciséis veces exactamente sale a relucir "Navarre" en esta comedia.

Cierto que la Navarra de que habla Shakespeare no era sino una parte de la Navarra tradicional, es decir, la así llamada "la Baja Navarra", o sexta merindad del reino, cuya capital era San Juan de Pied de Port.

Reino desde el siglo IX, Navarra fue incorporada de hecho a la Corona de Castilla en 1512, y, de derecho, en 1515. Mas Carlos V abandonó dicha sexta merindad en 1530, siendo entonces reconocido como rey soberano de la misma Enrique de Albret quien así continuaba la dinastía navarra. A éste sucedería en 1555 como reina su hija, Juana de Albret, pasando ella la corona navarra a su hijo Enrique en 1572, rey éste que sería el último de Navarra, ya que, con su coronación como soberano de Francia en los últimos años del siglo XVI, se uniría definitivamente la Baja Navarra a la monarquía francesa.¹

A este último rey navarro es al que el dramaturgo llama Ferdinand. Pero no existe la menor duda entre los comentaristas de que se trata de Enrique III de Navarra--y IV de Francia.

El preciso lugar donde se llevan a cabo todas las escenas de la comedia es, como ya hemos indicado, Navarra; concretamente, el parque anexo al palacio del rey navarro.

Al margen de lo anterior, en la comedia se hace al rey Ferdinand hijo de otro rey de Navarra llamado Carlos (II.i.162). Pero es sabido que el padre de Enrique III de Navarra ni fue rey ni se llamó Carlos, sino Antoine de Bourbon. Sin embargo, el hecho de mencionarse a Carlos, y el que una princesa francesa venga a reclamar para sí al rey Ferdinand una suma que el padre de éste debía al de aquella (II.i.128-170), ha inducido a creer a los críticos y comentadores que dicho pasaje podría muy bien deberse a un hecho real acaecido alrededor de 1420, cuando el entonces rey de Navarra, Carlos III el Noble, hizo una visita al rey de Francia,

1 Jesús Tanco Lerga, Navarra, II, Sus Hombres, Pamplona, 1972, págs. 79 y 85; Encyclopaedia Britannica, vol. 11, págs. 370-371, s.v. "Henry IV".

Carlos VI, con el fin de cobrarle las 200.000 coronas que le adeudaba--nótese que, aunque los papeles se inviertan, las cifras de la historia y de la comedia coinciden--, incidente éste que quizás vio Shakespeare en alguna de sus fuentes.²

"Un español fantasioso" en 'Love's Labour's Lost'.

"A fantastical Spaniard". Así es como Shakespeare calificó de un modo genérico a su personaje "Don Adriano de Armado" (*Dramatis Personae*). Así, y en otros términos muy semejantes, dirigidos todos a destacar la característica dominante de este español--la ostentación--, como cuando lo llama "magnificent Armado" (I.i.188).

La misión de nuestro personaje en la comedia nos la aclara el rey al trazar el plan de la misma: el rey y demás hombres de palacio han hecho voto de concentrarse por tres años en el estudio, dejando a un lado el amor y los placeres de los sentidos. La única distracción permitida será la que les puedan proporcionar Armado y el "gracioso", Costard. Con ellos, el plazo convenido les parecerá corto--

--"But is there no quick recreation granted?

-- Ay, that there is... Armado...

-- Costard the swain and he shall be our sport;
And, so to study, three years is but short."

(I.i.158-177; IV.i.99-100).

Al "gracioso" de palacio lo conocen todos; pero no así a Armado, que es nuevo. De ahí que el propio rey se encargue de describírselo a sus amigos--

"Sabéis"--les dice--"que un refinado viajero de España ronda nuestra corte. Es un hombre impuesto en la nueva moda universal, que acuña frases en su cerebro, que se arroba con la música de sus palabras fatuas cual si de una armonía encantadora se tratara, un caballero muy cualificado, al que la justicia y la injusticia han elegido árbitro de sus discordias. Esta criatura de la imaginación que se llama Armado, entre nuestras sesiones de estudio, nos relatará en términos escogidos las hazañas de muchos caballeros de la soleada España que cayeron en las guerras del mundo. No sé hasta qué punto os divertiréis; pero os aseguro que me encanta oírle mentir, y haré de él mi trovador."
(I.i.159-173).

A lo que Berowne, quien, por lo visto, también conocía al recién llegado, agrega lo siguiente--

"Armado es un tipo en extremo ilustre; un hombre de palabras recién acuñadas; el mismísimo caballero de la moda."
(I.i.174-175).

Ni que decir tiene que Armado cumple a cabalidad con su cometido, pese a que su papel no es uno de segundo orden, ni mucho menos, si se considera que, además de su papel propiamente dicho, interpreta igualmente el de "Hector of Troy" (V.ii.531-720) y hace de guardián y carcelero de Costard (I.i.296; I.ii.126 y sigs.); y que, a pesar de que en el elenco figuran 18 personajes, de las 2.733 líneas de que consta la comedia, son nada menos que 850--es decir, una tercera parte, aproximadamente--, las que el propio Armado dice o las que se refieren a él, y eso sin contar la escena perdida en la que intervenían él y su paje, según se desprende de la referencia en IV.i.144 y sigs.,³ con la circunstancia adicional de ser él quien cierra la comedia.

Pero, volviendo a su descripción, no existe en todas las obras de Shakespeare otro personaje extranjero en cuyo retrato haya derrochado el dramaturgo un cúmulo de detalles mayor que en el de este español.

En efecto--y por si lo ya dicho fuera poco--, al seguir el desarrollo natural de la comedia descubriremos--unas veces por confesión propia, y otras, por referencias de los demás--que Armado es un hombre de gran espíritu, aunque melancólico (I.ii.1-8); un viejo correoso (Id., 9-17; V.i.60); irritable (Id., 29-30); a quien no le agrada que se le lleve la contraria (Id., 32); sin dinero (Id., 33-34); estudioso (Id., 35); pésimo en cuestión de números (Id., 40 y sigs.); hidalgo y jugador (Id., 42-44); una nulidad (Id., 56); enamorado y enamorado (Id., 57 y sigs., 116 y sigs., 131 y sigs., 165 y sigs.); buen esgrimidor (Id., 74-75 y 174-179); desfachatado (Id., 138); tacaño y judío (Id., 149-150; III.i.135 y sigs.); escritor y poeta (I.ii.114, 180-182; IV.i.88-93); amante de la música (III.i.1 y sigs.); un asno (Id., 51-52); galán (IV.i.83-85); un veleta (Id., 96); huésped de palacio (Id., 98); un fantasma (Id., 99); un tipo grotesco (Id.); de exquisitos modales (Id., 144); compañero del rey (V.i.7); de humor altivo, dogmático al hablar, de lengua cortante, ambicioso de miras, majestuoso en su porte, y, en general, de modales vanos, ridículos

2 Geoffrey Bullough, Narrative and Dramatic Sources of Shakespeare, Vol. I, Londres, 1966, pág. 429; Richard David, ed., Love's Labour's Lost, The Arden Shakespeare, 1966, pág. 37.

3 Richard David, op. cit., pág. xxiv.

y jactanciosos; demasiado refinado, en extremo elegante, afectado en demasía, demasiado raro, y demasiado dado a vagar de un lado para otro; da más valor a la verbosidad que al hilo de la argumentación; es un fanático fantasioso; como compañero es insociable y afectadamente exacto; atropella la ortografía inglesa y pronuncia "dout" por "doubt", "det" por "debt", "cauf" por "calf", "hauf" por "half", "nebour" por "neighbour", "ne" por "neigh", "abominable" por "abhominable", y "chirrah" por "sirrah" (Id., 9-33); sin embargo, habla y entiende perfectamente el latín (Id., 48 y sigs.); es un amigo tan particular del rey, que éste se permite de vez en cuando algunas confidencias y libertades con él, tales como apoyarse en su hombro, jugar con el dedo en su mostacho, etc.; aunque también le confiere honores especiales a él que es un soldado y un hombre que, a fuerza de viajar, ha visto el mundo (Id., 94 y sigs.). Y, por si algo faltara a nuestro personaje, hasta tiene cualidades para el teatro, o no le habría encomendado el rey la organización de un espectáculo para entretener a las ilustres visitas de palacio (Id., 108 y sigs.). Para terminar, Armado cuida mucho de su reputación, hasta el punto de no importarle batirse en duelo para defenderla, y aunque por sus venas no corra más sangre que la necesaria para alimentar a una pulga (V.ii.672 y sigs.). Con todo, si hubiera que subrayar los rasgos más salientes de Armado, ellos serían, sin lugar a dudas, la exageración y la fanfarronería, y, sobre todo, la afectación en cuanto habla y escribe --muy en consonancia, por otra parte, con el tono general de la comedia, cuyo principal objeto es precisamente satirizar el amaneramiento del lenguaje entonces en boga en Inglaterra.

Pero hora es ya de ver a nuestro español actuando.

"Don Adriano de Armado", actor.

Armado entra en acción incluso antes de aparecer en escena, pues inmediatamente después de que el rey se lo ha descrito a sus amigos, se presenta el alguacil Dull custodiando al "gracioso" y portando una carta de Armado en la que éste da cuenta al rey de cómo sorprendió a Costard con una moza de campo en el parque, quebrantando con ello el voto de mantenerse todos alejados de las mujeres. Admitida la acusación por Costard, éste es sentenciado al calabozo y a sólo pan y agua por siete días, de cuyo cumplimiento

se encargará Armado. (I.i.178 y sigs.).

La carta es de lo más pintoresca. Pero sobre ella volveremos más adelante. El español se hace acompañar de un paje llamado "Moth" --un joven muchacho--, y a ambos los vemos por vez primera conversando durante una buena parte de la escena. Moth trata de aligerar con sus ocurrencias--en ocasiones, osadas--la tristeza que invade a su amo, la cual en el fondo no se debe a otra causa que al amor que Armado siente por la misma moza con la que sorprendió a Costard (I.ii.1-125), cuando ante ellos se presenta el alguacil con Costard y la referida moza: trae a Costard para entregárselo a Armado hasta que cumpla la pena que le ha sido impuesta; en cuanto a Jaquenetta, ésta se quedará en el parque trabajando en la lechería, y ahora la acompañará el alguacil hasta la cabaña donde ella se hospedaría, pero no sin que antes le haya declarado Armado su amor (Id., 126-143). Moth se encarga de encerrar a Costard, en tanto que Armado, solo, cabila sobre si rendirse o renunciar como a una tentación al amor que siente. Mas su espada española, piensa, no podrá contra los dardos de Cupido, y así desiste de enfrentársele, arrojando la espada y pidiendo a las musas inspiración para poder escribir sonetos, muchos volúmenes (Id., 144 y sigs.).

Han pasado unos días. Armado pide a su paje que le cante algo; le entrega una llave para que suelte a Costard, y le ordena que lo traiga, pues quiere emplearlo de mensajero de una carta que ha escrito a Jaquenetta. Moth, antes de irse, instruye a su amo en el modo de bailar para conquistar a la mujer objeto de su amor, entreteniéndolo, además, con ingeniosos juegos de palabras (III.i.1-69). Al fin, sale Moth en busca de Costard, y, al llegar ambos ante Armado, prosiguen los tres con los juegos de palabras. Armado chantajea a Costard al ofrecerle darle suelta si lleva una carta a Jaquenetta. Costard acepta, en pago de lo cual recibe, además de su libertad, una mísera propina (Id., 70-142). Pero, yendo Costard a entregar la carta de Armado, se tropieza con Berowne quien, a su vez, le encomienda un mensaje sellado que ha de entregar a Rosaline (Id., 143-174). Costard confunde las cartas y entrega a la princesa la de Armado para Jaquenetta. Aquella y los de su acompañamiento se dan cuenta del error; mas, con todo, la leen y su lectura les divierte, explicando después Boyet a la prin-

cesa la identidad del firmante (IV.i.42-107). Más tarde nos ocuparemos de su contenido. Naturalmente, Costard entrega a Jaquenetta la otra carta, y ésta, al no saber leer, se la da al cura para que se la lea. Jaquenetta se asusta del comentario del clérigo y, tras darle las gracias, se va con Costard (IV.ii.91-148). Van directamente al rey a quien entregan la carta ya que el abate dijo que se trataba de una traición. El rey y sus acompañantes quieren saber de quién es; ellos responden que de Armado. Pero Berowne--que cree ser la suya, como así es--la coge y la rompe a fin de evitar que sus amigos se enteren de su claudicación (IV.iii.186-200).

El cura, el maestro y el alguacil acaban de cenar, y continúan en animada charla salpicada de frases latinas; eventualmente recae la conversación sobre Armado quien, casualmente, aparece por allí en compañía de su paje y del "gracioso". Todos se saludan, prosiguiendo el coloquio por los mismos derroteros culteranos tan del agrado de Armado, el cual, por supuesto, también participa en él activamente durante un rato, pasando éste después a comunicarles el plan que tiene para cumplir con el encargo que le ha dado el rey de divertir a las damas que visitan la corte con una representación, cosa que todos aceptan (V.i.1-155).

La próxima vez que aparece Armado, están el rey y los suyos, así como la princesa y sus acompañantes, aguardando a que empiece la representación. Armado se acerca, saluda y solicita permiso para hablar, entregando al rey un papel conteniendo el reparto y los nombres de los actores, y previniéndole de que el maestro de escuela--que hará el papel de "Judas Maccabaeus"--es sumamente excéntrico y vacuo, pero que, así y todo, tendrán que arriesgarse. Armado se retira. La actuación va a comenzar (V.ii.520 y sigs.). A su debido tiempo entra Armado en escena en el papel de "Hector of Troy", provocando la risa y los comentarios del auditorio que con frecuencia interrumpe el discurso del actor. Armado no puede aguantarse y mezcla las líneas de su papel con las interpelaciones que hace a los que le interrumpen. Y, al reanudar su parlamento, es informado por Costard de que Jaquenetta está encinta de dos meses, y que él, Armado, tendrá que ayudarla como bueno. Armado reprocha a Costard que se atreva a difamarlo así en presencia de personas tan importantes, y le reta a batirse. Costard está dispuesto

a ello y pide su arma. Se batirán en camisa, dice Costard. Entonces el paje se dispone a quitarle la ropa a Armado, pero éste se niega a ello aduciendo que no lleva camisa ya que se ha impuesto esa penitencia. En esto, llega la noticia de que el padre de la princesa ha muerto, y los actores se retiran, no sin antes declarar Armado que, a pesar del insulto de que ha sido objeto, se comportará como hombre de honor respecto a Jaquenetta (Id., 625-720). La princesa se dispone a partir de la corte. Armado entra para despedirse del rey y comunicarle que ha prometido a Jaquenetta guardar durante tres años el voto hecho para merecer su amor. Pero antes, invita al rey a oír las canciones preparadas como final del anterior espectáculo, y, llamando a los actores, éstos interpretan sus números (Id., 866 y sigs.), cerrando Armado la comedia con estas palabras--

"The words of Mercury are harsh after the songs of Apollo.
You, that way: we, this way." (Id., 925-926).

Notas marginales en torno a Don Adriano de Armado.

De entre los innumerables calificativos que aplica Shakespeare a "Armado"--así es como generalmente se le conoce entre los comentaristas y críticos--puede fácilmente adivinarse que, independientemente de si respondían o no a la realidad, bastantes de ellos seguramente han de relacionarse con la noción muy generalizada entre los ingleses de finales del siglo XVI acerca de los españoles.

No renunciamos a analizar este punto en otra oportunidad. Si no lo hacemos ahora es porque nos alejaría demasiado de nuestro camino. Sin embargo, consideramos pertinente glosar unos pocos detalles por lo que puedan tener de alusión a determinadas anécdotas o hechos en los que de algún modo se vieron implicados los españoles.

Así, a propósito del calificativo y del apellido dado por Shakespeare a este español--"magnificent Armado" (I.i.188)--, y pese a las variantes halladas en las distintas ediciones de los "Quartos" y "Folios"--"Adriano" y "Adriana", Armado" y Armatho"--, créese que pueden derivar de Greene y de Marlowe, quienes, en relación con la "Invencible", hablan de ella como "the magnificent Armada of Spain" en The Spanish Masquerado (1589) y en la segunda

parte de Tamburlaine (pub. en 1590), respectivamente, si bien la forma más corriente de referirse a la "armada" en la época era "armado".⁴

Lo que no obsta para que, como sugiere Ungerer, Shakespeare fuese motivado a poner "Armado" a su personaje, por un acontecimiento teatral ocurrido justamente muy poco antes de que diese la última y definitiva revisión a su comedia en 1597. Trátase de la representación en la universidad de Cambridge, el 10 de marzo de 1597, de la comedia Hispanus, en la que un personaje español llamado Torquattus, al preguntársele si había tomado parte en la batalla naval de 1588, respondía afirmativamente alardeando de haber cebado a los peces del mar con los cadáveres de los ingleses muertos en ella. Huelga decir que dicha comedia era de tendencia marcadamente antiespañola y que su finalidad no era otra que ridiculizar a los españoles, sentimiento muy afín, como se verá, al que desplegaría Shakespeare en Love's Labour's Lost.⁵

En cuanto a la pregunta que podría formularse de si el paje de Armado era inglés o español, parece lógico suponer que, puesto que era costumbre que los señores se hiciesen acompañar de sus propios servidores, tuviera la misma nacionalidad que su amo. Eso también parece poder inferirse de la sugerencia que hace Masefield en el sentido de que su nombre no fue escogido al azar, sino por el parecido con el castellano "mozo". Véanse, si no, sus palabras:

"Moth in the play is the servant of a Spaniard: the Spanish word for Boy is 'Mozo' and the Spanish Z is our th."⁶

Otro de los apelativos que adjudica el dramaturgo a Armado es el de "Monarcho" (IV.i.99). Pero ¿qué quiere decir, realmente?

Aunque todavía no se han puesto de acuerdo los autores en cuanto a la nacionalidad del "monarcho", no hay duda de que se trata de un bobo que se hizo muy célebre a fines del siglo XVI, el cual, entre otras cosas, iba por las calles de Londres proclamando ser él el rey de todos los reyes de la tierra. Así, entre las muchas anécdotas que de él se cuentan, hay una que se recoge

4 Richard David, op. cit., págs. 11, 16 y 69; Gustav Ungerer, Anglo-Spanish Relations in Tudor Literature, Madrid, 1956, pág. 164.

5 Gustav Ungerer, "Don Adriano de Armado's Two Letters in 'Love's Labour's Lost': A Parody of the Senecan Amble", pág. 76 del manuscrito facilitado por su autor, y que forma parte del cap. X, vol. II, de su obra A Spaniard in Elizabethan England: The Correspondence of Antonio Pérez's Exile, Tamesis, Londres, aparecido recientemente.

6 John Masefield, William Shakespeare, Londres, 1961, pág. 57.

en A briefe Discourse of the Spanish State, with a Dialogue annexed, intituled Philobasilis (1590), según la cual, dicho personaje y dos jóvenes del séquito del embajador español mantuvieron una disputa en la iglesia de St. Paul sobre quién era el soberano del universo, defendiendo aquel que él mismo y que, por tanto, él, y no otro, era quien había nombrado al rey que ellos tenían, como su vicerey para España, extremo éste que, como es natural, ellos no admitían.⁷

Incidentalmente, es muy posible que el término "vicegerent" que Armado emplea en su carta dirigida al rey (I.i.216) tuviera alguna relación con lo aquí dicho, puesto que el "vicerey" de que el "monarcho" hablaba no era otro que Felipe II, de quien Shakespeare seguramente sabía por The Spanish Masquerado que llamaba "Vicegerentes of his Indies" a sus representantes en el nuevo mundo.⁸

Quizá del referido o de parecidos relatos hayan deducido algunos, como Thomas y Astrana Marín, que el tal "monarcho" era italiano. Sin embargo, Sidney Lee y Fitzmaurice-Kelly afirman expresamente que era un pretencioso monomaniático español.

Una cosa, empero, está muy clara: que dicho término aplicado a Armado no puede referirse a otra cosa que a las absurdas excentricidades del personaje español de la comedia.⁹

Respecto al episodio del duelo que no puede llevar a cabo Armado porque carece de camisa (V.ii.694 y sigs.), cuenta Astrana Marín que era una

"Alusión a una conseja, muy corriente en aquellos tiempos, según la cual, habiéndose batido en duelo un español en Roma, y como se sintiera morir, solicitó los servicios de uno de sus amigos que por allí pasaba. El moribundo le dijo que sólo tenía que suplicarle, en recuerdo de su antigua amistad, que no permitiera que le desnudaran, pues quería ser enterrado con el vestido puesto. Comprometiéndose a ello el amigo, y el español cerró los ojos satisfecho y entregó su alma. Pero la curiosidad se sobrepuso a la promesa: el amigo examinó el cadáver y quedó sorprendido al ver que no llevaba camisa.

Todas estas fantasías se inventaban a la sazón contra los españoles."¹⁰

Un nuevo pasaje que se cree encierra cierta burla contemporánea hacia los españoles, y que algunos comentaristas no aciertan

7 Richard David, op. cit., pág. 71.

8 Id., pág. 12-13.

9 Id., pág. 71; Luis Astrana Marín, William Shakespeare, Obras Completas, Aguilar, Madrid, 1969, págs. 146-147; Henry Thomas, "Shakespeare y España", Homenaje a Menéndez Pidal, I, 1925, pág. 233; James Fitzmaurice-Kelly, The Relations Between Spanish and English Literature, Liverpool, 1910, pág. 21.

10 Luis Astrana Marín, op. cit., pág. 179, (1).

a explicar, es la peculiar pronunciación de Armado del término "sirrah" que él hace "chirrah" (V.i.32).

A nuestro modo de ver, la aclaración más razonable es la propuesta por Ungerer, y se refiere al frecuente abuso que los españoles hacían de la letra "ch", sobre el cual ya llamaban la atención los autores, tanto ingleses como españoles, que escribieron tratados sobre gramática y ortografía en la Inglaterra de aquel tiempo. Pero lo que mejor explica el fenómeno que comentamos, es la cita que el mencionado escritor aduce de la comedia Blurt, Master Constable, Or the Spanish Night-walke (1602), de Middleton, en la que el personaje Lazarillo de Tormes pronuncia "chivil", "chitty", "chick", "chickness" y "chittizens" por "civil", "city", "sick", "sickness" y "citizens", respectivamente.¹¹

Vives, Montemayor y Silva y 'Love's Labour's Lost'.

Debido a que los que se han dedicado a la búsqueda de las fuentes de las obras de Shakespeare aún no han descubierto una con el argumento de Love's Labour's Lost, se ha supuesto que se lo inventó él.¹²

Esto, sin embargo, no obsta para que el dramaturgo se aprovechara de elementos dispersos, extraídos de la realidad y de sus lecturas, combinándolos y dándoles la cohesión más conveniente según sus propósitos. Uno de aquellos, por ejemplo, es el ya citado en relación con el pasaje en el que la princesa reclama al rey una deuda de 200.000 coronas.

Pequeñas deudas literarias de este tipo podrían citarse, y de hecho se citan, bastantes, como puede comprobarse en Bullough y en David, ya señalados. Pero, dada la naturaleza del presente estudio, de momento sólo haremos hincapié en las relacionadas con algunos autores españoles, y, concretamente, con Juan Luis Vives, con Jorge de Montemayor y con Feliciano de Silva.

Ungerer, hablando de los primeros libros españoles de aprendizaje y lectura de Shakespeare, no duda en afirmar que uno de tales libros fue Exercitatio Linguae Latinae, del valenciano Vives,

¹¹ Gustav Ungerer, Anglo-Spanish..., págs. 125-126.

¹² Geoffrey Bullough, op. cit., pág. 426; Edward Dowden, Introd. a "Love's Labour's Lost", Shakespeare, The Comedies, Ed. Oxford, 1969, pág. 438.

a quien el dramaturgo recordó--dice--al escribir la primera escena del último acto de Love's Labour's Lost.¹³

En dicha escena, en efecto--y pese al tan asendereado reproche, "thou hadst small Latine", del amigo del dramaturgo, Ben Jonson--, se suceden bastantes frases cortas y palabras sueltas en latín por boca no sólo del cura, del maestro de escuela y de Armado, sino incluso del mozo de éste y del "gracioso" Costard.

Así, de buenas a primeras, esto es algo que no puede menos de sorprender. Aunque, si se mira al contexto general de la comedia, al punto se echará de ver que ello no es sino un aspecto más del mensaje satírico, característico de esta comedia, contra la afectación en el hablar.

David indica algunos de los muchos manuales usados para la enseñanza del latín en Inglaterra en la época de Shakespeare, y, entre ellos, el ya mencionado de Vives. Es de suponer que ciertas frases fuesen comunes a varios de ellos, por lo que se hace punto menos que imposible asignar a todas y cada una de ellas un determinado autor. Pero éste no es el caso del pasaje donde el maestro de escuela, en respuesta a una pregunta de Armado para saber si aquel es "letrado", y a otra del paje de Armado que desea saber cómo se pronuncia "a" más "b", leídas del revés y teniendo un cuerno en la cabeza, responde que "ba" con un cuerno. A lo cual replica Moth que qué oveja más rara con sólo un cuerno. ¿Quién puede ser tal?--pregunta ahora el maestro. Y Moth responde: "la última de las cinco vocales, si es usted el que las repite; o la quinta, si las digo yo." Entonces el maestro empieza a decir las vocales, "a", "e", "i",... terminando Moth con "o", "u" (V.i.45-55).

La clave para descifrar este acertijo está en la palabra "oveja"--"sheep", relacionada con su ba-lido y su corderito--"ewe", de igual sonido que la vocal "u" y que el pronombre "you".

Ahora bien, si tomamos en cuenta que uno de los consejos que daba Vives en su gramática era recordar la palabra castellana "oueia" como ayuda mnemotécnica para aprender las vocales, tendremos con F.A. Yates y David en que el trozo referido--y muy posiblemente el inmediatamente anterior que empieza "Videsne quis venit?" (V.i.31 y sigs.)--puede haber sido inspirado en la Exer-

13 Gustav Ungerer, Anglo-Spanish..., pág. 155 y n. 164.

citatio Linguae Latinae del humanista español.¹⁴

Es difícil saber hasta qué punto pueda tomarse todo esto como una burla del dramaturgo--una más de las muchas que plagan la comedia--especialmente si, como se ha supuesto, Shakespeare tuvo en cuenta un libro, Ortho-Epia Gallica (1593), de John Eliot, en el que se satirizaba a los educadores extranjeros, parodiando los métodos de enseñanza más populares en Inglaterra, entre ellos, el de Vives.¹⁵

De todas las maneras, esto, lejos de debilitar la tesis en favor del empleo por Shakespeare de la gramática de Vives, vendría más bien a apoyarla.

En cuanto a Montemayor, existe en Love's Labour's Lost una expresión--la que, por cierto, también utilizaría el dramaturgo en A Midsummer Night's Dream (V.i.296)--que al parecer no tiene antecedentes en la literatura inglesa, como no sea la traducción de Yonge de la Diana del poeta luso-hispano, la cual, precisamente por eso, y porque de todos es sabido el generoso y frecuente uso que de ella hizo el dramaturgo para la composición de varias de sus obras, y más notablemente, The Two Gentlemen of Verona, se ha señalado para explicar su inclusión en la presente comedia. Se trata de --

"Shot, by heaven! Proceed, sweet Cupid: thou hast thumped him with thy bird-bolt under the left pap." (IV.iii.21-23)-- la cual fue vertida por Yonge--

"But Felismena helped him out of that trouble, by putting another arrow into her bow, the which transpiercing his armour, she left under his left pap...."--

del original de Montemayor--

"... pero Felismena le quitó de trabajo, poniendo otra flecha en su arco, con la qual, no parando en las armas, le entró por debaxo de la tetilla yzquierda y le atravesó el corazón..." (M., 7^a, 294, 31-34).¹⁶

Respecto a Silva, Guttman recoge en su bibliografía sobre la influencia de la literatura española en Shakespeare tres artículos de Perott en los que este detallista hombre de letras se esforzó por demostrar el paralelismo entre dos obras de Feliciano de Silva--Don Florisel de Niquea y la Segunda Celestina--y Love's

14 Richard Dávid, op. cit., págs. 122 y 124.

15 Id., págs. xlví-xlvii.

16 Id., pág. 93; Jorge de Montemayor, Los Siete Libros de la Diana, Clásicos Castellanos, Madrid, 1970.

Labour's Lost.¹⁷

Observa el Dr. Perott que, dados los muchos puntos comunes a Florisel y a la comedia de Shakespeare, a saber, "una academia, una embajada, el aislamiento de sexos, una reina acusada de infringir éste--incidente caricaturizado por Shakespeare con el episodio Armado-Costard-Jaquenetta--, encuentros de caballeros con damas enmascaradas y sorpresas del desenmascarar, cambios de trajes, música de muchachas etíopes, héroes famosos, como Héctor, Aquiles, Helena y Polyxena, llamados por magos para diversión de príncipes", etc., el argumento de la obra inglesa posiblemente se basase en el libro de Silva.¹⁸

Es un hecho innegable que todo eso, o algo muy parecido, se da también en Love's Labour's Lost. De ahí nuestra sorpresa al ver que tan excelente base de discusión como la ofrecida por Perott no haya sido tomada en cuenta por los críticos, si exceptuamos a Sir Henry Thomas. Pero los argumentos de éste en contra son tan débiles y tendenciosos, que ni siquiera vale la pena entrar a examinarlos, máxime cuando en The Winter's Tale exponemos con cierto detenimiento la gran influencia ejercida en Inglaterra y en Shakespeare por los Amadises--de los que Don Florisel es uno más--, y en donde asimismo impugnamos la argumentación de Thomas.

Desde luego, creemos que puede sostenerse como algo cierto que Shakespeare conoció la familia de estos libros de caballería. Y, si, por otro lado, todavía está por descubrirse el libro que dio origen a la trama de Love's Labour's Lost, parece razonable que Don Florisel ha de ser considerado como aspirante a la categoría de fuente o, cuando menos, de obra paralela.

Tocante al otro libro de Silva, el mismo Perott llama la atención acerca de la semejanza que él encuentra entre el personaje Felides--"un jovencito noble de habla afectada"--de la Segunda Celestina--y Armado.

Podemos dar por descontado que Thomas no lo admite. Sin embargo, conviene recordar cómo Menéndez Pelayo también señala alguna analogía entre esta continuación de la célebre obra de Rojas y The Merchant of Venice (q.v.), y cómo el propio Perott observa otras coincidencias entre esta Celestina de Silva y The Merry Wives of Windsor (q.v.).

17 Joseph de Perott, "Eine spanische Parallele zu 'Love's Labour's Lost'", SJ, 44, 1908, págs. 151-153; "Spanische Einflüsse bei Shakespeare", ES, 40, 1909, págs. 153-155; "Falstaff und der

Vocabulario castellano en 'Love's Labour's Lost'.

Prescindiendo del título de tratamiento y del nombre del personaje español--"Don Adriano de Armado"--, habría que anotar igualmente "Dan", variante de "don", como en "Dan Cupid" (III.i. 182).¹⁹

El resto de los vocablos abiertamente castellanos o derivados del castellano caen dentro de uno de los grupos siguientes: esgrima, vinos, bailes y general.

Esgrima. Dos veces se ve Armado envuelto en un reto a mano armada: con Costard, con quien al final no se bate por no tener camisa (V.ii.687 y sigs.), según queda aclarado más arriba; y con Cupido, al que es inútil presentar batalla, ya por la manifiesta inferioridad de la espada española a la par de las flechas de aquel, ya porque, no respetando Cupido ni la técnica ni las reglas del duelo, de nada servirían a Armado las razones que éste pudiera tener para batirse en buena lid (I.ii.173 y sigs.). Los términos de esgrima relacionados con el último pasaje son "rapier", "first and second clause", "passado" y "duello".

"Rapier" ciertamente no es castellano; pero nadie en el siglo XVI ignoraba en Inglaterra que tal palabra significaba algo tan típicamente español como la espada.²⁰

"First and second clause"--o "cause"--se refiere a las buenas razones que cualquiera podía tener para batirse, mientras que "pasada" era un tiro con la espada al mismo tiempo que se echaba un pie hacia adelante, y "duello" la práctica correcta del combate. Habiendo sido los españoles los grandes maestros de la esgrima, de ellos tomaron los ingleses lo mismo la práctica que la terminología de este arte, sobre todo de Carranza, de cuyo libro, De la Filosofía de las Armas (1569), parecen derivar aquellas palabras.²¹

Vinos. En nuestro apéndice "Shakespeare y el vino español" damos cuenta de la frecuencia con que el dramaturgo menciona nues-

Dreieinigkeitsbruder bei Feliciano de Silva", Germanisch-Romanische Monatsschrift, 2, 1910, págs. 633-634; Selma Guttman, The Foreign Sources of Shakespeare's Works, New York, 1947, págs. 125 y 126.

18 Henry Thomas, op. cit., págs. 238-239.

19 Richard David, op. cit., pág. 58.

20 Id., pág. 22.

21 Id., págs. 28-29.

tros vinos. Uno al que hace referencia en la presente comedia es el "malmsey" (V.ii.234) o "malvasía" que, aunque procedente de varias zonas del área del Mediterráneo, también se cultivaba en España de donde se importaba en Inglaterra.²²

Bailes. Otro tema español a menudo tocado por Shakespeare es el de la danza, según puede verse en el apéndice "Los bailes y juegos españoles y Shakespeare". El "canario" lo aprendieron los españoles de los guanches, introduciéndolo después en Inglaterra. Aunque Shakespeare se refiere a él en varios de sus dramas, es de notar que Love's Labour's Lost es la primera obra inglesa en la que se menciona. A partir de aquí, la expresión "bailar un canario" como la equivalente de ejecutar una danza muy movida era cosa corriente en Inglaterra. Y eso es lo que su paje le aconseja hacer a Armado cuando éste le confiesa que está enamorado: "canary to it..." (III.i.12).²³

General. Incluimos en este apígrafe los términos "vía" (V. i.147; V.ii.112), "Holla" (V.ii.885), y la frase "fortuna de la guerra" (V.ii.528). De aquellos ya nos hemos ocupado en The Merchant of Venice y en Hamlet, respectivamente. En cuanto a ésta, buena será decir que, pese a las variantes que algunos anotan copiando a las ediciones "quarto" y "folio"--"delaguar" y "della guerra"--en detrimento del castellano, "fortuna de la guerra" ya puede verse así, en castellano puro, en varias obras inmediatamente posteriores a Love's Labour's Lost. De lo que puede deducirse que Shakespeare fue el primero en emplearla y que las variantes apuntadas fueron simples erratas de imprenta.²⁴

Antonio Pérez y 'Love's Labour's Lost'.

El enorme interés que hoy en día despierta esta comedia entre los estudiosos de la vida y la producción de Shakespeare tiene una doble vertiente. De un lado, el saber que está llena de misterios para los que todavía no se han encontrado soluciones definitivas; y, del otro, el hecho de que, siendo ésta la comedia más personal del dramaturgo, sin duda proporcionaría algún deta-

22 Id., págs. 147-148.

23 Id., pág. 46.

24 Id., pág. 171.

lle relativo a su vida y carrera literaria, en el caso de que pudiera disiparse la niebla que la envuelve.²⁵

Para un español, todavía existe una razón más: la de que al menos una parte de la solución está, a no dudarlo, en la identificación del personaje Don Adriano de Armado.

Claro que no todos están de acuerdo en que sea necesario insistir en identificar ni a éste ni a otro personaje de la comedia con ningún contemporáneo de su autor; pues muy bien, dicen, podría tratarse de una fantasía intelectual, o de una comedia de ideas. Pero ¿es Love's Labour's Lost sólo eso, o, por el contrario, es también la denuncia de las personas que las propugnaban?

Las reacciones ante esta disyuntiva han sido de lo más dispares. Así, unos han aconsejado no derrochar esfuerzos en tratar de reconocer a nadie, porque lo que Shakespeare satirizó no fueron individuos, sino tendencias.²⁶ En tanto que son mayoría los que piensan que, en el debate que se plantea en la comedia entre la acción y la contemplación, entre los prácticos y los teorizantes, entre los "reporteros" y los "académicos", no quiso Shakespeare abstenerse de pensar en quienes en sus escritos reflejaron las corrientes que él trataba de ridiculizar, por mucho que procurara adoptar un tono abstracto, y por muy camuflados que aquellos aparezcan en los distintos tipos de la comedia.

Se ha escrito bastante con el objeto de despejar estas incógnitas; pero aún no ha podido llegarse a un "consensus" general. Y lo interesante del caso es que, entre los nombres de las personas señaladas como los originales de los retratos caricaturescos de Shakespeare, está el de Antonio Pérez, el cual, pese al silencio total de algunos comentaristas y a la negativa no razonada de otros, va poco a poco ganando adeptos y engrosando las filas de simpatizantes.

El que primero lanzó el nombre de Pérez a la palestra fue el hispanista Hume. En su calidad de literato e historiador, Hume estudió los escritos de este español, así como su vida --especialmente el período de ella transcurrido en Inglaterra-- y, cotejándolos con la parte de la comedia que corresponde a Don

²⁵ Id., pág. xvii.

²⁶ Edward Dowden, op. cit., pág. 440.

Adriano de Armado, llegó a la conclusión de que este personaje no es sino una caricatura de las pretensiones, pose y lenguaje de Antonio Pérez.

Hume apoya su tesis principalmente en los siguientes razonamientos: primero, en una serie de circunstancias que hicieron posible la caricaturización de Pérez, tales como las fobias y filias que despertó en Londres mientras vivió allí, la ruptura o enfriamiento de las relaciones amistosas con Essex al volver aquel a Francia, y el que la comedia fuese revisada precisamente cuando, ausente aquel, podían Essex y sus amigos reír impunemente las excentricidades del español; segundo, en la semejanza de estilo entre las cartas de Armado y las de Pérez; y, tercero, en varios de los calificativos, pero, sobre todo, uno--"Peregrino"--, que Shakespeare aplica a Armado, y que coincide con el seudónimo predilecto de Pérez.²⁷

La primera reacción a la propuesta de Hume fue la de otro hispanista, Fitzmaurice-Kelly, el cual se opuso a ella por creer que se trataba de algo traído por los cabellos y porque Shakespeare --decía--había utilizado otros modelos para su Armado.²⁸

Thomas, bastante más inclinado en un principio hacia la opinión de aquel que a la de éste, acabó por no saber a cuál de las dos atenerse. En tanto que David Ley--el traductor inglés del Antonio Pérez, de Marañón--y Salvador de Madariaga--recensor de la anterior traducción--secundaron la teoría de Hume, pese a que el propio Marañón no opinara lo mismo.²⁹

Sin embargo, el auténtico defensor de la tesis de Hume en nuestros días ha sido Ungerer. La primera--y amplia--sección de la tercera parte de su tesis doctoral no tiene otro objeto que ese.³⁰ Knowled, al reseñarla,³¹ no vaciló en calificarla de "valiosa", por más que Stubbings asegure estar viciada de conjeturas.³²

27 Martin Hume, Spanish Influence on English Literature, Londres, 1905, págs. 268-274.

28 James Fitzmaurice-Kelly, op. cit., págs. 20-21.

29 Henry Thomas, op. cit., pág. 233; Charles David Ley, "Shakespeare para españoles", Revista de Occidente, Madrid, 1951, págs. 68-69; Salvador de Madariaga, Manchester Guardian, 23 de abril de 1954; G. Marañón, Antonio Pérez, Madrid, 1948, vol. I, pág. 82.

30 Gustav Ungerer, op. cit., págs. 81-154.

31 Edwin B. Knowled, Hispanic Review, 1957.

32 Hilda U. Stubbings, Renaissance Spain in its Literary Relations with England and France. A Critical Bibliography, Nashville, Vanderbilt U. Press, 1968.

Más recientemente, Ungerer ha publicado otra obra en dos volúmenes dedicados a estudiar la permanencia de Antonio Pérez en Inglaterra y su correspondencia en el exilio,³³ reafirmando en sus primeras ideas. En ambas obras se muestra un profundo conocedor, no sólo de la vida y obra de Pérez, sino también de la literatura e historia inglesas del período isabelino, pudiéndosele considerar, por tanto, lo suficientemente cualificado como para poder emitir un juicio autorizado sobre el tema objeto de esta discusión.

Toda la fuerza de la argumentación, tanto de Hume como de Ungerer, descansa principalmente sobre estos tres puntos: que Shakespeare conoció a Antonio Pérez, que hubo una ocasión y un motivo idóneos para incorporarlo en la comedia, y que todo cuanto se dice en ella de la persona y estilo de Armado encuentra cabal correspondencia con lo que los documentos de la época cuentan de Antonio Pérez.

¿Conoció Shakespeare a Antonio Pérez?

Todo induce a pensar que sí, dadas la popularidad del español, su gran afición al teatro y su presencia en círculos muy próximos al dramaturgo.

La noticia de la fuga de Pérez de España en noviembre de 1591 despertó una gran curiosidad en Inglaterra, no tardando en aparecer ese mismo año el panfleto A fig for the Spaniard, Or Spanish Spirits en el que se divulgaban las persecuciones y padecimientos de Pérez bajo Felipe II. Su reimpresión al siguiente año es buena prueba de la demanda que tuvo. A dicho panfleto se debió también la introducción en el lenguaje de la época de la frase "to bid a fig for the Spaniard" de la que Shakespeare hizo uso en más de una ocasión en algunos de sus dramas históricos, en The Merry Wives of Windsor y en Othello.

Ese mismo año, 1591, se hizo la versión inglesa de las Relaciones a las que se agregó un prólogo del traductor en el que se exponían las "miserias" padecidas por Pérez. En 1594 eran impresas--por Richard Field, compoblano, amigo e impresor de Shakespeare--en Londres, en castellano, y dedicadas al Conde de Essex.

33 Gustav Ungerer, A Spaniard in Elizabethan England: The Correspondence of Antonio Pérez's Exile, Tamesis, Londres, 1976, vol. II, cap. X, págs. 55 y sigs. del manuscrito.

En 1596 fueron traducidas al latín. Claros indicios todos éstos del interés que había por enterarse de su contenido. Todavía se haría la traducción inglesa de otra obra de Pérez, Trattado paraenético, en 1598.

Si a lo ya dicho añadimos el gran número de cartas que Pérez escribió para acompañar el envío de las Relaciones, y otros regalos, a la gente importante de la corte inglesa, se podrá sacar una idea cabal de lo conocido que llegó a ser en Londres. Tanto, que, para cuando llegó a Inglaterra en abril de 1593, pocos habría que no le conocieran; si bien ahora tendrían la oportunidad de conocerlo aún mejor, ya que no se trataba de una corta visita, sino de una estadía de dos años muy largos. Tiempo más que suficiente para que, bajo el mecenazgo de Essex, favorito de la reina, alternase con todas las personalidades de la corte y trabase amistad especial con el grupo de los íntimos del conde, y particularmente con los hermanos Bacon y el Conde de Southampton, patrocinador de Shakespeare y de su compañía teatral.

Por otro lado, Pérez, aficionado al teatro desde muy antiguo, consta que se halló presente en las representaciones de The Comedy of Errors, en 1594, y de The Merry Wives of Windsor, en 1595, según explicamos en los apartados correspondientes a dichas comedias.

En resumen, que Shakespeare tuvo bastantes medios a su alcance para conocer a Antonio Pérez, esto es, las obras de éste, el impresor Richard Field, el Conde de Southampton, y el estreno de dos de sus comedias.³⁴

Pero ¿qué pudo mover a Shakespeare a convertir a Antonio Pérez en personaje de su comedia?

La ocasión y el motivo de la revisión de 'Love's Labour's Lost'.

Sabido es que el texto actual de la comedia es la revisión de una versión anterior, revisión que data de 1597 ó 1598, y que fue hecha con el objeto de proporcionar un rato de entretenimiento a los condes de Essex y Southampton y adláteres.

Hay varias circunstancias que favorecen la opinión de que dicha revisión fue hecha teniendo a Antonio Pérez en mente.

34 Gustav Ungerer, Anglo-Spanish..., págs. 83-102, 142 y 158.

La primera de ellas, la publicación de los Essays (1597), de Francis Bacon, primer exponente notable de un estilo literario que por aquel tiempo empezó a manifestarse, sobre todo, entre los componentes del grupo de Essex y Southampton, y que era precisamente el estilo de Pérez y el mismo que Shakespeare trató de ridiculizar en su obra. Porque, como muy bien observa Ungerer, Shakespeare no se burla de la prosa vernacular inglesa, ya que lo que el dramaturgo critica es el estilo concreto de un español; ni de la literatura española en general, sino de una modalidad de estilo que era común a Inglaterra y a España, i.e., el senequismo, cuyo más claro y reciente representante en Inglaterra era el español Antonio Pérez.

La segunda, el que, por un lado, hubiese mermado considerablemente la estimación de Antonio Pérez en Inglaterra, mientras, por el otro, mejoraba grandemente a los ojos del monarca francés --extremo éste último que viene reflejado clarísimamente en la comedia. En cuanto a lo primero, a nadie puede ocultársele lo inoportuno de la parodia estando Pérez en Inglaterra, en tanto que, una vez de regreso en Francia, ya no podría darse por aludido.

Y aún podría aducirse una tercera: la de que, unos años más tarde, cuando, iniciadas las negociaciones de paz entre Inglaterra y España--de las que Pérez había sido excluído expresamente por el rey inglés--, se representara justamente la misma comedia, y no otra, en la casa de Southampton--enero de 1604--hallándose presente entre la comitiva real el Condestable de Castilla quien, conociendo muy bien a Antonio Pérez, podía reír las bromas que se hacían en la misma a costa de lo que se decía tanto de su persona como de su estilo literario.³⁵

Don Adriano de Armado y Antonio Pérez.

Ateniéndonos rigurosamente al texto de la comedia, no hay nada en ella, de cuanto corresponde al personaje Don Adriano de Armado, que no pueda ser aplicado--no ya sólo en un sentido general, sino incluso en el más estricto sentido de la realidad--a Antonio Pérez, no habiendo otro español--mucho menos un inglés--

35 Id., págs. 150-152 y 173; Richard David, op. cit., pág. xlviiii.

de quien pueda predicarse lo que se predica de Armado.

El fondo histórico de la comedia en aquello que atañe a las relaciones de Armado con el rey de Navarra, así como los numerosos rasgos físicos y caracterológicos y demás detalles episódicos y estilísticos del mismo personaje, todos apuntan en la misma dirección: la persona del ex-secretario de Felipe II. Esta es, como antes hemos señalado, la conclusión a la que han llegado cuantos han estudiado muy a fondo y conjuntamente la comedia y la vida del célebre aragonés.

Porque ¿a quién, si no a Antonio Pérez--huído de España para acogerse a la hospitalidad del rey Henri de Navarre--podrían aplicarse con más propiedad las palabras del rey--

"Our court, you know, is haunted
With a refined traveller of Spain" (I.i.159-160),

o las de Boyet--

"This Armado is a Spaniard, that keeps here in court"
(IV.i.98).

Aquí, a nuestro modo de ver, reside toda la fuerza del argumento de la tesis pereziana. Y, sentada esta primera base--a la que inexplicablemente jamás hace referencia ningún comentarista tradicional inglés--, todo lo demás es un simple corolario. Pero se nos haría interminable la simple enumeración y cita pormenorizada de todo aquello que es común a Armado y a Pérez, máxime habida cuenta de la longitud del papel de nuestro personaje de la comedia. Por otro lado, el estudioso no tendrá dificultad en poder satisfacer su curiosidad con sólo leer la parte correspondiente de las dos obras de Ungerer antes mencionadas. De ahí que, pasando por alto el minucioso contenido de ellas, únicamente nos fijaremos aquí en algunos detalles allí omitidos.

Por ejemplo, los referentes a la vejez y flacura (I.ii.9-17; V.i.60; V.ii.685-686); a la melancolía (I.i.228; I.ii.2 y sigs.); a la condición de judío (III.i.135-136); a la afición a los jeroglíficos y a la astrología (III.i.67, 77-78), al teatro (V.i.108 y sigs.), al juego (I.ii.42-44), al refinamiento y a la galantería (I.i.160; IV.i.83-85), a viajar por el mundo en general, y visitar Francia y Roma en particular (I.i.159; V.i.106; V.ii.705), a enamorarse de mujeres de condición inferior (I.ii.139), etc., etc.. Bastará con dar un vistazo a la biografía de Pérez escrita por Marañón para comprobar que, como Armado, Pérez tuvo sus devaneos a-

morosos en un parque (M., I.84 n.),³⁶ se enamoró de una sencilla toledana (M., I.85) y tuvo novias que pertenecían a toda la escala social (M., I.87); viajó a Flandes, Italia, Francia e Inglaterra (M., I.26); era "galán y lustroso" (M., I.63); aficionado al juego (M., I.82-83), al teatro (M., I.81-82), a los jeroglíficos y la astrología (M., I.302-304); era supuestamente judío (M., I.14-18); inclinado a la melancolía (M., I.290); y, cuando huyó de España, estaba viejo y enflaquecido (M., II.621).

Incluso se podría pensar, analizando fríamente el nombre del alguacil, que hay una alusión encubierta al nombre de Antonio Pérez cuando aquel dice ser el "Antony Dull" que Armado acaba de mencionar y que, traducido al castellano, puede pasar muy bien por "Antonio Perezoso". De igual manera que el de Jaquenetta, cuya aventura con Armado tanto se asemeja a la que doña Juana Cuello tuvo con Antonio Pérez, podría traducirse por "Juanita" (M., I.34).

Respecto a los pasajes en que Armado y su paje juegan con los equívocos "tender juvenil", "pretty", "child" (I.i. y sigs.; III.i.65; V.i.60), y que constituyen uno de los nudos de la comedia que todavía están sin desatar,³⁷ también podrían contener una artera alusión a otro de los pecados mayores, el de la homosexualidad, de Antonio Pérez que gustaba de tener pajes jóvenes de hermoso aspecto. (M., I.304 y sigs.).

Don Adriano de Armado, escritor.

En asunto de letras, nuestro personaje siente una debilidad especial por el estilo epistolar, aunque sin renunciar a escribir otras cosas, y en cantidades apreciables, la poesía incluida.

Como muestra, el dramaturgo transcribe dos cartas. La primera va dirigida al rey, acusando a Costard de haber quebrantado las órdenes reales (I.i.216-270). El estilo es el acostumbrado en una acusación legal: frases largas, mucha palabrería, vaciedad de contenido, figuras retóricas a montones, etc.. La segunda, es una declaración de amor dirigida a Jaquenetta (IV.i.61-93). Aquí los períodos son cortos, con algunas de sus propiedades llevadas al absurdo. Tales son, v.gr., la interjección inicial, la antí-

36 En atención a la brevedad, indicamos entre paréntesis la inicial de Marañón, seguida del vol. de su obra Antonio Pérez, anteriormente citada, y del número de página.

37 Richard David, op. cit., pág. xxxvii.

tesis, el paréntesis, etc..

Una vez más remitimos al lector a las correspondientes secciones de las obras de Ungerer antes indicadas para que se convenza de lo que en estas dos cartas hay de imitación del estilo epistolar de Antonio Pérez, cuyo éxito literario se lo labró justamente en el exilio, debido principalmente a sus famosas y numerosísimas cartas. Sólo al Conde de Essex, por ejemplo, le escribió más de cien. Y, como éstas circulaban de mano en mano, no le resultaría difícil al dramaturgo la lectura de por lo menos algunas de ellas, y más habiendo recibido el encargo del propio Essex de revisar la comedia.

Entre las cosas que más destacaban en dichas cartas estaban los aforismos. La gente los llamaba "sentencias doradas". Por eso resulta curioso que Love's Labour's Lost haga gala de varios de ellos, por ejemplo, "Love is a familiar; Love is a devil: there is no evil angel but Love" (I.ii.170-171). Pero llama aún más la atención el que algunos se asemejen bastante a otros de Pérez, como, por ejemplo,

"a horse to be ambassador for an ass" (III.i.51-52)

y "Un asno viejo sabe más que un potro" (M., I.295);

"the best for the worst" (I.i.273),

y "Lo mejor y lo peor de todo lo creado es el hombre" (M., I.295).

Finalmente, cuando Armado, a su edad, renunciando a la lucha con la espada, desea poder componer sonetos y escribir volúmenes enteros en folio--

"rust, rapier!... Assist me some extemporal god of rime,
for I am sure I shall turn sonneteer. Devise, wit; write,
pen; for I am for whole volumes in folio" (I.ii.178-182)--

¿no estará evocando el dicho de Pérez, "Las espadas cortan menos que las plumas", y el hecho de haber compuesto versos en un tiempo, así como el que su dinámica actividad propiamente literaria comenzase pasados los cincuenta años, estando en el exilio, junto al rey de Navarra? (M., II.734).

Carácter seminal de 'Love's Labour's Lost'.

Un hecho que siempre nos ha llamado la atención es la apreciable cantidad de expresiones análogas que pueden verse en Love's Labour's Lost y en Romeo and Juliet, y que nosotros atribuíamos

al simple hecho de haberse producido la revisión de ambas obras, como así fue, al mismo tiempo (1596-1598).

Pero he aquí que Wilson y David también nos hablan de otras obras posteriores de Shakespeare, básicamente las comedias, en las cuales hay personajes y situaciones cuyas semillas se encuentran en Love's Labour's Lost, por un estilo a lo que ocurre con The Two Gentlemen of Verona, según tuvimos ocasión de ver al tratar de esta última comedia.³⁸

Estimamos que éste puede ser un motivo de gozo para los españoles, si se tiene en cuenta que The Two Gentlemen of Verona fue inspirada en gran parte en la Diana, de Montemayor, y que Don Adriano de Armado, de Love's Labour's Lost, versa en torno a las extravagancias de un archiconocido español al que David hace nada menos que antecesor en línea directa del gran Falstaff---

"... even the mighty Falstaff has a trick of accent and gesture that proclaims him a direct descendant of Armado."³⁹

38 G. Wilson Knight, The Crown of Life, Londres, 1966, pág. 203;

Richard David, op. cit., pág. xiv.

39 Richard David, Ibid.

A MIDSUMMER NIGHT'S DREAM

Un rasgo característico de Shakespeare es no haberse servido de una sola fuente, sino de varias, para una determinada obra. Lo cual, siendo en general válido para toda su producción, lo es particularmente tratándose de la comedia A Midsummer Night's Dream.

Dowden y Masefield, entre otros, así lo han reconocido. Dice aquel, que no puede encontrarse el origen de su argumento; pero que un hilo aquí y otro allá nos llevan a algún libro que el dramaturgo debió de haber consultado. Masefield, refiriéndose a esto mismo, describe esta comedia como una fantasía semejante a un amasijo hecho por Shakespeare con los más diversos ingredientes, tales como creencias populares, libros y poemas, y el deseo de proporcionar a sus compañeros actores la oportunidad de lucir sus habilidades histriónicas en algo deliciosamente divertido.¹

Uno de esos libros del que quizás se hable más a menudo es la Diana de Jorge de Montemayor, aunque los críticos no hayan llegado todavía a ponerse totalmente de acuerdo respecto a la cuantía y grado de participación que le pueda caber al autor ibérico en la hechura de esta comedia. De ahí que nosotros hayamos intentado establecer su colaboración real; conscientes, sin embargo, de que, si Shakespeare fue un verdadero mago y consumado miniaturista, y un primerísimo orfebre y acabadísimo artesano de las más heterogéneas ideas y situaciones, no lo fue menos en el difícil arte de darles unidad, sombra y relieve, y de crear con ellas un todo afilegranado, maravilloso, muy superior a cualquier elemento aislado tomado de aquí o de allá, y de que, por consiguiente, es bastante arriesgado, a la par que

¹ Edward Dowden, Introd. a "A Midsummer Night's Dream", The Comedies of Shakespeare, Oxford Ed., por W.J. Craig, 1969, pág. 521; John Masefield, William Shakespeare, London, 1961, pág. 57.

laborioso, tratar de "descomponer" su obra terminada con el fin de poder asegurar, sin una duda razonable, que tal y tal cosa fueron sacadas de nuestra novela pastoril.

Sobre los posibles lazos de unión entre AMND y la Diana han venido hablando y escribiendo los estudiosos de esta comedia desde los comienzos del siglo XIX en que Dunlop las relacionó por vez primera.

Este historiador general de la novela escribió entonces que

"algunas de las más entretenidas escenas de la comedia de Shakespeare Midsummer Night's Dream parecen haber sido sugeridas por el cambio de amores ocasionado por el agua encantada de la sabia Felicia".²

A pesar de que Dunlop no ofrece ninguna explicación, a partir de él y hasta nuestros días no hay prácticamente ningún crítico que no mencione la Diana como posible fuente de AMND al hablar de esta comedia, si bien por lo común lo hacen como de paso, sin ahondar mucho en ello y sin dar una aclaración, y—más frecuentemente aún—simplemente repitiendo lo que otros habían dicho.

El punto que ha servido de base a cuantos escritores han tratado el tema de la interdependencia AMND-Diana es precisamente el señalado por Dunlop, esto es, el cambio de afecto obrado en los enamorados de una y otra obra por el empleo de la magia.

Lo cual no quiere decir que todos estén de acuerdo en ver en la novela de Montemayor una fuente en potencia de AMND, ya que, desde Dunlop hasta estas fechas se han formado y ventilado las opiniones más dispares. Así, mientras unos creen que lo de la flor mágica fue pura invención de Shakespeare, como Schmidt, por ejemplo, otros—de quienes por lo específico de sus obras debería esperarse que aludirían a la Diana en uno u otro sentido—, la pasan absolutamente por alto. Tal es el caso de Frank Sidgwick quien, en su The Sources and Analogues of A Midsummer Night's Dream—The Shakespeare Library—, atribuye el origen del asunto en cuestión a leyendas populares.

2 J.C. Dunlop, History of Fiction, 1816, pág. 332.

E.K. Chambers--editor de A Midsummer Night's Dream, Heath's English Classics--cita como punto de partida de la materia en discusión un cuento de Chaucer junto a la novela de Montemayor, si bien es cierto que sin descartar del todo a ésta última. H.H. Furness, editor del New Variorum, satiriza y desecha la Diana--"no necesitamos coger nuestras tonterías de la Diana", ha dicho--partiendo del supuesto de que Shakespeare se inspiró en los clásicos y en los autores medievales.

Por lo que a este mismo tema se refiere, tampoco han admitido la sugerencia de Dunlop ni Genouy, ni W. Aldis Wright, ni siquiera Dowden. Genouy basa su posición anti-Diana en que, no habiendo aparecido la versión inglesa de Yong sino hasta después de la fecha de composición de AMND, y, careciendo Shakespeare de conocimientos lingüísticos, no se justifica el que se sugiera que AMND fuera influenciada por la Diana. Wright y Dowden nada dicen respecto a este último extremo; no obstante, emplean un razonamiento parecido al de Genouy en lo que se refiere a la publicación de la traducción de Yong.³

Aunque por motivos bien distintos, Menéndez Pelayo tampoco está de acuerdo con la afirmación de Dunlop. Para nuestro docto autor, la coincidencia entre AMND y la Diana bien pudo ser producto de la casualidad o deberse a un cuento más antiguo, por más que--puntualiza--otro tanto podría decirse "del canto 17 de La Pucelle d'Orleans, de Voltaire, donde hay un motivo análogo"⁴ Finalmente, debemos mencionar en este resumen bibliográfico en el que hemos pretendido dar cabida a algunos de los más destacados portavoces de los pareceres más diversos, a Ward, Cunningham, Charlier, Pettet y Thomas, en representación de la opinión expuesta por Dunlop la cual, según declaración de Harrison, es la de la mayoría de los críticos.⁵

Hemos de llamar la atención sobre la tesis sostenida por Genouy, por lo endeble e ingenua que resulta a estas alturas la

3 Hector Genouy, "Considérations sur le Midsummer Night's Dream de Shakespeare"; Revue de l'enseignement des langues vivantes, Nº 49, 1932, 299-310, pág. 301. Citado por Selma Guttman, op. cit., pág. 132; T.P. Harrison, op. cit., pág. 97; Edward Dowden, op. cit., pág. 522.

4 M. Menéndez Pelayo, Orígenes de la Novela, vol. II, pág. 286, n. 3.

5 Gustave Charlier, "Sur un passage de Comme il vous plaira de Shakespeare", Revue du seizième siècle, Nº 7, 1920, págs. 157-160. Citado por Selma Guttman, op. cit., loco cit.; E.C. Pettet, Shakespeare and the Romance Tradition, London, 1970, pág. 76; Henry Thomas, op. cit., pág. 242; T.P. Harrison, op. cit., loco cit.

Segunda adición de
Los siete
libros de Diana, de Jorge
de Monte Mayor. Diri-
gidos al Mny Ill^{te}. S. don
Juan Castella de Villano
ya, señor de las Baronias
de Bicornb, y Quesca.



¶ Agora de nuevo añadido el Triunpho
de Amor, de Petrarcha. Y la historia de
Alcida y Syluano.
Y los amores de Abindaraez, y otras cosas.
Impresso en Valladolid, por F. F. de C.

Año. 1561.

(Portada.)

Portada, reducida, de Los Siete
Libros de LA DIANA

base en la que se apoya. Máxime, por no reconocer algo que todo el mundo acepta como un hecho cual es que el manuscrito de la traducción de Yong estaba ya terminado y circulaba entre los escritores de la época desde 1582, así como por dar por sentado algo tan discutido—y sobre lo que todavía no se ha dicho la última palabra—, como es la habilidad lingüística de Shakespeare de quien generalmente se admite que sabía por lo menos el latín, el francés y el italiano, y los rudimentos del castellano.

A la argumentación de Wright, podría aplicársele igualmente la primera parte de la contestación dada a Genouy.

En lo tocante a Dowden, sólo diremos que incurre en una abierta contradicción por cuanto habiendo admitido—en el caso de TGV—sin reserva de ninguna clase la circulación del manuscrito de la Diana inglesa desde mucho antes de su publicación, y dado por sentado que Shakespeare lo leyó y utilizó en aquella comedia, ahora—tratándose de AMND—invierte caprichosamente el razonamiento arguyendo que, precisamente por no haber sido publicada la traducción con anterioridad a la aparición de esta comedia, Shakespeare quizás no vio el manuscrito de Yong, y que aquello de AMND que hoy atribuyen otros a la Diana no lo tomó el dramaturgo de la novela española ni de ninguna otra, sino que fue fruto de la imaginación del comediógrafo.⁶

Con respecto a la declaración del polígrafo español, creemos que podría aceptarse como válida de no existir ninguna otra coincidencia entre AMND y la Diana que la señalada por Dunlop, a la cual se refiere exclusivamente Menéndez Pelayo. De ser única aquella, verdaderamente habría que pensar en lo fortuito del hecho o, a lo sumo, en una analogía más. Pero según se verá, ese no fue el caso, ya que hay otras muchas afinidades entre ambas obras.

La llamada de atención poco menos que intuitiva de Dunlop, de la que se hicieron eco muchos otros escritores sin aportar nada nuevo, acabó por despertar la curiosidad de un par de estudiosos a quienes debemos cuanto hasta ahora se ha escrito sobre el asunto que nos ocupa. Uno de los muy pocos trabajos

⁶ Edward Dowden, Id., Ibid.

que se han hecho a conciencia sobre esta materia—el último de entre los que tenemos noticia—es el realizado por el norteamericano Harrison. Aunque mucho antes que él, también el Dr. Tobler, alemán, había abordado el mismo tema directa y extensamente. Mas ambos independientemente—Harrison asegura no haberse enterado del trabajo de aquel sino hasta después de haber sacado sus propias deducciones—parecen haber llegado a la misma conclusión: la de que sus respectivas averiguaciones demuestran que el comediógrafo inglés se sirvió de la Diana, como una fuente más, para la composición de esta comedia.⁷

En torno a la publicación de Tobler, señala Anders que, a pesar de las semejanzas indicadas por aquel, quizás lo sean mayores las que se observan entre la comedia inglesa y la italiana Gli Intricati, de Alvise Pascualigo, en la que están escenificados algunos pasajes de la Diana.⁸

Sobre advertir que nada de lo que declara Anders ha trascendido a la crítica moderna y, pendiente lo que más adelante diremos sobre ciertos puntos no tocados ni por Tobler ni por Harrison, está claro que, incluso en el caso de que la afirmación de Anders pudiera sostenerse, todavía podríamos seguir hablando del parentesco AMND-Diana.

T.P. Harrison: su estudio sobre 'A Midsummer Night's Dream' y la 'Diana'.

La correlación existente entre estas dos obras, el antiguo profesor de la Universidad de Texas las enfoca y desarrolla en un extenso artículo dedicado al estudio comparativo de Shakespeare y Montemayor al que a menudo hemos venido refiriéndonos y en el que el autor comienza diciendo que

"an analysis of this popular Spanish pastoral seems to show that he [Shakespeare] used it [Diana] in making ... A Midsummer Night's Dream".

Es un hecho, escribe, que TGV y AMND datan de la misma o parecida fecha (c. 1595) y versan alrededor de un tema idéntico cual es el conflicto que existe entre el amor y la amistad.

7 Dr. Tobler, "Shakespeare's Sommernachtstraum und Montemayor's Diana", Shakespeare Jahrbuch, vol. XXXIV, 1898, págs. 358-366; T.P. Harrison, op. cit., pág. 100, n. 40

8 H.R.D. Anders, Shakespeare's Books, Berlin, 1904, pág. 73.

9 T.P. Harrison, "Shakespeare and Montemayor's Diana", Studies in English, N^o 6, (University of Texas Bulletin, N^o 2648), págs. 94-103. A él remitimos al lector con el fin de no cansarle con demasiadas llamadas al pie de página.

Por otra parte, está probado y admitido que el dramaturgo se apoyó principalmente en Montemayor a la hora de escribir TGV. Es, pues, lógico, suponer que también se sirviera de nuestro poeta y novelista para trazar su AMND. En lo cual parece coincidir con la idea que Thorndike expuso al afirmar que esta comedia debía mucho a TGV.¹⁰

Argumento éste que puede confirmarse por la relación que parece haber entre un incidente de AMND en el que Lysander— en contestación a la indicación de Helena de que Hermia todavía lo ama—dice:

"Content with Hermia! No: I do repent
The tedious minutes I with her have spent".
(II.ii.111-112),

y otro de la historia de Felismena—fuente de TGV—en donde, ante una sugerencia de aquella, parecida a la de Helena, responde Don Felis:

"No me da el amor que yo a mi Celia tengo, lugar para entenedello assí, mas antes me parece que me le hize muy mayor en aver puesto el amor primero en otra parte que en ella".
(M., 2º, 115.10-13).

Además de esto, se da tal cantidad de elementos, tanto extrínsecos como intrínsecos, comunes a la Diana y a AMND, que, empeñarse en disociarlas, sólo pondría más en evidencia lo absurdo del caprichoso intento.

Uno de los factores que primeramente llama la atención es la casi total ausencia de caracterización en los personajes de ambas obras en las que éstos están siempre a merced de Amor, Fortuna y Tiempo—en la Diana—y de Oberon y su ayudante Puck—en la comedia.

Pero donde Harrison pone el mayor énfasis todo a lo largo de su disertación en defensa de la Diana como obra inspiradora de la comedia es, en primer lugar, en demostrar el paralelismo que existe entre la flor y el agua mágicas empleadas respectivamente por el dramaturgo y el novelista, y la derivación que la primera tiene de la segunda y, en segundo término, en establecer la afinidad del desconcierto de afectos experimentado por las parejas enamoradas de las dos obras, y su mutua dependencia.

10 Ashley Thorndike, The Minor Elizabethan Drama, vol. 2, pre-Shakespearean Comedies, Everyman's Library, Nº 492, 1964, pág. ix.

En cuanto al primer enunciado, Harrison señala tres ocasiones—dos en la Diana de Montemayor y una ~~de~~ la Diana Enamorada del Gil Polo—en las que interviene la magia como causante de la transformación del amor de los enamorados.

En la primera, Felicia da a beber el "agua" de un vaso a Sireno, y el de otro vaso a Selvagia y Sylvano. Sireno, que hasta ahora amaba a Diana, tras despertar del sueño que le infundió el agua, ya no la ama más. Sylvano y Selvagia, antes enamorados de Diana y Alanio respectivamente, han olvidado a éstos y se aman mutuamente. (M., 5^a, 224-228).

Harrison supone en el lector un gran conocimiento de la comedia; de ahí que no se detenga a señalar expresamente la relación que hay entre las situaciones análogas de las dos obras. Son las siguientes: Lysander está enamorado de Hermia—igual que Sireno lo está de Diana—, pero después de que Puck exprime una flor en sus párpados, ya no la quiere (II.ii.78 y sigs.); y Demetrius, enamorado antes de Hermia—como Sylvano lo estaba de Diana y después de Selvagia—se enamora de Helena tras de haberle aplicado Oberon en sus ojos el jugo de otra flor. (III.ii.99 y sigs.). Sylvano despierta diciendo:

"O Selvagia, cuán gran locura a sido aver empleado en otra parte el pensamiento, después que mis ojos te vieron!"
(M., 5^a, 226.17-19).

La versión inglesa:

"O faire Selvagia, what a great offence and folly I committed, by employing my thoughts upon another, after that mine eyes did once behold thy beauties" (Y.),

nos ayuda—más que el original— a descubrir un cierto eco verbal —que el citado autor no indica y que el lector sólo puede intuir de sus palabras. Dice Demetrius:

"O Helen! goddess, nymph, perfect, divine!
To what, my love, shall I compare thine eyne?"
(III.ii.137-138).

Algo parecido puede decirse de las primeras palabras de Selvagia:

"¿Qué es del mi Sylvano? ¿No estaba él junto conmigo?
¡Ay, Dios! ¿quién me lo llevó de aquí? ¡Si bolverá!
...Sylvano ¿qué es dél? ¿A dónde está?"
(M., 5^a, 227-228).

"where is my Sylvanus, was he not with me heere?
O God, who hath carried him away from hence?
Or will he come hither againe? ... O Sylvanus

is he whom I love. O what is become of my
Sylvanus? Where is my Sylvanus? (Y.),

y las de Hermia--a las que Harrison alude veladamente pero no
transcribe:

"Lysander! what! remov'd? Lysander! lord!
What! out of hearing? gone? no sound, no word?
Alack! where are you? speak, an if you hear;
Speak, of all loves! (II.ii.151-154).

Con todo y esta semejanza, se observan tres diferencias. En la
novela, el cambio es obrado por una bebida que da sueño; los e-
namorados despiertan al toque de un libro; y el nuevo afecto
que sienten al despertar está predeterminado por Felicia; en
tanto que en la comedia es el jugo de una flor exprimida en los
párpados el que hace que los enamorados, que despiertan natural-
mente, amen sólo aquello que primero se ponga ante su vista.

La segunda vez que ocurre un cambio es cuando la ninfa
Dórida da a beber a Don Felis--herido--un vaso de agua, tras lo
cual, éste

"se sintió tan sano de las heridas que los cavalleros le
avían hecho y de la que amor, a causa de la señora Celia,
le avía dado que no sentía más la pena que cada una dellas
le podían causar que si nunca las uviera tenido. Y de tal
manera se bolvió a renovar el amor de Felismena que en nin-
gún tiempo le pareció aver estado tan vivo como entonces".
(M., 7^a, 297.22-29).

Aunque Harrison no lo indica, éste se corresponde con el segun-
do cambio de Lysander. Dice Puck aplicándole el jugo mágico:

"When thou wak'st
Thou tak'st
True delight
In the sight
Of thy former lady's eye", etc.
(III.ii.453-464).

El tercer cambio, según queda dicho, se encuentra en la
Diana de Gil Polo:

"y como [Sireno] supo la muerte de Delio, se le alteró
el corazón. Allí hizo gran obra el poder de la sabia
Felicia, que aunque allí no estaba, con poderosas yer-
bas y palabras, y por muchos otros medios procuró que
Syreno començasse a tener afición a Diana".
(G.P., 4^a, 202.16-21).

Es ésta la segunda "mudança" sufrida por Sireno, la cual--como
Harrison y Tobler señalan--tiene un gran parecido con el segun-
do cambio experimentado por Titania cuyos ojos toca Oberon con
una yerba al tiempo que pronuncia estas palabras:

"Be as thou wast wont to be;
See as thou wast wont to see:
Dian's bud o'er Cupid's flower
Hath such force and blessed power".
(IV.i.73-76).

Harrison también ve aquí una semejanza con el segundo cambio de Lysander.

Hay en la Diana un cuarto cambio--en el que también se han fijado Tobler y Harrison--y es el que ocurre en la historia relatada por Selvagia. Pero las transformaciones aquí obradas no se deben al empleo de la magia, sino a la mera veleidad propia de los jóvenes enamorados, según expresa Harrison citando a Chambers.

En dicha historia, Montano ama a Ismenia; pero ésta ama a Alanio y éste le corresponde. Al conocer Alanio a Selvagia, aquel se enamora de ésta y ella de él. Alanio e Ismenia son primos y se parecen mucho el uno al otro. Esta circunstancia es aprovechada por Ismenia la cual, disfrazándose, se hace pasar por Alanio y esto motiva el que Selvagia se enamore de Ismenia; de ahí que Selvagia no note la diferencia cuando más adelante encuentra a Alanio. Con el tiempo, Selvagia descubre el juego de que ha sido objeto, pero sigue amando a Alanio. Ismenia, locamente enamorada de Alanio, simula--por despecho--amar a Montano y acaba enamorándose de él de verdad. Alanio, aguijoneado por la aversión, la ira y los celos, desprecia a Selvagia y vuelve a su primer amor por Ismenia. (M., 1^a, 51-53).

Considera Harrison que este cambio no es suficiente, por sí mismo, como prueba de que la Diana sea fuente de la comedia; pero que, puesto que los otros cambios sí lo demuestran, éste es un testimonio más que sirve para consolidar aquellos.

De todo lo cual, concluye Harrison, se desprende una serie de paralelos menores entre la comedia y la novela.

Por un lado, en ambas obras tenemos dos parejas de enamorados: Demetrius-Helena, Lysander-Hermia, y Montano-Ismenia y Alanio-Selvagia.

Por el otro, Hermia y Selvagia son las únicas cuyo amor no su-

fre alteración alguna. En la comedia, Demetrius amó primero a Helena; después, ama a Hermia quien no le quiere a él, sino a Lysander; Puck unge los párpados de Demetrius y éste vuelve a querer a Helena que ahora se muestra desdeñosa de su amor creyéndose objeto de mofa por las excesivas demostraciones de afecto que aquel le prodiga (III.ii.145 y sigs.).

Trocando los papeles, puede compararse esto al proceder de Montano con Ismenia. Montano ama a Ismenia, pero "por los sobrados favores que Ismenia le hacía" (M., 1^a, 52.3), cambia su amor por el de Selvagia. Alanio—de quien Selvagia está enamorada—quiere a Ismenia por vengarse de Montano; pero Ismenia sigue queriendo a Montano con quien al final se casa.¹¹

Otro tanto podría decirse, naturalmente, del parecido que existe entre el amor que Lysander profesa a Hermia y el que Alanio tiene a Ismenia. De manera que, al final, cada enamorado vuelve a su enamorada primera tras un breve lapso de desamor.

Finalmente, en la comedia—al igual que en la Diana—, los cuatro enamorados se encuentran en un bosque: Alanio sigue a Ismenia al oír que ésta se ha ido, igual que hace Demetrius con Hermia; Selvagia va tras Alanio, como Helena en pos de Demetrius; y Montano persigue a Selvagia de igual modo que Lysander a Hermia.

A la vista de todo lo hasta aquí expuesto, Harrison juzga que "Shakespeare, it seems possible therefore, gained the entire conception of confused lovers from the Spanish pastoral".¹²

Los olvidos de T.P. Harrison.

No abrigamos la menor intención de restar importancia al meritísimo trabajo del profesor Harrison. Sólo pretendemos agregar algunas omisiones que hemos observado en él con el ánimo de completarlo.

En el análisis resumido que acabamos de hacer, hemos subrayado por nuestra cuenta algunas resonancias verbales que nos llevan de AMND a la Diana. Pero no son únicamente repercusiones de palabras, sino también de escenas y situaciones, amén de otras pistas que, no por pequeñas, no convenga recordar.

Así, por ejemplo, cuando al encontrar Helena a Lysander tendido tras haberle ungido Puck los párpados con el zumo de la flor mágica, ella se sorprende de verle echado en el suelo

11 T.P. Harrison, op. cit., pág. 102, se arma un pequeño enredo al explicar este último extremo, comprensible—por otro lado, debido a "los nudos que este perverso del amor haze" (M., 5^a, 225.22).

12 T.P. Harrison, Id., Ibid.

y lucha con la sospecha de si está muerto o dormido:

"on the ground!
Dead? or asleep?" (II.ii.100-101),

al punto viene a la memoria la sorpresa que se apoderó de Felismena al ver el estado en que quedaron Sireno, Selvagia y Sylvano cuando bebieron el agua mágica que les dio Felicia y lo inútil de sus gritos para despertar a Sylvano:

"y en este punto cayeron todos tres en el suelo adormidos, de que no poco se espantó Felismena... [que] le comenzó a dar grandes voces, las cuales aprovecharon tanto como si las diera a un muerto" (M., 5^a, 224.8-32).

Compárense los pasajes en los que Egeus da a Demetrius autorización para casarse con su hija Hermia y ésta no hace caso de ello por cuanto a quien ella quiere es a Lysander (I.i.25, 64, 79-82) con quien acaba casándose (IV.i.182-187), con otro de la Diana en el que Felicia hace creer a Selvagia que el padre de Alanio ha dado licencia a éste para casarse con ella, y Selvagia desprecia ese permiso porque su corazón está puesto en Sylvano que termina siendo su esposo (M., 5^a, 228.1-5; 7^a, 299-300).

Igual ocurre con el número de bodas que son tres en cada obra (IV.i.182-187; M., 7^a, 299-300).

Además, todos los medios de que Lysander echa mano para cautivar a Hermia y que el padre de ésta reprocha a aquel—versos, intercambio de prendas de amor, canciones de amor rimadas y ejecutadas a la luz de la luna, trencillas de cabellos, anillos, mensajeros, etc., (I.i.27-34), suscitan reminiscencias de idénticos medios de que se sirven algunas de las parejas de la Diana, como Sireno-Diana, Arsileo-Belisa, Felis-Felismena, Felis-Celia, etc..

Lysander lleva a Hermia a casa de su tía—alejándola de la ciudad—para evitar que Demetrius se case con ella (I.i.157-160), como el padre de Selvagia traslada a ésta a otra aldea y a casa de una tía de la joven con el fin de que se olvide de Alanio (M., 1^a, 59.2-4).

Hermia, a una observación de Lysander sobre lo tortuoso que es el camino del amor, afirma que es una cruz

"too high to be enthrall'd to low" (I.i.136),

recordándonos lo que dice Sireno cuando se queja de lo inconstante que es el amor de las mujeres:

"¿porqué causa soís tan movibles, que en un punto derribáis

a un pastor de lo más alto de su ventura a lo más baxo de su miseria?" (M., 1^a, 38.11-13).

Siguiendo el hilo de la anterior observación de Lysander, dice éste haber llegado a esa conclusión tras haber leído y oído todo lo que pudo sobre el amor en novelas e historias (I.i.132-135). Y, puesto que estas palabras las puso en boca del personaje el autor de la comedia--el cual, según queda probado, conocía muy bien la Diana--parece desprenderse de ellas que Shakespeare tuvo a la Diana en mente al escribirlas. Lo mismo que cuando, a continuación, se refiere Lysander a los motivos en los que se apoya su deducción--las diferencias de linaje y de edad entre los enamorados, matrimonios impuestos por los allegados, etc., es muy posible que aluda a la Diana en la cual también se dan esos mismos casos, v. gr., los de Arsileo-Belisa, Arsenio-Belisa, Delio-Diana, etc..

De donde resulta natural pensar que el libro más rico en historias de amor que Lysander dice ver reflejadas en los ojos de Helena:

"your eyes; where I o'erlook
Love's stories written in love's richest book"
(II.ii.121-122),

No sea probablemente otra cosa que una alusión velada, pero elocuente, a la Diana española.

Lysander concluye su largo razonamiento sobre cómo una elección feliz puede malograrse por una circunstancia ajena a los enamorados y sumirlos en la mayor confusión:

"so quick bright things come to confusion"
(I.i.149);

y Hermia le aconseja filosóficamente que, ya que ello fue siempre así, deberán tener paciencia:

"If then true lovers have ever been cross'd,
.....
Then let us teach our trial patience"
(I.i.150-152).

Pues bien; todo eso parece ser una reminiscencia de la situación en que se halla Sylvano quien, para combatir la tristeza que le dausa el desamor de Diana, se imagina que es

"muy querido de mi señora, ... pero después que llego a la verdad de mi estado, quedo tan confuso que no sé dezillo, porque sin yo querello, me viene a faltar la paciencia".
(M., 2^a, 68.24-28).

Helena, refiriéndose a Demetrius que la ha olvidado por

Hermia, se expresa así sobre el poder de transformación que tiene el amor:

"Things base and vile, holding no quantity,
Love can transpose to form and dignity".
(I.i.232-233).

A contrario sensu, esto se asemeja a lo que Sylvano replica a Selvagia sobre el trato que algunas mujeres dan a sus enamorados:

"¿Puede ser cosa más baxa ni de menos valor que por la cosa más liviana del mundo, olvidéis vosotras a quien más amor ayays tenido?" (M., 1^a, 37.1-3).

En dos ocasiones se menciona en la comedia la celebración de la festividad de mayo: cuando Lysander comunica a Hermia su plan para que ésta huya de su padre y la cita para que se vean en el bosque donde antes se habían encontrado cuando allí acudieron

"To do observance to a morn of May" (I.i.167),
y cuando Egeus y Theseus encuentran a los cuatro enamorados en el bosque y suponen que el estar dormidos se debe a que quizás hayan madrugado--igual que hicieran ellos mismos--para asistir a la celebración de los ritos propios de ese mes:

"No doubt they rose up early to observe
The rite of May, and, hearing our intent,
Came here in grace of our solemnity".
(IV.i.134-136).

Aparte la coincidencia--que lo mismo puede ser casual que no-- de la expresión de la Diana:

"una mañana de Mayo" (M., 4^a, 187.11),
sorprende la semejanza de estos ritos con los que en honor de Minerva celebraban los pastores y pastoras--entre los que se encontraban Selvagia, Ismenia y Alanio--de nuestra novela pastoril. De la descripción que Montemayor hace (1^a, 40 y sigs.), podrá verse el enorme parecido con la tradicional celebración del "May-Day" inglés--y de otras latitudes, ya que estas celebraciones no eran exclusivas de Inglaterra--, y cómo las alusiones de la comedia pudo habérselas sugerido a Shakespeare la lectura de la Diana.¹³

13 Para un cotejo del modo como se celebraba el "May-Day" y la fiesta de Minerva descrita por Montemayor--coincidentes en sus elementos esenciales--, véase Encyclopaedia Britannica, vol. 15, pág. 5, s.v. "May".

Al tratar de los cuatro enamorados y la trayectoria cambiante de su amor, se ha hablado de la correspondencia de algunos de los personajes de AMND con otros de la Diana. Conviene, además, resaltar la correlación existente entre Oberón-Felicia y Puck-Dórida de cuyas voluntades depende el rumbo que sucesivamente toma el amor de los enamorados.

Sobre los nombres Helena, Hippolyta y Duque de Atenas—Theseus—, consúltese lo que acerca de este asunto decimos en otra parte bajo el epígrafe "Los nombres de los personajes de Shakespeare y las Dianas españolas".

Tocante a términos castellanos o derivados de él, sólo encontramos "holla'd" (IV.i.127), aunque es probable que el apelativo "nymph", que tanto Oberon (II.i.245) como Demetrius (III.ii.137) dan a Helena, se lo sugiriese a Shakespeare la lectura de la novela de Montemayor que a cada paso habla de sus "Nimphas".

Hay otro detalle que, por lo mucho que se aproxima al título de la comedia, no puede menos de llamar la atención. Aparece en la versión inglesa de la Diana en el pasaje donde se hace referencia al

"jardín adonde [Felismena] passava las tardes del verano"
(M., 2^a, 100.16)

y que Yong vierte como

"a garden Terrasse, so that he [Don Felis] might see me every sommers night". (Y., 229).

A este propósito no estará de más recordar que el título exacto de la primera edición de la comedia de Shakespeare, por Thomas Fisher, en 1600, era:

"A Midsommer-night's Dreame".

Conjetura Dowden que este título se lo puso Shakespeare para dejar constancia de la época del año en que se representó al público por primera vez. Pero no parece haber razón lo bastante sólida para defender esta suposición, ya que se estrenó en invierno, como veremos más abajo.¹⁴

Por último, véase cómo Shakespeare—igual que Montemayor—pinta al amor como un arquero:

"Cupid's strongest bow,
By his best arrow with the golden head"
(I.i.169-170),

¹⁴ Edward Dowden, op. cit., pág. 523.

"El arco armó...
que luego puso en él su flecha ardiente"
(M., 3^a, 151),

y como un niño que a menudo se engaña en la elección, que tiene alas y está ciego y que, por tanto, no mira con los ojos, sino con el alma, y cuyo discernimiento está falto de juicio y se precipita incautamente:

"Love looks not with the eyes, but with the mind,
And therefore is wing'd Cupid painted blind.
Nor hath Love's mind of any judgment taste;
Wings and no eyes figure unheedy haste;
And therefore is Love said to be a child,
Because in choice he is so oft beguil'd".¹⁵
(I.i.234-239).

Compárese esto con la contestación que da Felicia a Sireno a propósito de su pregunta sobre por qué si el "amor hace de la razón" no es guiado por ella. Responde Felicia que al hijo de Venus "le pintan ciego y falto de toda razón", y que "es de tal manera desenfrenado que... viene en perjuicio del amante. Píntanle con alas porque velocísimamente entra en el ánimo del amante... y con tanto mayor velocidad y enagenamiento de sí mismo, va a buscar la persona amada. Píntanlo desnudo"—cual niño que es—"porque el buen amor ni puede disimularse con la razón, ni encubrirse con la prudencia... Píntanle así mismo flechando su arco porque tira derecho al corazón... y también porque la llaga de amor es como la que hace la saeta, estrecha en la entrada y profunda en lo intrínseco del alma. Es una llaga difícil de ver, mala de curar y muy tardía en el sanar". (M., 1^a, 40.12; 3^a, 151-152; 4^a, 187, 194-196).¹⁶

15 Cf. TGV: II.i.74; iv.95-99; vi.42; vii.11-12; III.i.124; y AYLI: IV.i.136, 208-209.

16 Es bien sabido que Montemayor sigue aquí muy de cerca a León Hebreo cuyos Diálogos de Amor tradujo—e intercaló en su Diana—, igual que hiciera Garcilasso Inca de la Vega en 1590. Sorprende el hecho de que el pasaje de Shakespeare se aproxime más aún, si cabe, a esta versión que a la de la propia Diana. Compruébese: "Amor hace de la razón...y por ser el amor, después que ha nacido, privado de toda razón, le pintan ciego sin ojos; y porque su madre, Venus, tiene los ojos hermosos, por esto dessea lo hermoso, y la razón juzga la persona por hermosa, por buena y amable, y de aquí nace el amor. También pintan a Cupido desnudo... Es niño, porque le falta prudencia... Tiene alas, porque el amor entra con ligereza en los ánimos y con celeridad les hace buscar siempre la persona amada, enajenado de sí mismo". Citado por Francisco L. Estrada, op. cit., págs. 194-195, n.

'A Midsummer Night's Dream', la fábula de Píramo y Tisbe y Montemayor.

En la edición de 1560 viene aumentada la Diana con la historia de Alcida y Sylvano en la que Montemayor cita, entre otros, a los amantes desventurados Píramo y Tisbe. Pero Montemayor ya había demostrado conocer bien la leyenda de la pareja mitológica desde que, antes, escribiera en versos cortos la Fábula de Píramo y Tisbe que, a partir de la edición de Valladolid de 1561, fue agregada a varias de las que después se hicieron de la Diana.¹⁷

No será necesario recordar que Shakespeare cierra su comedia con un epitalamio en el que también narra esta divertida y trágica historia. Lo cual no tiene nada de particular, puesto que son bastantes los escritores de la época que aludieron a ella. Lo que, sin embargo, nos llama la atención es lo que Astrana Marín afirma tocante a cuál fue la versión de esta fábula que sirvió de base y materia prima al comediógrafo.

Dice el traductor de Shakespeare, que

"en la parte del entremés que representan los menestrales, o sea, 'La dolorosa comedia y crudelísima muerte de Píramo y Tisbe', Shakespeare recuerda absolutamente nuestra Diana, de Jorge de Montemayor. Muchas quintillas de Montemayor, en que se diluye la breve 'Historia de los amantes de Babilonia', son parecidísimas a los versos de Shakespeare, como quien quiera puede consultarlo."¹⁸

Lo anterior, a nuestro juicio, no excluye el hecho de que Shakespeare conociese la historia de los dos amantes babilonios contada por Ovidio en sus Metamorfosis. Pero muy bien pudo ocurrir que el traductor inglés de las Dianas españolas se sirviera de una edición que incluyera esta fábula y la tradujera junto con aquellas, y que Shakespeare se interesara por la manera de hacer de Montemayor en la presente fábula la cual, según Cossío, es "acaso la más feliz que se hizo en metros breves castellanos."¹⁹

17 Francisco López Estrada, op. cit., págs. XL, LXXXVIII y LXXXIX.

18 Luis Astrana Marín, op. cit., pág. 71.

19 José M^a de Cossío, Fábulas Mitológicas en España, Madrid, 1952, pág. 111. Citado por Francisco L. Estrada, op. cit., pág. XL, n. 1.

'A Midsummer Night's Dream' y Antonio Pérez.

En el estudio que en otra parte hacemos de Love's Labour's Lost y, sobre todo, de uno de sus personajes, tratamos bastante extensamente del célebre ex-secretario de Felipe II y de su vinculación con Shakespeare. Si de nuevo nos referimos a él aquí, es porque algunos historiadores y críticos literarios también han mencionado su nombre en relación con AMND.

Escribe Chambers:

"The occasion of 'A Midsummer-Night's Dream': (performed Jan. 26, 1595).

On 27 January (1595) Anthony Bacon wrote from London to Francis Bacon at Twickenham, telling him that Antonio Perez had highly commended the Queen's grace and the royal magnificence of some court solemnity then on hand (T. Birch, 'Elizabeth', i.199), and this crossed a letter of the same date from Francis to Anthony (Spedding, 'Life and Letters', i.353), in which he said: 'I hope by this time Antonio Perez hath seen the Queen dance (that is not it, but her disposition of body to be fresh and good I pray God both subjects and strangers may long be witnesses of). I would be sorry the bride and bridegroom should be as the weather, hath fallen out, that is go to bed fair and rise lowring.'²⁰

Respecto a la fecha del estreno de AMND, la opinión más generalizada es que la indicada por Chambers es la correcta. Tocante a las circunstancias que motivaron la composición y primera puesta en escena de la comedia, los críticos han deducido de la naturaleza intrínseca de la misma que fue una boda elegante a la que fue invitada y asistió la reina de Inglaterra. Ahora bien, la única boda de distinción que se celebró ese día fue la del Conde de Derby, William Stanley, con la hija del Conde de Oxford, Elizabeth Vere.

Si, además, se considera que el novio tenía un hermano—Lord Strange—que era el patrocinador de una compañía teatral para la que Shakespeare había escrito, no sorprenderá a nadie el que se estrenara una de sus comedias para celebrar el acontecimiento. Amén de que, para diciembre de 1594—y poco después de que los teatros volvieran a abrir sus puertas—el dramaturgo figuraba ya como uno de los socios principales de la compañía de Lord Chamberlain, según consta en los libros de la tesorería

20 E.K. Chambers, Shakespearean Gleanings, Oxford, 1944, pág. 62.

de la cámara donde queda registrado que el dramaturgo recibió el pago por las representaciones de su compañía en la corte— para la que siguió actuando y componiendo hasta el fin de su carrera.²¹

Que existe una estrecha relación entre la comedia, las personas de Elizabeth I y Antonio Pérez y este evento social, se colige del contenido de los breves párrafos de las cartas arriba mencionadas en los que se advierte 1) la reciente celebración de un desposorio—"On 27 January... bride and bride groom"; 2) el previo conocimiento que Francis tenía de que se habían cursado invitaciones a la boda a la reina y al amigo de los Bacon— Antonio Pérez—, y de ahí el deseo esperanzado de Francis de que Pérez tuviera la oportunidad de ver bailar a la reina—"I hope by this time Antonio Pérez hath seen the Queen dance", etc.—; y, 3) la confirmación por parte de Anthony Bacon de que los deseos de su hermano se habían visto cumplidos con motivo de cierta celebración en la corte—"telling him that Antonio Pérez had highly commended the Queen's grace and the royal magnificence of some court solemnity then on hand".

El que Anthony Bacon estuviera bien informado a este respecto por haber presenciado los hechos o por referencias del propio Pérez, parece que no puede restar valor a su testimonio.

Cabe, en conclusión, destacar la circunstancia de que Antonio Pérez fue un espectador de excepción del estreno de A Midsummer Night's Dream, así como también la posibilidad de que el español —por otra parte gran aficionado al teatro—viese a Shakespeare, bien actuando sobre el escenario o bien recibiendo los aplausos que seguramente dedicaría la ilustre y nutrida concurrencia a los actores y al autor de la obra al final de la representación; e incluso es posible que dramaturgo e invitado cambiasen algunas palabras.

21 Encyclopaedia Britannica, vol. 20, págs. 319 y 325.

THE MERCHANT OF VENICE

La mera inclusión de un par de voces castellanas y de los nombres "Mexico", "Indies" y "Lisbon" en esta comedia, y el hecho de que en el reparto de la misma se encuentre un personaje tan español como un "Prince of Arragon", serían de por sí suficiente motivo y excusa para hablar de España en torno a The Merchant of Venice y su autor.

Esto, sin embargo, es sólo lo que aparece en la superficie, lo obvio, y que constituye una minúscula porción de todo lo que de la Península puede decirse a propósito de la presente comedia. Porque es mucho más, y más substancial, lo que no se ve a simple vista, perteneciendo a esta categoría dos hechos históricos íntimamente ligados a España y a los que se alude veladamente en The Merchant of Venice, así como dos pasajes de la comedia que posiblemente se deriven de fuentes españolas, además de algunas analogías que se observan entre dicha comedia y varias obras españolas.

Todo lo cual justifica plenamente, creemos, el tiempo y el espacio que aquí le dedicamos.

El Dr. Rodrigo López y 'The Merchant of Venice'.

Difícilmente se encontrará un autor que, al estudiar esta comedia, no haga mención de un incidente del que Rodrigo López fue a un mismo tiempo protagonista y víctima.

Aunque no esté muy claro si era portugués o español, Ruy López--como también era llamado en ocasiones--era un excelente médico, judío converso, acaudalado y muy culto, con múltiples relaciones en toda Europa, que vivía en Inglaterra donde primero fue médico de cámara del favorito Leicester y después médico mayor de la misma reina.

Hallándose a la sazón en Londres el pretendiente a la corona de Portugal--"Dom Antonio", cuyo rival era Felipe II--así como el

ex-secretario y enemigo del mismo rey--Antonio Pérez, al cual se le conocía en aquella ciudad como "Don Antonio"--, fue requerido el célebre médico por los portugueses acogidos a la hospitalidad inglesa para que, en virtud de su privilegiada posición, interpusiese sus buenos oficios a fin de hacer prosperar las aspiraciones del pretendiente--igualmente conocido por "Prior de Crato"--al tiempo que el mismo doctor servía de intérprete a Antonio Pérez.

Pero he aquí que de pronto se empezaron a esparcir rumores de que el médico judío mantenía relaciones con los agentes españoles en Londres y de que éstos se habían entendido con aquel para que, a instancias de Felipe II, envenenara a Antonio y a la reina.

El hecho de haber dos Antonios, y ambos protegidos del Conde de Essex--verdadero responsable del fatal desenlace al que llevarían en breve las habladurías en que se vio envuelto el venerable doctor judío--es la razón por la que unos autores refieran el pretendido envenenamiento a Antonio Pérez, en tanto que otros lo relacionan con el portugués, su homónimo. Lo cierto es que los dos Antonios temieron en un tiempo ser envenenados por "López el envenenador"--así le habían apodado algunos médicos ingleses envidiosos de su buena estrella--pudiéndose, en consecuencia, aplicar los maliciosos chismes tanto al uno como al otro.

A resultas de lo cual, se le incoó un proceso y, con escasas y muy dudosas pruebas de su culpabilidad, el Dr. López fue condenado a ser arrastrado por las calles de Londres y después colgado y destripado en el patíbulo de Tyburn el 7 de junio de 1594.¹

La reacción del pueblo en general no se hizo esperar. El lamentable suceso desencadenó una fuerte corriente anti-judía en Londres, llegando ésta a sentirse incluso en el teatro. Así, de repente, volvió a cobrar actualidad, y con este motivo se repuso, The Jew of Malta, de Marlowe, un tanto relegado al olvido desde que se estrenara en 1589. Circunstancias éstas que, dadas las relaciones amistosas del Conde de Southampton--patrocinador de Shakespeare--con el Conde de Essex, y puesto que la compañía teatral que estaba cosechando tan clamorosos éxitos con el citado drama de Marlowe, a

1 Martin Hume, "Conspiración del Dr. Ruy López contra Isabel de Inglaterra y supuesta complicidad de Felipe II", Espanoles e Ingleses en el siglo XVI, Madrid, 1903, págs. 205-233.

costa del infortunado doctor judío, era rival de la de Shakespeare, inducirían a éste con toda seguridad--como razona Dover Wilson--a escribir una obra oportunista y competitiva.²

El resultado fue The Merchant of Venice, escrito--según unos-- a fines de 1594, y--de acuerdo con la creencia más generalizada--entre 1596 y 1598, y publicado por vez primera en 1600.³

Puede suponerse que para 1598 habría perdido interés y actualidad el tema anti-semítico. No fue, sin embargo, así, como lo prueba el hecho de que por lo menos hasta 1625 se mantuvo palpitante en Inglaterra la cuestión de la usura a juzgar por el éxito de obras teatrales como A Trick to Catch the Old One (c. 1605), de Middleton; Volpone (1606), de Ben Jonson; A New Way to Pay Old Debts (1621), de Massinger; y del ensayo "Of Usury" (1625), de Francis Bacon.

La comedia de Shakespeare, por tanto, además de haber contribuido a azuzar el interés y preocupación de sus contemporáneos ingleses por el asunto de los judíos y la usura, se constituyó en testimonio--indirecto, es verdad; pero no por eso despreciable--de un acontecimiento histórico como el arriba descrito, el cual--dicho sea de paso--se convirtió en un posible "terminus a quo" en el intento de fijar la fecha en que la misma pudo haber sido escrita. Así, al menos, opina el citado Dover Wilson, el cual ve una clara alusión al nombre y a la vergonzosa ejecución del tantas veces nombrado Dr. López--al que la literatura contemporánea llamó "Lopus" o "Lupus", lobo--, en las siguientes líneas de The Merchant of Venice:

"... thy currish spirit
Govern'd a wolf, who, hang'd for human slaughter,
Even from the gallows did his fell soul fleet,
And whilst thou lay'st in thy unhallow'd dam,⁴
Infus'd itself in thee; etc." (IV.i.133-137).

Otro tanto estima Whitaker.⁵ Y Bullough--quien, refiriéndose al punto anterior, ni lo afirma ni lo niega--piensa que el nombre del protagonista de la comedia, "Antonio, a Merchant of Venice" (Dramatis Personae), muy bien pudo haberle sido sugerido a Shakespeare "from the Pretender, Antonio Pérez."⁶

Astrana Marín--todo hay que decirlo--se opone rotundamente a tales opiniones.⁷ Pero como no aduce razón alguna, su actitud es

2 John Dover Wilson, Shakespeare's Happy Comedies, Londres, 1962, págs. 112-113.

3 Luis Astrana Marín, William Shakespeare, Obras Completas, Aguilar, Madrid, 1969, pág. 57; Edward Dowden, Introd. a "The Merchant of Venice", Shakespeare, The Comedies, Ed. Oxford, 1969, págs. 586-587.

para dejar perplejo a cualquiera, máxime cuando su habitual línea de conducta es más bien la de una tendencia a exagerar todo aquello que pudiera servir para poder relacionar a Shakespeare con España.

Nosotros, desde luego, nos sumamos al parecer de aquellos. Es más; creemos que aún podría irse más lejos en esto de las alusiones de Shakespeare a la muerte en la horca de Rodrigo López y al hecho de que fuese un judío converso. Nos parece que las siguientes palabras dan pie a tales suposiciones:

"Beg that thou mayst have leave to hang thyself:
And yet, thy wealth being forfeit to the state,
Thou hast not left the value of a cord;
Therefore thou must be hang'd at the state's charge."
(IV.i.363-366);

"In christening thou shalt have two god-fathers;
Had I been judge, thou shouldst have had ten more,
To bring thee to the gallows, not the font."
(IV.i.397-399).

El 'San Andrés' y 'The Merchant of Venice'.

El segundo hecho histórico al que nos referíamos en la introducción al estudio de esta comedia es la expedición inglesa a Cádiz en 1596, de cuyo cuantioso botín formaba parte el buque español "San Andrés" que después se destacaría entre los demás de la flota inglesa.

A dicho buque opinan Bullough y Merchant que aludió Shakespeare cuando, por boca de Salarino, y hablando con Antonio y Salanio de la suerte que habían corrido sus respectivas naves en sus recientes viajes, dijo:

"And see my wealthy Andrew dock'd in sand
Vailing her high-top lower than her ribs."⁸
(I.i.27-28).

De ser así--como es muy probable que lo fuera, dada la costumbre del dramaturgo de referirse a incidentes de este tipo--tendríamos aquí otro "terminus a quo" al tratar de señalar el año en que se escribió The Merchant of Venice.

4 John Dover Wilson, op. cit., loco cit.

5 Virgil K. Whitaker, Shakespeare's Use of Learning, San Marino, Cal., 1953, pág. 186.

6 Geoffrey Bullough, Narrative and Dramatic Sources of Shakespeare, Londres, 1966, vol. I, pág. 445. La confusión de nombres de que antes hablábamos es evidente, como se desprende de las palabras de Bullough.

7. Luis Astrana Marín, op. cit., loco cit.

8 Geoffrey Bullough, op. cit., loco cit.; W. Moelwyn Merchant, ed., The Merchant of Venice, New Penguin Shakespeare, 1972, pág. 8.

'The Merchant of Venice' y sus fuentes.

Aparte de los detalles mencionados, sabido es que The Merchant of Venice gira alrededor de dos historias cuyos orígenes literarios indios se pierden en la historia de los tiempos: la del prestamista que exige como fianza de la suma prestada--en caso de incumplimiento--una libra de carne del cuerpo del prestatario, y la de una dama quien, a fin de conocer al que será su esposo, da a escoger a sus pretendientes entre tres cofres de diferentes metales y contenidos distintos, casándose con quien acierte a descubrir aquel que contenga su retrato.

Los estudiosos generalmente señalan como fuentes de las que Shakespeare se sirvió o pudo haber hecho uso, un viejo drama inglés perdido, The Jew; una historia romántica incluida en Zelauto (1580), de Anthony Munday; The Jew of Malta (1589), de Marlowe; una "novella" de Il Pecorone (1558), de Giovanni Fiorentino; el Gesta Romanorum; y The Orator (tr. ing. 1596), de Alexandre Silvayn.⁹

No obstante, convendría tener presente igualmente lo que otros autores han descubierto en torno al tema de las fuentes, y que por lo común se omite. Así, por ejemplo, lo que escribe Astrana Marín:

Shakespeare..."se empapa de una novela de Ruggieri Figiovanni, donde vagamente se habla de dos cofres cerrados que el rey Alfonso de España le da a elegir, uno de los cuales contiene tierra y el otro la propia corona del monarca."¹⁰

No cabe duda de que esta hipótesis explicaría más fácilmente la presencia del "Prince of Arragon" como uno de los pretendientes a la mano de la bella Porcia.

De cualquier modo, pensamos que también son pertinentes las palabras de Menéndez Pelayo:

"Los apólogos y cuentos orientales (procedentes de la India) fueron recibidos en España antes que en otras naciones de occidente y en España se pusieron primero en latín y después en lengua vulgar: 'Calila y Dimna' (las fábulas de Bidpai, refundidas en 'Pantschatantra'), 'Sendebat', 'Las Mil y Una Noches', 'Barlaam y Josafat' (el 'Lalita Vistara'), 'Gesta Romanorum'..."¹¹

En otro orden de cosas, sabemos que The Orator tiene muy poco de original--como explicamos en nuestro comentario a Pericles, Prince of Tyre--y que, en relación con el parlamento de Porcia sobre la

⁹ W. Moelwyn Merchant, op. cit., págs. 16-20 y 28.

¹⁰ Luis Astrana Marín, op. cit., pág. 58.

¹¹ Marcelino Menéndez Pelayo, Orígenes de la Novela, vol. I, pág. 61.

misericordia (IV.i.182-203), éste se deriva en último término de nuestro Séneca el Viejo de quien lo tomó Silvan, aunque, según Perott, Shakespeare también pudo haberse inspirado en un pasaje de Espejo de Príncipes y Cavalleros--obra que, como queda demostrado en nuestro estudio sobre Cymbeline--, era conocida del autor de The Merchant of Venice.¹²

Cerraremos esta sección aduciendo la autorizada opinión de Chandler respecto a la posible influencia del Lazarillo de Tormes en esta comedia, aunque no nos detengamos a examinar lo que hay sobre el conocimiento que el dramaturgo tuvo de esta obra española y acerca del uso que de ella hizo, porque ya lo explicamos con todo detalle en Much Ado About Nothing. Pues bien; dice el citado autor que la broma práctica que Launcelot gasta a su padre ciego, y el esfuerzo que aquel hace por conseguir entrar al servicio de un amo menos miserable que Shylock (II.ii.1-168), quizás esté inspirado en la lectura de la versión inglesa que David Rowland hizo del Lazarillo.¹³

No se podrá negar que, en el peor de los casos, podría cuando menos hablarse de algunas de estas obras como análogas.

Feliciano de Silva, Calderón, Ruiz de Alarcón y 'The Merchant of Venice'.

Hablando ahora, no ya de posibles influencias, sino de la afinidad de ideas y de sentimientos que se observan en ciertas obras de autores españoles anteriores o contemporáneos de Shakespeare, no podía faltar aquí la voz de algunos buenos conocedores de las literaturas castellana e inglesa quienes, en relación con The Merchant of Venice, tienen algo que decir y que conviene tener presente a la hora de compararlos.

Así, por ejemplo, tras una breve exposición que Menéndez Pelayo hace de La segunda comedia de Celestina... (1534), de Feliciano de Silva, escribe:

"Esta ligera y graciosa creación recuerda algunas heroínas shakesperianas, como la Porcia de 'El mercader de Venecia', pero no

12 Virgil K. Whitaker, op. cit., loco cit.; Geoffrey Bullough, op. cit., vol. VI, pág. 371; Joseph de Perott, "The Probable Source of the Plot of Shakespeare's 'Tempest'", Publications of the Clark U.L., vol. I, Nº 8, págs. 209-216. Cfr. Selma Guttman, The Foreign Sources of Shakespeare's Works, New York, 1947, pág. 128.

13 F.W. Chandler, The Literature of Roquery, Boston, New York, Cambridge, 1907, págs. 233 y 235, n. Citado por Selma Guttman, op. cit., pág. 130.

conviene abusar de los grandes nombres tratándose de obras medianas. Es curioso, sin embargo, notar ciertas coincidencias. En la escena del jardín, con que la obra termina, hallamos este diálogo entre Polandria y su criada:

'Pol.--Hermosa noche hace, y gloria es estar debajo de las sombras de estos cipreses, a los frescos aires que vienen regocijando las aguas marinas por encima de los poderosos mares.

Poncía--Señora, ¿cuál te parece mejor, esta música que dices destos airezicos en las hojas de los árboles o la de la voz y cantar de Felides?

Pol.--Ay, Poncía, la de Felides; tanto cuanto va y no menos de la mezcla de la razón que con las consonancias viene mezclada, al regocijo que estos aires naturalmente hacen, sin ornamento de más razón de aquella que ellos guardan en su naturaleza; porque esta música pone descanso al cuerpo y la otra al ánima, porque goza el entendimiento en las palabras que en los oídos suenan.'

Involuntariamente se recuerdan las palabras de Lorenzo a Jessica sobre el prestigio de la música en el acto V, esc. i de 'El Mercader de Venecia':

'How sweet the moonlight sleeps upon this bank!
Here will we sit, and let the sounds of music
Creep in our ears: soft stillness and the night
Become the touches of sweet harmony.
Sit, Jessica: look, how the floor of heaven
Is thick inlaid with patines of bright gold:
There's not the smallest orb which thou behold'st
But in his motion like an angel sings,
Still quiring to the young-eyed cherubins;
Such harmony is in immortal souls;
But, whilst this muddy vesture of decay
Doth grossly close it in, we cannot hear it.'" (54-65).¹⁴

Par, por otro lado, afirma que--

"Son numerosos los conceptos y metáforas shakespearianos que se encuentran igualmente en los comediógrafos españoles";

pasando a continuación a comparar la observación de Jessica--

"I am never merry when I hear sweet music" (V.i.69)--

con dos versos de Amar después de la muerte, de Calderón--

"Siempre traen paces juradas
la música y la tristeza" (II, 2ª)--,

pensamiento éste que Par encuentra substancialmente idéntico al contenido en las palabras de Jessica.¹⁵

Por último, al dar cuenta de El examen de maridos, de Juan Ruiz de Alarcón (1581?-1639), Hurtado y González Palencia se ven obligados a establecer entre dicha comedia y The Merchant of Venice

14 Marcelino Menéndez Pelayo, op. cit., vol. IV, págs. 73-74.

15 Alfonso Par, Shakespeare en la Literatura Española, Madrid, 1935, vol. I, pág. 38.

la siguiente relación totalmente imparcial:

"Las escenas respectivas de Alarcón y de Shakespeare, en que Inés y Porcia examinan las cartas o memoriales de los pretendientes, ofrecen cierto paralelismo, que debe atribuirse a la analogía del tema y del origen, y no a influencia mutua."¹⁶

Pormenores varios.

Aunque ya hemos indicado de pasada algunos pequeños detalles que hacen relación a España, bueno será considerarlos ahora con algún mayor detenimiento a fin de extraer de ellos lo más posible.

En cuanto a vocabulario, bien poco en verdad emplea en esta comedia Shakespeare que pueda decirse castellano: sólomente "Vía!" (II.ii.10) y "hollaing" (V.i.43). Pero mientras que ninguna dificultad existe respecto al origen castellano de la segunda--según explicamos en otra parte--, algunos lexicógrafos, ignorando que también la empleaban nuestros clásicos, tienden a hacer la primera italiana, siendo en realidad latina. Parécenos, por tanto, oportuna la cita que Astrana Marín aduce de Quevedo--"¡Vía!, dijo un diablo..."--en contra de la opinión de Onions, así como el significado que aquel le atribuye, 'iea!'¹⁷

Por lo que se refiere al papel representado por el "Prince of Morocco" (II.vii), sólo recordar a vuelapluma las relaciones históricas de España con Marruecos. Y en lo que atañe al "Prince of Arragon" (II.ix), mucho nos tememos que en lo que descubre--"the portrait of a blinking idiot" (II.ix.54)--, así como en las palabras que aparecen en el escrito encerrado en el cofre--"There be fools alive" (II.ix.68), y en las que pronuncia Porcia--"O, these deliberate fools" (II.ix.80), estampó el dramaturgo algo de la natural y general inquina que por entonces sentían hacia los españoles los ingleses.

Al margen de esto, estando Porcia pasando revista en privado con su doncella a los varios pretendientes que tiene, hace de uno de ellos la observación--"How oddly he is suited!" (I.ii.71).

Cree Merchant que Shakespeare pudiera referirse con dichas

16 J. Hurtado y González Palencia, Historia de la Literatura Española, 1949, págs. 598-599.

17 Luis Astrana Marín, op. cit., pág. 1054; C.T. Onions, A Shakespeare Glossary, Oxford, 1963.

palabras a algo escrito no hacía mucho por Greene en Farewell to Follie (1591)--

"I have seen an English gentleman so diffused in his suits, his doublet being for the wear of Castile, his hose for Venice, his hat for France, his cloak for Germany"--

parecido a lo que en The Unfortunate Traveller (1594) escribiera Nashe hablando de su héroe:

"... imitated four or five sundry nations in my attire at once."¹⁸

Cualquier tratado sobre el vestuario de la época confirmaría lo populares que eran en Inglaterra las prendas de vestir españolas.

El propio Merchant nos aclara que el "Jewish gaberdine" (I. iii.110) de Shylock no era otra cosa que una capa larga como la que tradicionalmente tenían que llevar todos los moros y judíos en España a partir de 1412.¹⁹

Finalmente, cuando Shakespeare localiza a las naves del comerciante Antonio en "the Indies" y en "Mexico" (I.iii.19-20; III. ii.269), no hacía otra cosa que registrar dos nombres que, además de estar muy unidos a España, eran conocidos del público que acudía a la representación de sus comedias, por la abundante literatura que sobre el nuevo mundo circulaba en Inglaterra por aquellos años, como explicamos en The Tempest--así como por las noticias que de aquellas lejanas tierras traían los bucaneros y piratas ingleses. Por lo que se refiere a "Lisbon" (III.ii.270), seguramente recordarían, el escritor y sus paisanos, la no muy lejana expedición inglesa a Portugal en 1589--sugerida por el Dr. López y planeada por la reina inglesa al objeto de ayudar al aspirante al trono portugués, Dom Antonio--que acabó en un tremendo fracaso.²⁰

18 W. Moelwyn Merchant, op. cit., pág. 170.

19 Id., pág. 176.

20 Martin Hume, op. cit., pág. 211.

MUCH ADO ABOUT NOTHING

El contenido de Much Ado About Nothing (1598-1600) son dos historias de amor perfectamente diferenciadas que se desarrollan paralelamente en un mismo lugar y tiempo y en las que hábilmente se entremezclan tanto los incidentes como los personajes. Pero así como se desconocen otras versiones anteriores de una de ellas --la de Benedick-Beatrice--motivo éste por el que hasta ahora no ha habido ningún inconveniente en atribuírsela a Shakespeare, no ocurre, sin embargo, lo mismo con la otra--la de Claudio-Hero--la cual, solamente en el siglo XVI, fue contada por muy diversas e ilustres plumas--entre ellas, las de varios españoles--antes que por la del dramaturgo inglés.

Por lo que hace al objeto directo y principal de nuestro cometido, no habrá de esforzarse mucho el lector de Much Ado About Nothing para percatarse al punto de dos cosas que casi ni haría falta mencionarlas porque saltan a la vista. Nos referimos, en primer lugar, a los diferentes personajes españoles que figuran en el reparto de la comedia--dos de cuyos nombres, además, anuncian a las claras su procedencia hispana--y, en segundo lugar, a un término que, aunque empleado por un actor no español, es, sin embargo, netamente castellano. Aunque esto sea únicamente lo que aparece en la superficie; porque ahondando un poco en la comedia y en sus antecedentes descubriremos no ya sólo la razón de ser de esos personajes españoles y de esa voz castellana a los que aludimos hace un momento, sino que también podremos reconstruir una larga cadena de la que, si bien Shakespeare es su último eslabón, también forman parte tres autores españoles. De la misma manera que llegaremos a ver cómo algunos trozos de la comedia son una clara alusión, bien a cosas españolas, bien a un conocido incidente de una obra de nuestra literatura clásica.

'Tirant lo Blanc', 'El Patrañuelo' y 'Much Ado About Nothing'.

Ya hemos indicado que la historia de Claudio-Hero no es original de Shakespeare. Pero antes de dar a conocer sus antecedentes, sintetizaremos su argumento que es el siguiente:

Claudio, enamorado de Hero, la pide en matrimonio y se concierta la boda. Pero he aquí que un rival suyo, envidioso de su buena suerte, fragua un ardid por el que logra convencer a aquel de la infidelidad de su prometida la noche antes de la celebración del matrimonio. La trampa está en la suplantación de Hero por una de sus criadas quien--mientras su señora duerme, y estando el prevenido Claudio en acecho--aparece en la ventana del dormitorio de su ama vistiendo las ropas de ésta y hablando con un desconocido que ha llegado hasta allí por medio de una escala portátil. Claudio al ver esto se desespera y enfurece y, llegada la hora de la ceremonia nupcial, repudia en público a la que habría sido su esposa, y aquella no se celebra. Hero, ignorante de los motivos de la repulsa, se desmaya. Pero temiendo sus deudos que todo sea una calumnia, y entre tanto se descubre la verdad, la hacen pasar por muerta y se celebran los funerales y demás ritos de rigor. Cuando más tarde se sorprende a los cómplices de la sucia treta y éstos confiesan a la autoridad la verdad de lo ocurrido, Claudio se duele del engaño de que fue objeto e implora el perdón del padre de la joven ofendida, ordenándole éste pregonar la inocencia de su hija y poner un epitafio en su tumba haciéndole prometer, además, que en reparación tendrá que casarse con la prima de Hero. Claudio pone fielmente en ejecución todo lo mandado y prometido; pero una vez casado, la supuesta sobrina del padre de Hero se quita el antifaz, y Claudio descubre lleno de asombro y alegría que su esposa no es otra que la mismísima Hero quien sólo estuvo "muerta" mientras duró la calumnia.

En realidad, se trata de un cuento muy viejo que ya habían contado Ariosto--quien lo incorporó en su Orlando Furioso (1516, Cantos V-VI), que fue traducido al inglés por Sir John Harington y publicado en Londres en 1591; y Bandello, en su "novella XXII", 1ª parte (1554); y Giraldi Cinzio, en su Ecatommiti (1565); y Peter Beverley, en su Tragecall and pleasaunte history of Ariodanto and Jeneura, hoy desaparecida; y Tuberville (c. 1540-c.1597), en una traducción (1574?), igualmente desaparecida; y un autor desconoci-

El Patrañuelo.



Primera parte de

LAS PATRAÑAS DE IOAN

Timoneda: en las quales se tratan admirables cuentos,
graciosas marañas, y delicadas inuinciones pa-
ra saber cōtar el sabio y discreto relator
agora nuevamente compuesto.

¶ Con priuilegio Real por quatro años.

¶ Impreso en Valécia en casa de Ioan Mey. Año M. D. LXvij.
Vendeje en casa de Ioan Timoneda librero.

do, en A Historie of Ariodante and Geneuora (c. 1582), una comedia inglesa perdida; y Spenser, en su Faerie Queene (1590, libro II, Canto IIII, 19-32); y Jakob Ayrer (1544-1605), en su Die Schöne Phoenicia. Aunque esta lista quedaría manca si igualmente no incluyéramos en ella a Juan Timoneda y a Joanot Martorell quienes, aquel en El Patrañuelo (1567)--"Patraña Decinueve"--, y éste en Tirant lo Blanc--también contaron el mismo cuento que Shakespeare. Pero de Martorell y de su libro, así como de la relación que éste pueda tener con todos los demás que se han nombrado, incluida la comedia de Shakespeare, volveremos a hablar después. De momento, nos detendremos a examinar la dependencia de esta comedia de las otras obras análogas ya referidas.

A juzgar por los nombres de varios de los personajes y del lugar donde se desarrolla la acción en la comedia, que coinciden con otros de la "novella" de Bandello, se supone que ésta fue la fuente de Shakespeare. Efectivamente, es lógico pensar que, si en la comedia el padre de la heroína se llama "Leonato", y hay un príncipe de "Arragon" llamado "Don Pedro", un hermano bastardo--"Don John", y "Messina" es la ciudad en la que tienen lugar los hechos, habrá de atribuirse a que el dramaturgo conocía la "novella" en cuestión en donde "Lionato" es asimismo el padre de la joven, y "Messina" el escenario, y donde de la misma manera se habla de un "Piero di Ragona" y de dos valerosos y excelentes guerreros que son "Don Pietro e don Giovanni di Cardona". Y ello con mayor razón ya que estos detalles no aparecen en ninguna otra de las obras que aún subsisten. Pero esto no obstante, el hecho de que en Bandello sea un hombre disfrazado de mujer el que se hace pasar por la heroína en la escena que tiene lugar en la ventana, en tanto que en Shakespeare es una doncella la que asume el papel de su ama, ha dado pie para suponer que éste acaso conociera alguna otra versión, bien fuera la de Ariosto--en el original o en la traducción inglesa--o bien cualquiera otra, y preferentemente, por supuesto, las inglesas, aunque esto en resumidas cuentas viene a ser lo mismo, ya que todas las demás versiones--con la sola excepción de la de Cinzio, que siguió a Bandello--provienen de la de Ariosto, incluida la de Bandello quien en este detalle en cuestión se apartó de su modelo.

Sentadas así las relaciones del cuento de Shakespeare--reales e incuestionables con el de Bandello en general, y posibles pero no

menos reales con los otros en lo que se refiere al detalle en que el dramaturgo se aparta de su principal fuente---, forzoso es destacar que, así como la historia contada por Shakespeare puede decirse que proviene en último término de Ariosto, otro tanto se podría afirmar de Martorell del cual en definitiva la tomó Ariosto si nos atenemos a juicios muy autorizados.¹ Y no precisamente porque esta historia fuese original del escritor valenciano---ya que se contiene en una novela griega, Chaereas y Callirhoë, del escritor Chariton, que floreció en el siglo II de la era cristiana---,² sino porque, habiendo ésta permanecido soterrada por espacio de trece largos siglos, al desenterrarla y darle nueva vida a fines del siglo XV incorporándola en su célebre libro, adquiere el no pequeño mérito de ser Martorell su padre adoptivo.

Tirant lo Blanch lo escribió Martorell en catalán y fue impreso por primera vez en Valencia en 1490. Pero ello no fue obstáculo para que al punto no se conociera en Italia donde ya Boyardo---muerto en 1494---lo utilizó para un episodio de su Orlando Innamorato; donde en 1501 hizo Niccolo Correggio una traducción, y otra Lelio di Manfredi en 1514---ésta procedente de la única versión castellana (1511);³ y donde, según queda dicho, Ariosto también se sirvió de él.

En relación con la historia objeto de este comentario y su origen griego, no deja de ser un dato curioso el que el título de la versión castellana de Tirant lo Blanc diga del héroe del libro que "alcanzó a ser el príncipe y César del imperio de Grecia".⁴

El episodio de este libro en el que se inspiró Ariosto---y, por medio de éste, todos sus imitadores hasta Shakespeare---, se halla en el capítulo 283 que lleva el título de "Engaño que hizo la Viuda Reposada a Tirante". El resumen que de él hace Menéndez Pelayo es escueto, pero claro: "la viuda Reposada, ardiendo en liviano amor por Tirante y deseando alejarle de los brazos de la princesa Carmesina, urde contra ésta una monstruosa intriga, haciendo creer al

1 Rafael Ferreres, ed., El Patrañuelo, Clásicos Castalia, Madrid, 1971, pág. 185, n. 131; Marcelino Menéndez Pelayo, Orígenes de la Novela, vol. I, págs. 402-403, y vol. III, pág. 83; Rajna, Le fonti dell'Orlando Furioso, 2ª ed., págs. 149-153---citado por Menéndez Pelayo, op. cit., vol. III, loco cit.; John Dunlop, The History of Fiction, Londres, 1845, pág. 272---citado por R. Ferreres, op. cit., loco cit.; H.R.D. Anders, Shakespeare's Books, Berlín, 1904, págs. 65-66; Geoffrey Bullough, Narrative and Dramatic Sources of Shakespeare, Londres, 1958, vol. II, pág. 62.

2 Encyclopaedia Britannica, vol. 5, pág. 288, s.v. "Chariton", y vol. 10, pág. 875, s.v. "Greek Literature, Prose, The Novel".

caballero que su dama le era infiel con un negro feísimo, hortelano de palacio, con cuyas vestiduras y máscara hace disfrazar a una de las doncellas de la princesa".⁵

Es muy difícil saber si Shakespeare conoció los libros de Martorell y de Timoneda. Pero creemos que no estará fuera de propósito anotar aquí que no es ésta la única ocasión en que Shakespeare coincide en un tema con Martorell, ya que también en Romeo and Juliet y Troilus and Cressida hay algún punto de semejanza con este escritor valenciano, como los hay asimismo entre el dramaturgo inglés y el otro valenciano Juan Timoneda por lo que se refiere a Pericles, Prince of Tyre y Cymbeline, según tendremos ocasión de ver en sus respectivos lugares.

'Espejo de Príncipes y Cavalleros' y 'Much Ado About Nothing'.

Según el testimonio de Perott, confirmado por las palabras de Thomas,⁶ en Espejo de Príncipes y Cavalleros se da--y no una, sino repetidas veces--, la escena en la que una doncella suplanta a la señora en una cita amorosa, motivo éste por el que la lista que antes dimos no estaría completa si excluyéramos esta obra española.

Trata Perott en el citado artículo de probar que Shakespeare obtuvo algunas sugerencias del libro español, y especialmente en lo que se refiere a la huerta desde la que Claudio, Don Pedro y Don John observan la tantas veces aludida escena (III.iii.149) y al jardín en el que se ocultaría Beatrice para escuchar la conversación de Hero y Ursula (III.i.7-9).

Estimamos que no vale la pena hablar de la refutación que Thomas hace de los argumentos de Perott, máxime cuando está fuera de toda duda que fue Bandello el principal inspirador de Shakespeare. Con todo, convendrá tener presente que, ya que es muy probable que el dramaturgo conociera el libro español por las razones que damos al tratar de Cymbeline, The Tempest, The First Part of King Henry the Fourth, Romeo and Juliet, The Merchant of Venice y Hamlet, no tendría nada de raro que, al escribir Much Ado About Nothing, viniesen a su recuerdo escenas parecidas de Espejo de Príncipes y Cavalleros.

³ Marcelino Menéndez Pelayo, Orígenes de la Novela, vol. I, págs. 402-403.

⁴ Joanot Martorell, Tirant lo Blanc, Alianza Editorial, Madrid, 1969, vol. I, págs. 53 y 551, n. 1.

⁵ Marcelino Menéndez Pelayo, op. cit., loco cit.

⁶ Joseph de Perott, "The Probable Source of the Plot of Shakespeare's 'Tempest'", Publications of the Clark University Library, 1905, vol. I, Nº 8, págs. 209-216; Henry Thomas, "Shakespeare y España", Home-naje a Menéndez Pidal, I, 1925, pág. 250.

El 'Lazarillo de Tormes' y 'Much Ado About Nothing'.

Con la habilidad habitual en él, mezcla Shakespeare las dos historias de amor que constituyen el núcleo de la presente comedia. Pues bien. Hay en ella un largo pasaje que difícilmente podrá evitar el lector versado en la literatura picaresca española que le suene como un eco. Y raro será que, puesto a recordar, no le venga indefectiblemente a la memoria aquella travesura del rapazuelo español--Lazarillo de nombre y oficio--quien, habiendo robado a su amo ciego una longaniza, y sido castigado por ello, en venganza hizo que su invidente castigador, inducido a creer que estaba saltando un arroyo, se diera tremendo cabezazo contra un poste quedando medio muerto al tiempo que era apostrofado por el picaruelo: "¿Cómo? ¿olistes la longaniza y no el poste?"⁷

Tal asociación mental se nos antoja oportunísima tanto por las implicaciones como por los términos en que el dramaturgo se expresa, pero principalmente por lo que toca a este par de líneas:

"Ho! now you strike like the blind man: 'twas the boy that stole your meat, and you'll beat the post." (II.i.197-199).

Estas palabras obedecen a la siguiente situación: Claudio está todo triste y melancólico por creer que le han dejado sin novia, cuando Benedick se encuentra con él y le dice que es Don Pedro el que se la ha robado y, al brindarse para hacerle compañía y mandarle Claudio que se vaya, Benedick le espeta "¡Vaya! Ahora eres tú el que da golpes como el ciego: fue el chico quien te robó la carne, y eres tú el que se da contra el poste." Tras lo cual se marcha Claudio malhumorado.

El primero en señalar la relación entre El Lazarillo de Tormes y Much Ado About Nothing fue el crítico alemán, historiador de la literatura y primer traductor al alemán de las obras completas de Shakespeare, Eschenburg (1743-1820).⁸ Mas, como con frecuencia ocurre en estos casos, aunque muchos críticos admitieron la analogía, no faltaron quienes rechazaron de plano el parecer del estudioso alemán, entre ellos, Thomas y Entwistle,⁹ de quienes de par-

7 Vida del Lazarillo de Tormes, Clásicos Ebro, Zaragoza, 1972, Tratado Primero, págs. 39-44.

8 H.R.D. Anders, op. cit., pág. 74; Encyclopaedia Britannica, vol. 8, pág. 698, s.v. "Eschenburg, Johann Joachim".

9 Henry Thomas, op. cit., pág. 240; W.J. Entwistle, "Benedick and Lazarillo", ILS, Sept. 30, 1926, pág. 654.

LA VILA
DE LAZARILLO
DE TORMES.

Y de sus fortunas y aduersidades.



En Milan, Ad instancia de Antoño de Anton
M. D. LXXXVII.

Portada, reducida, de la edición de Antonio de Antoni
(Milán, 1587)

tida hemos de advertir que por sistema no ven con buenos ojos a los que despectivamente apodan "cazadores de fuentes literarias", lo que de alguna manera explica su actitud por lo que se refiere al punto en discusión. Pero las razones aducidas por estos dos señores para justificar su postura carecen de solidez. Porque afirmar, como lo hace Thomas, que "las circunstancias en los dos casos de que tratamos son tan diferentes" es hasta cierto punto ignorar una práctica que en Shakespeare resulta común por la multitud de veces que entresaca de su prodigiosa memoria detalles de obras leídas que él encaja con envidiable maestría donde le conviene, por muy disparres que sean las circunstancias que los motivaron, como sucede--por sólo mencionar un caso--con las citas o paráfrasis que a menudo hace de los clásicos--Séneca, por ejemplo. Y en cuanto a que Shakespeare no aludía al Lazarillo, "sino a algún incidente o anécdota mejor conocido de su público", más abajo tendremos ocasión de ver que, tanto Shakespeare como su público, conocían bien no ya sólo la referida trastada, sino también la serie entera de trapisondas del célebre picarón español.

En cuanto a Entwistle, éste simplemente se escuda en lo complicado del caso y se escapa por la tangente atribuyendo la paternidad del incidente relatado a Sebastián de Horozco al que cree posible autor de la primera novela picaresca del mundo. En definitiva, que nada prueba; y si niega la dependencia de los citados pasajes, lo hace sin fundamento.

Otros, ponen en tela de juicio la opinión de Eschenburg; aunque, al admitir la posibilidad de que el dramaturgo estuviese refiriéndose a una anécdota concreta, implícitamente vienen a darle la razón a aquel. Tal es el caso del gran especialista americano en Shakespeare, Furness (1833-1912)--su "variorum editio" de Much Ado About Nothing data de 1899--y de Anders.¹⁰

Con todo, son mayoría los que dan por buena la tesis defendida por Eschenburg y la suscriben sin reservas haciéndola suya. El primero de éstos el español Aribau quien en 1846 afirmó sin rodeos que "Shakespeare aludió... a la venganza que Lazarillo tomó de su primer amo (Tratado Primero, al final) cuando dice..."--ci-

10 H.R.D. Anders, op. cit., loco cit.

tando a continuación las dos líneas anteriormente transcritas.¹¹ Lo mismo opinaron Hume en 1905, Chandler en 1907, Northup en 1918, Hannigan en 1926, Crawford en 1937, Ungerer en 1956, Chapman en 1960, Valbuena en 1964, y Clavería en 1972.¹²

Deberemos asumir que todos estos señores dan por sentado que el dramaturgo conocía el libro español o, cuando menos, la anécdota referida--aunque discrepen algunos en cuanto al medio, pues mientras Chandler se inclina por el conocimiento directo a través de la versión inglesa de Rowland, Chapman y Clavería piensan que Shakespeare debió verla en alguna colección de anécdotas y chistes sacados de aquel. Efectivamente, lo uno es tan posible como lo otro, aunque--agregamos nosotros--no se debería descartar del todo el que también podría haber visto el original castellano.

La vida de Lazarillo de Tormes y de sus fortunas y adversidades vio la luz en 1554, siendo tres las ediciones que de él se tiraron ese mismo año--una de ellas en Amberes--, con tres más en 1559. La Segunda Parte de Lazarillo de Tormes apareció en 1555. La difusión y éxito del Lazarillo en Europa fueron inmediatos, sobre todo debido a la edición flamenca, y no tardaron en aparecer varias traducciones: al francés en 1561, al holandés en 1579, y al inglés en 1586.

Por lo que se refiere a Inglaterra, su popularidad, por las noticias que tenemos, fue todavía mayor que en cualquier otra parte del extranjero. David Rowland comenzó su traducción en 1568, si bien no fue editado hasta 1576, repitiéndose la edición en 1586 y en 1596 ó 1599--según distintos pareceres.¹³ También en 1596 apareció la traducción de la Segunda Parte, por William Phiston. El nuevo género iniciado por el Lazarillo produjo tal impacto, que en seguida se dejaron sentir sus efectos en la producción literaria. Primero fueron los panfletos que Green compuso durante los

11 Buenaventura Carlos Aribau, Introd. a los Novelistas Anteriores a Cervantes, B.A.E., t. 3, Madrid, 1846, pág. XXII.

12 Martin Hume, Spanish Influence on English Literature, Londres, 1905, pág. 126; F.W. Chandler, The Literature of Roguery, Boston, New York, Cambridge, 1907, págs. 233 y 235, n.; G.T. Northup, "The Life of Lazarillo de Tormes...", MP, 16, 1918-1919, págs. 385-389; J.E. Hannigan, "Benedick and Lazarillo", TLS, Sept. 23, 1926, pág. 632; J.P. Wickersham Crawford, Spanish Drama Before Lope de Vega, Filadelfia, Univ. of Pennsylvania Press, 1937, pág. 52; Gustav Ungerer, Anglo-Spanish Relations in Tudor Literature, Madrid, 1956, págs. 75 y 159; K.P. Chapman, "Lazarillo de Tormes, a Jestbook and Benedick", MLR, LV, 1960, págs. 565-567; Angel Valbuena Prat, Historia de la Literatura Española, t. I, Barcelona, 1964, pág. 493; Carlos Clavería, España en Europa, R.A.E., Madrid, 1972, pág. 53.

dos últimos años de su vida (1591-1592) en los que describió la vida en las calles de Londres y los abusos de aproximadamente sesenta oficios y profesiones de su tiempo, siguiéndole poco después Nashe con su The Unfortunate Traveller, or, The Life of Jacke Wilton (1594)--la primera gran novela picaresca británica--y Deloney con su Jack of Newbury (1597)--sobre los comerciantes--, The Gentle Craft (1597-8)--acerca de los zapateros--, y Thomas of Reading (1599)--sobre los sastres.¹⁴

Pero ya mucho antes de que Rowland comenzase su traducción se había publicado Tales and Quicke Answers--Clavería señala 1535 como el año de su publicación, mas evidentemente es una errata por 1555 ya que el Lazarillo es de 1554--. Pues bien, en ese libro, su autor Thomas Berthelet, primer impresor oficial inglés--título que le fuera dado por Henry VIII--¹⁵ dio cabida a varias anécdotas del Lazarillo, y, entre ellas, a la que más nos interesa aquí.

No sabemos si Chapman se refería al libro de Berthelet o a otro similar cuando afirmaba que un libro de chistes y anécdotas basados en el Lazarillo fue muy popular en la época de Shakespeare.¹⁶ Pero el detalle--aunque sólo se tratara del mismo libro--es de por sí bastante elocuente. Este dato, agregado a los anteriormente expuestos, y todos ellos sumados a que Sidney--probablemente-- y Spenser, Harvey y Meres--estos tres últimos sin lugar a dudas--conocían el Lazarillo,¹⁷ constituyen un puñado de buenas razones para no negarle a Shakespeare el que muy bien pudo estar familiarizado--por el camino que fuese--con el contenido del libro español, y en especial con la anécdota en cuestión. Lo cual quedaría corroborado por otras opiniones--a la vez que lo dicho vendría en apoyo de éstas--según las cuales existen huellas del Lazarillo en dos obras más de Shakespeare. Pero prescindiendo por el momento de los indicios que algunos han querido ver del Lazarillo en King Lear

13 Julio-César Santoyo, "1576: La Primera edición Inglesa del 'Lazarillo de Tormes'", ES, Pub. del Depto. de Inglés, Univ. de Valladolid, Sept. 1976, págs. 225 y sigs.

14 James Fitzmaurice-Kelly y William Christopher Atkinson, Encyclopaedia Britannica, vol. 17, págs. 1046-47, s.v. "Picaresque novel"; Ian Watt, Id., vol. 16, págs. 676-7, s.v. "Novel".

15 Encyclopaedia Britannica, vol. 3, pág. 941, s.v. "Book Selling".

16 K.P. Chapman, op. cit., loco cit.

17 Gustav Ungerer, op. cit., loco cit.

y en The Winter's Tale, y limitándonos al pasaje transcrito de Much Ado About Nothing, todos los elementos del citado pasaje sugieren fuertemente un parentesco con el Lazarillo, a saber, "the blind man", "the boy", "stole", "meat", "beat" y "the post". Y esto no es todo. Porque en las líneas que le siguen, todavía quedan varios términos más que apuntan en idéntica dirección, no importa que en ellas se barajen indistintamente el asunto del romance de Claudio y Hero con el de Benedick y Beatrice. Se comprenderá mejor lo que queremos decir si reconstruimos--siquiera sea a grandes rasgos--las respectivas escenas de la comedia y del Lazarillo.

En éste, el ciego dio a Lazarillo una longaniza para que se la asase; pero mientras se asaba, se le ocurrió mandar al muchacho a comprar vino, y, en tanto sacaba el viejo el dinero de la bolsa, cogió el chico la longaniza del asador poniendo en su lugar un nabo. De camino se la comió. De vuelta ya con el vino, el ciego descubrió, al morder, el cambio. El rapaz negó haberlo hecho él y culpó de ello a alguien más que quizás se habría acercado sigilosamente; pero el ciego sabía que eso era imposible pues no había soltado el asador. Total, que para salir de dudas, metió su larga nariz en la boca del chicuelo con lo cual a éste se le alteró el estómago devolviendo lo hurtado a su dueño. Este se encorajinó y arremetió contra aquel que allí hubiera dejado la vida si no acudieran a librarle algunos curiosos. Contóles el ciego las fechorías del muchacho "con tanta gracia y donaire", que la risa de todos era muy grande. Lleváronle a un mesón y allí le curaron los rasguños que el ciego le había hecho en la cara y en la garganta. Mientras esto hacían, se le vino al chico la idea de abandonar al viejo, pero no sin antes vengarse de él. Y así es cómo puso en ejecución la hazaña que contamos al principio de este apartado.

En la comedia, y volviendo al punto en que Benedick quedó solo tras haber reconvenido a Claudio con palabras análogas a las que dirigió el muchacho al ciego, vemos a Benedick herido en sus sentimientos por el desdén y las palabras de Beatrice de quien promete vengarse. En esto entra Don Pedro preguntando por Claudio. Benedick le cuenta cómo habiéndolo encontrado triste le dijo que Don Pedro le había robado la novia. Don Pedro se justifica y deshace el malentendido

y, aclarado este punto, quiere que Benedick le explique por qué Beatrice está tan disgustada con él. Pero es Benedick quien no puede aguantar más a Beatrice por el trato que le da, y cuenta a Don Pedro que mientras los dos bailaban enmascarados ella le llamó payaso y otras lindezas por el estilo, e hizo burla de él con palabras hirientes como puñales, y que si su aliento fuera como sus palabras lo infestaría todo, y hasta sería capaz de obligar al mismo Hércules a dar vueltas al asador y aun a hacer de su clava astillas para encender el fuego. (II.i.201-251).

Fácilmente se podrá observar que en ambos relatos entran en juego varias voces, conceptos y sentimientos que son idénticos, v.gr., "fue por darme dél venganza", "ladrón", "las malas burlas que el ciego burlaba de mí", "llegóse a olerme. E como debió sentir el huelgo"--aliento--, "... el asador. El cual, mi amo... tomó y comenzó a dar vueltas al fuego",¹⁸ y "I'll be revenged as I may" (II.i.208), "... he steals it... the stealer" (221-223), "huddling jest upon jest... shooting at me" (241-144), "if her breath were as terrible... she would infect..." (245-246), "... have turned spit... to make the fire too." (250-251).

Por todo lo cual, no puede caber la menor duda de que Shakespeare tenía muy fresca en su memoria la lectura de la referida anécdota del Lazarillo cuando compuso esta escena.

Nombres españoles en 'Much Ado About Nothing'.

De los nombres de persona que figuran en la presente comedia, un alto porcentaje de ellos parece haber sido dado por el comediógrafo sin que mediara antecedente conocido alguno. La excepción la constituirían "Philemon" (II.i.95)--nombre que Spenser da al personaje que representa el papel del "Don John" de Shakespeare y que éste probablemente tomó de Faerie Queene--, y el del padre de la primera heroína--"Leonato"--que Shakespeare con toda seguridad adoptó de su inspirador Bandello cuyo personaje se llama "Lionato". Y si bien es cierto que los personajes de la comedia, "Don Pedro" y "Don John", derivan igualmente del relato de Bandello como ya hemos señalado, las diferencias que se observan entre la comedia y su fuente en torno a dichos personajes bien justifican el que nos detengamos a estudiarlas, y ello especialmente por cuan-

18 Vida del Lazarillo..., loco cit.

to podrían ser un indicio del interés que, por algún motivo, tuvo Shakespeare en destacar de la manera que lo hizo los nombres y los papeles de estos dos hermanos españoles.

Poco hay que decir de la grafía de los nombres ya que las variantes están bien a la vista--"Don Pietro" y "Don Giovanni" en Bandello. Pero quizás valdría la pena subrayar el hecho de que, pese a que Bandello emplea el "don", Shakespeare reserva este tratamiento exclusivamente para personajes importantes españoles como lo son los dos de que venimos hablando y "Don Adriano de Armado"--de Love's Labour's Lost--, mientras que a los italianos no antepone ningún título, v.gr., "Petruccio"--de The Taming of the Shrew--, el propio "Leonato", etc. Por lo demás, debemos apuntar que es ésta la única vez en la interminable lista de nombres de toda la obra de Shakespeare en que llama "Pedro" a alguien, aunque sí llamara "Peter" a tres personajes de otras tantas obras, cuales son Measure for Measure, The Second Part of King Henry VI y The Life and Death of King John.

Sí, en cambio, hemos de hacer hincapié en la transformación y ampliación que nuestros dos personajes experimentan en manos del dramaturgo, pues mientras que en Bandello ni siquiera toman parte en la acción de la historieta que narra, sino que sólo se mencionan muy brevemente al final de la misma como pertenecientes a la casa de Cardona, que floreció en Sicilia y cuyo fundador fue "Timbreo di Cardona"--héroe de la "novella" que es reemplazado por "Claudio" en la comedia--, en Shakespeare adquieren un relieve de primerísimas figuras que encabezan el reparto de la obra, el primero como un príncipe honrado y atractivo, y el segundo como su hermano bastardo y maquinador del complot dirigido a echar por tierra el casamiento de la pareja de héroes.

En cuanto al criado de Don Pedro--"Balthazar"--y a los compañeros de Don John--"Borachio" y "Conrade"--, cabe suponer que también serían españoles, aun cuando Shakespeare modificara sus nombres en atención a su público. Pero que ellos fueran tomados del castellano parece desprenderse--sobre todo, en el caso de "Borachio", de la interpretación que el propio personaje hace de su nombre --"... and I will, like a true drunkard..." (III.iii.103). Es más; Astrana Marín, por ejemplo, no duda en afirmar que "Borachio"

es "borracho", y que "sin duda, el auditorio de Shakespeare conocía nuestra voz."¹⁹ Por lo menos, agregamos nosotros, no le faltaban medios de conocerla ya que, de los varios vocabularios bilingües que circularon en Inglaterra en la época de Shakespeare, los tres que hemos visto la traen,²⁰ bien sea como "borracho" o como "boracho", al igual que el nombre "Conrado" es mencionado por Stepney en la pág. 107 de su ya citado libro que es muy posible que Shakespeare hubiera ojeado--aunque sólo fuera por curiosidad--ya que por esos años se estudiaba bastante el castellano en Inglaterra.

Y, si de los nombres de personas pasamos a los de lugares, los dos que se mencionan en la comedia--"Arragon" y "Messina"--, por extraño que parezca, también son españoles. Bastará para comprender esto mejor dar un breve repaso a la "novella" de Bandello y a la historia de España en Italia. Pues bien; la "novella" acontece en 1283 cuando, a raíz de la máxima demostración del antagonismo y odio que los sicilianos sentían por los franceses y que culminaron en las tristemente célebres "Vísperas Sicilianas", aquellos recibieron gozosos al rey Pedro III de Aragón quien de esta manera instauraba una dinastía cuyos destinos permanecerían estrechamente unidos durante cuatro largos siglos a los de los sicilianos. Ni que decir tiene que Mesina, como una de las principales ciudades de Sicilia, perteneció hasta 1713 al reino de Nápoles que era propiedad de la corona de Aragón.²¹ Si, pues, en Mesina se desarrolla toda la acción de la comedia, no exageramos si decimos que el argumento transcurre en territorio español. Por lo que se refiere a Aragón, éste--si bien un poco desfigurado--aparece en tres ocasiones en la comedia:

"Don Pedro, Prince of Arragon" (Dramatis Personae),

"Don Pedro of Arragon" (I.i.1-2), y

"... then I go toward Arragon" (III.ii.2).

19 Luis Astrana Marín, William Shakespeare - Obras Completas, Aguilar, Madrid, 1969, pág. 1168, n. (1).

20 The Book of English and Spanish (1554), A Very Profitable Book to Learn English and Spanish (1554), y William Stepney, The Spanish Schoolmaster (1591)--los tres en edición facsímil de The Scolar Press Limited, Menston, 1971.

21 Encyclopaedia Britannica, vol. 15, pág. 214, s.v. "Messina".

Otras cosillas con sabor español en 'Much Ado About Nothing'.

Puesto que por lo dicho hasta aquí se ve claramente que entre españoles anda el juego, no ha de sorprender que el dramaturgo tomase ventaja de tal circunstancia para dar un mayor ambiente español a la comedia. O así al menos lo vemos nosotros cuando notamos que pone en boca de uno de los alguaciles del duque Don Pedro, esto es, "Dogberry", la expresión "palabras, neighbour Verges" (III. v.16). Igual que cuando, hablando de los caprichosos disfraces de Benedick, dice Don Pedro que ahora se viste de holandés, ahora de francés, o bien al estilo de dos países a la vez--de cintura para abajo, de alemán, y de español, de cintura para arriba, sin jubón--

"... or in the shape of two countries at once, as a German from the waist downward, all slops, and a Spaniard from the hip upward, no doublet" (III.ii.33-35).

Por cierto, que a esta prenda española, típica sobre todo en los siglos XVI y XVII--y aun a otras, como el sombrero, la capa y las calzas--, alude Shakespeare en repetidas ocasiones a lo largo de la presente comedia:

"... carving the fashion of a new doublet" (II.iii.17);

"Thou knowest that the fashion of a doublet, or a hat, or a cloak, is nothing to a man" (III.iii.116-118--palabras de "Borachio");

"What a pretty thing man is when he goes in his doublet and hose and leaves off his wit!" (V.i.199--que dice "Don Pedro").

A propósito del curioso disfraz de Benedick a que aludíamos antes, se desprende de algunos comentaristas que en dicho pasaje de la edición "Quarto" (1600) de esta comedia se contenía una burla al vestuario característico de los alemanes y de los españoles, pero que esa burla desapareció en el folio de 1623 debido, según Chambers-Williams, a la censura, y, a juicio de Astrana Marín, a iniciativa del propio dramaturgo quien, desde que España e Inglaterra firmaron la paz en 1604, adoptó una actitud favorable a nuestro país.²²

Réstanos analizar un punto en el que tanto críticos como lexicógrafos han visto una encubierta pero clara alusión del dramaturgo a una ciudad y a una fruta españolas. Se trata de un equí-

22 Charles Williams, A Short Life of Shakespeare with the Sources --compendio del libro de Sir Edmund Chambers, William Shakespeare: A Study of Facts and Problems--Oxford, 1963, pág. 99; Luis Astrana Marín, op. cit., pág. 1164, n. (1).

voco de los que el Shakespeare festivo de las comedias echa mano con cierta frecuencia y para cuya mejor comprensión será útil traer a colación unos datos de la agricultura del sur de España. Así, pues, diremos que fueron los conquistadores moros los que primero plantaron los limones y naranjas en dicha zona, siendo principalmente Sevilla la provincia que desde antiguo destacó por la exportación de cítricos a escala comercial.²³ Incidentalmente, Astrana Marín puntualiza que estas naranjas sevillanas no eran ni dulces ni amargas.²⁴

En otro orden de cosas, aunque siempre relacionado con esto, Sevilla en inglés se escribe "Seville" que suena de un modo muy parecido al inglés "civil"--o "ciuill", como se escribía en el s. XVI,²⁵ coincidencia ésta que da pie precisamente a la anfibología a la que nos estamos refiriendo. Esta semejanza fonológica, junto con la fruta y su color característico mencionados por Shakespeare-- el color por medio de un segundo equívoco utilizando el adjetivo "jealous" por "yellow", al revés de como hiciera en The Merry Wives of Windsor (I.iii.103) en donde emplea "yellowness" por "jealousy"-- nos confirma en la creencia de que Shakespeare está aludiendo sin ningún género de duda a las naranjas amarillas de Sevilla. Sólo así podrá entenderse el pasaje en el que el Príncipe de Aragón, Don Pedro, pregunta al Conde Claudio si está triste o enfermo y éste le responde que ni lo uno ni lo otro. Entonces interviene Beatrice, presente en la conversación, concluyendo por decir que, si Claudio tampoco está alegre ni bien, está como una naranja amarilla sevillana, o sea, ni agrio ni dulce:

"The count is neither sad, nor sick, nor merry nor well, but civil count, civil as an orange, and something of that jealous complexion" (II.i.287-289).

Así es como lo interpretan Onions, Thomas y Astrana Marín,²⁶ y no es menester decir que nosotros estamos enteramente de acuerdo con ellos, aunque no precisamente por las razones que aduzcan, pues prácticamente no aducen ninguna.

23 Encyclopaedia Britannica, vol. 20, págs. 281-282, s.v. "Seville", y vol. 16, págs. 1021 y sigs., s.v. "Orange".

24 Luis Astrana Marín, op. cit., pág. 1155, n. (1).

25 A Very Profitable Book..., s. p.

26 C.T. Onions, A Shakespeare Glossary, Oxford, 1963, s.v. "civil"; Henry Thomas, op. cit., pág. 230; Luis Astrana Marín, Id., Ibid.

Finalmente, respecto a las expresiones "What the good year, my lord!" (I.iii.1) y "drawing of an antick" (III.i.63)--que al parecer han presentado dificultades de interpretación a los lexicógrafos y comentaristas ingleses--se nos antoja oportuno para completar el estudio de esta comedia aducir la opinion de Astrana Marín, según la cual "jamás se entenderá completamente a Shakespeare si no se le relaciona con nuestra literatura del Siglo de Oro" y "el compuesto 'good-year' (buen año) equivale justamente a nuestro clásico 'buenos tiempos'",--palabras a las que agrega una cita de Quevedo para ilustrar su aserto--²⁷ así como que "la palabra estantigua, ... a nuestro juicio, corresponde exactamente al 'antick' shakespeariano".²⁸ Y en relación con las palabras "If you hear a child cry in the night, you must call to the nurse and bid her still it" (III.iii.64-65), dice el mismo Astrana Marín que fueron tomadas del folleto Los estatutos de la calle, Londres, 1595, "que es pintiparado a las burlescas Pragmáticas y aranceles generales, de Quevedo, aunque de mucha menos gracia (prueba, empero, de la afinidad de gustos en Londres y en Madrid a fines del siglo XVI)".²⁹

27 Luis Astrana Marín, op. cit., pág. 1149, n. (1).

28 Id., pág. 1163, n. (2).

29 Id., pág. 1167, n. (1).

AS YOU LIKE IT

En torno a esta comedia, señalamos cuatro apartados relacionados con otros tantos puntos que nos autorizan a formar una opinión positiva en cuanto a la vinculación del comediógrafo inglés con España.

Son ellos, 1) que As You Like It está basada en una novela la cual, por propia confesión del novelista, fue llevada a Inglaterra desde Canarias; 2) que en la comedia hay una buena parte inspirada en Montemayor, a cuya Diana se alude en varias ocasiones; 3) que hay igualmente un pasaje—sinduda, el más célebre de la comedia—, que al parecer está inspirado en los escritos de un autor español; y, finalmente, 4) que el dramaturgo utiliza algunos vocablos castellanos y menciona un hecho geográfico-histórico protagonizado por España.

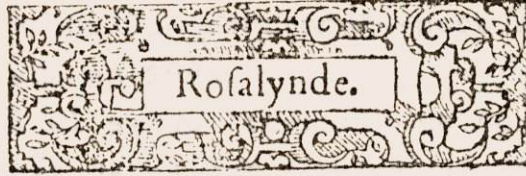
Veámoslos en detalle, uno por uno.

"Traída de Canarias".

As You Like It es el desarrollo dramático de una novela de Lodge—la cual a su vez está inspirada en un cuento anónimo de mediados del siglo XIV, The Tale of Gamelyn—, al que el novelista añadió una historia de amor de sabor pastoril llena de humor e ingenio.¹

Rosalynde,—que así se llama la novela—, fue publicada en 1590, tras la primera expedición del novelista a tierras de España. Su autor, Thomas Lodge, fue un caballero aventurero, hijo del ex-alcalde de Londres y acaudalado comerciante Sir Thomas Lodge, que se embarcó en dos ocasiones. La primera de ellas rumbo a las islas Tercera y Canarias, y la segunda a Sudamérica. De esta última sabemos que la hizo acompañando a Thomas Cavendish en 1591; que éste y los principales de entre sus hombres se hospedaron por cinco semanas en el Colegio de Jesús, en Santos, Brasil,

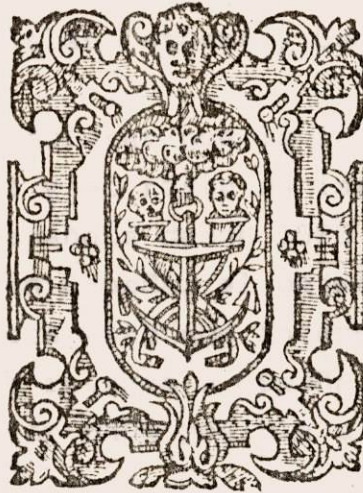
¹ Geoffrey Bullough, op. cit., vol. II, pág. 145.



Euphues golden Legacie, found af-
ter his death in his Cell at Sile-
xeda.

BEQUEATHED TO PHILAVTUS
Sonne, nourfed vp with their Father in
England,

Fetcht from the Canaries by T.L.Gent.



LONDON,
Printed by Abel Ieffes for T.G.
and John Busbie. 1592.

donde saquearon la biblioteca; y que allí encontró Lodge el original—"a historie in the Spanish tong"—para su novela A Margarite of America, publicada en 1593.²

Rosalynde fue el saldo literario de su primer viaje del cual apenas si tenemos más datos que los que el propio Lodge nos da en el título y en la dedicatoria de su novela. Aunque generalmente se la conoce por el nombre de la protagonista, el título completo que le dio su autor es Rosalynde. Euphues golden Legacie found after his death in his Cell at Silixedra, al cual agregó "Fetcht from the Canaries".

En la dedicatoria, informa Lodge a Lord Hunsdon—patrocinador de la compañía teatral de Shakespeare a partir del 22 de julio de 1596—que su novela la escribió para "matar el tiempo" durante el viaje "a las Islas Tercera y Canarias" en compañía del Capitán Clarke.³

Será conveniente aclarar que la isla Tercera, o Terceira,—al igual que Portugal y el resto de las Azores de las que aquella forma parte—fue española desde 1580 hasta 1640 y que, estando en guerra Inglaterra con España, el objetivo de semejantes expediciones marítimas no era otro que interceptar a los buques españoles en su travesía de regreso a España cargados de riquezas de América, y hacer el mayor daño posible a los isleños y en sus instalaciones portuarias.⁴

Es difícil saber el tiempo que Lodge pasó en el mar y el que vivió en tierra firme española. Pero a la vista de lo que ocurrió en Santos, no resulta complicado adivinarlo. Y si, además, tomamos en cuenta que el escritor sabía nuestro idioma y que, en su producción puramente literaria anterior a 1600, era dado a recontar y recopilar historias ya contadas por nuestros autores—según lo indicamos al estudiar Timon of Athens en relación con Pedro Mexía⁵—, y que por iniciativa propia completó el título con la apostilla "traída de las Canarias", no nos extrañaría que, aun admitiendo la ambigüedad del término "fetcht", hubiera en Rosalynde,—sobre todo, en su segunda parte—, una traducción o adaptación motivada por una obra española todavía no identificada, aunque ello quede toda-

2 Encyclopaedia Britannica, vol. 14, pág. 201; John Garrett Underhill, op. cit., págs. 311-313 y 353.

3 Geoffrey Bullough, Id., pág. 534; S.C. Hazzlit, Shakespeare's Library, vol. II, London, 1875, pág. 5.

4 Encyclopaedia Britannica, vol. 2, pág. 936; Id., vol. 8, pág. 498.

5 John Garrett Underhill, op. cit., pág. 171; Encyclopaedia Britannica, vol. 14, pág. 201.

vía por probarse.

Una cuestión que ofrece menos dudas, es la relación más directa que pueda haber entre Shakespeare y Montemayor con respecto a esta comedia.

'As You Like It' y Montemayor.

Dice Bullough que la historia de amor que nos cuenta Lodge en Rosalynde se asemeja a las que trae Montemayor en su Diana, y que Shakespeare tuvo a éste presente al componer As You Like It.⁶

Wilson va todavía más lejos cuando afirma que el cuento en que se basó el comediógrafo para escribir AYLI sirvió a Shakespeare para el comienzo y la conclusión de la misma, y que esa es la parte menos importante; pero que aquello que realmente constituye y da personalidad propia a la obra dramática es su parte central, esto es, el bosque de Arden y lo que en él acaece. Ahora bien, el bosque de Arden,—continúa diciendo Wilson—, no es más que una

"amalgama de dos elementos: (i) el escenario encantador de Montemayor, y (ii) el recuerdo que Shakespeare guardaba del paisaje de Warwickshire en los alrededores de su pueblo natal".

Destaca este comentarista que ese aire que sopla y se respira en el bosque de Arden envolviendo a cuantos en él se mueven debe mucho al novelista español—cuya obra conocía muy bien Shakespeare—, y, comentando la belleza del párrafo con que se inicia el tercer libro de la Diana, dice que

"es fácil ver cómo pasajes como ese podían inspirar a Shakespeare la creación de su propio bosque de Arden".

La misma traducción de la Diana—terminada por Yong y publicada en 1598, como se recordará—la relaciona Wilson con la composición de AYLI a la que considera posterior a aquella como medio de tener informado a un público que sólo así podría estar preparado para entender las alusiones que en ella se hacen a la Diana.⁷

Aparte de la ambientación general, hay en la comedia un detalle que primera y principalmente han señalado los comentaristas como indicación clara de que Shakespeare aludía a Montemayor. Ocurre en el pasaje en que Rosalind, estando bromeando con Orlando,

6 Geoffrey Bullough, op. cit., págs. 145 y 153.

7 John Dover Wilson, Shakespeare's Happy Comedies, London, 1962, págs. 146-151.

relata una serie de trucos que emplearía con él si la cortejaba en serio. Una de esas tretas sería llorar por nada, igual que Diana en la fuente:

"I will weep for nothing, like Diana in the fountain"
(IV.i.147-148).

Así piensan el citado Wilson y Astrana Marín.⁸ Pero ya mucho antes lo había notado Reyher quien, hace más de medio siglo, presentó una defensa detallada del punto en cuestión, a cuyo parecer se adhirió inmediatamente su compatriota Charlier.⁹

Estos autores sin duda vieron reflejados en las palabras de la protagonista de la comedia dos pasajes de la Diana. En el primero está

"Diana... junto a aquella clara fuente, cercada de altos y verdes alisos, con muchas lágrimas..." (M., 1^a, 11.12-13),

y en el segundo

"vieron junto a la fuente a la hermosa Diana... Los ojos puestos en el suelo y otras veces en la clara fuente limpiando algunas lágrimas que de quando en quando le corrían" (M., 5^a, 240-241).

Crawford encuentra también semejanza entre el círculo de infelices enamorados de la comedia de Shakespeare y el que vemos no sólo en la historia de Selvagia de la Diana (M., 1^a, 52 y sigs.) —al cual nos referimos al tratar de A Midsummer Night's Dream—, sino también en dos comedias pastoriles españolas: Comedia llamada Discordia y cuestión de amor, —posiblemente, de Lope de Rueda—, y Auto pastoril portugués, de Gil Vicente.¹⁰

Ambas obras, —AYLI y Diana—, terminan con múltiple matrimonio: tres bodas en Montemayor: Arsileo-Belisa, Sylvano-Selvagia y Felis-Felismena (M., 7^a, 299-300), y cuatro en Shakespeare: Orlando-Rosalind, Oliver-Celia, Touchstone-Audrey y Silvius-Phebe (V.iv.128 y sigs.).

Aunque por motivos diferentes, se observa una semejanza entre la nueva forma de vida adoptada por Frederick y Arsenio. Este—usurpador del amor de su hijo Arsileo, y supuesto filicida—; y el duque Frederick—padre de Celia, expoliador de su hermano y

⁸ Luis Astrana Marín, op. cit., págs. 83 y 1228.

⁹ Paul Reyher, "Alfred de Vigny, Shakespeare, et George de Montemayor", Revue de l'enseignement des langues vivantes, N^o 37, 1920, págs. 1-4; Gustave Charlier, "Sur un passage de 'Comme il vous plaira' de Shakespeare", Revue du seizième siècle, N^o 7, 1920, págs. 157-160. Citados por Selma Guttman, op. cit., págs. 132 y 133.

¹⁰ J.P. Wickersham Crawford, Spanish Drama Before Lope de Vega, Philadelphia, 1937, pág. 119.

potencial fratricida—; ambos, al entregarse a una vida de recogimiento y renunciar a todo lo que habían querido, devuelven al hijo y hermano, respectivamente, aquel a Belisa—a la que Arsileo tendrá casándose con ella—, y éste al duque desterrado sus posesiones y título, haciendo así posible el casamiento de su hija, Celia, y el de la hija de su hermano y prima de Celia, Rosalind. Incluso se observa un cierto eco verbal:

"Duke Frederick... was converted
Both from his enterprise and from the world"
(V.iv.161-162);

"The duke hath put on a religious life,
And thrown into neglect the pompous court"
(V.iv.181-182);

"su padre Arsenio... se avía recogido en una heredad... a do vivía con toda la quietud possible por aver puesto todas las cosas del mundo en olvido" (M., 5^o, 257-258).

A lo largo del acto III, escena ii, de la comedia, son frecuentes las alusiones al nombre de Rosalind grabado por su enamorado Orlando en los troncos de los árboles del bosque de Arden:

"... these trees shall be my books,
And in their barks my thoughts I'll character"
(líneas 5-6),

"... carve on every tree
The fair, the chaste, and unexpressive she"
(líneas 9-10),

"Thy name... carved upon these trees"
(línea 173),

como en la arboleda donde Sireno y Diana solían verse y donde, al estar despidiéndose de él, se lamenta Diana:

"Mira si será tristeza
no verte y ver este prado
de árboles tan adornado
y mi nombre en su corteza
por tus manos señalado"
(M., 2^o, 81.19-23);

o en la "Canción de Nerea" de la Diana Enamorada:

"Allí, por bosques y prados,
podrás leer todas horas,
en mil robles señalados,
los nombres más celebrados
de las ninfas y pastoras.

Mas seráte cosa triste
ver tu nombre allí pintado,
en saber que escrita fuiste

por el que siempre tuviste
de tu memoria borrado.

Y aunque mucho estás airada,
no creo yo que te assombre
tanto el verte allí pintada,
como el ver que eres amada
del que allí escribió tu nombre."
(G.P., 3ª, 132.13-27).

Otro elemento común a ambas obras es la presencia--real en la Diana en las personas de Felicia y Alfeo (M., 5ª), y fingida en AYLI en Rosalind y su supuesto tío--de magos que obran cosas extrañas. De los poderes de Felicia, hablamos con motivo de las transformaciones de la voluntad de los enamorados en A Midsummer Night's Dream. Alfeo fue un nigromante que, al no verse correspondido en el amor que profesaba a Belisa y sabedor de la entrevista que ésta iba tener con Arsileo, hizo--por despecho--que dos espíritus encarnasen a Arsileo y a su padre y que éstos sufrieran una muerte aparente para desesperación de Belisa.

Rosalind dice:

"I can do strange things. I have... conversed with a magician
... though I say I am a magician..." (V.ii.60 y sigs.);

y Orlando:

"this boy [Rosalind]
... hath been tutor'd in the rudiments
Of many desperate studies by his uncle,
Whom he reports to be a great magician"
(V.iv.30-33).

Como se ve, no son pocos los pasajes, frases, palabras y otros pormenores que lucen como arrancados a la Diana y trasplantados a la comedia. Pero aún nos quedan por citar algunos más. Como el

"swift brook that brawls along this wood"

--a cuyo borde llora copiosas lágrimas el ciervo herido--

"augmenting it with tears" (II.i.32-43)

que parece un calco del

"espeso bosque... por medio del qual yva un impetuoso arroyo"
cerca del cual yacía Belisa la cual--como

"the melancholy Jaques grieves...
as he lay along
Under an oak...
Upon the brook..." (II.i.26-32)--

"muchas lágrimas... por sus hermosas mejillas derramava"
y, con ellas,

"haze.. acrecentar las aguas que la cercan" (M., 3^a, 131-133),
a imitación de Selvagia sentada

"cabe la fuente, cuya agua con la de sus ojos acrecentava".
(M., 2^a, 63).

Llama también la atención el gran parecido que se observa
entre el citado pasaje de Shakespeare y otro de Gil Polo:

"Under an oak whose antique root peeps out"
(II.i.31)

"En medio estaba una limpia y clarísima fuente, que del pie
de un antiquísimo roble saliendo..." (G.P., 3^a, 119-120).

Los efectos del amor de los que Silvius habla a Phebe:

"...the wounds invisible
That love's keen arrows make" (III.v.30-31),

son los mismos que explica Montemayor al decir:

"Píntanlo [al Amor] flechando su arco... porque la llaga de
amor es como la que haze la saeta, estrecha en la entrada
y profunda en lo intrínseco del que ama". (M., 4^a, 196).

Ya hemos visto cómo los dos escritores hacen referencia al
amor alado en la Diana (4^a, 196) y The Two Gentlemen of Verona
(II.vi.42; vii.11-12) y a su ceguera (M., 3^a, 151; TGV, II.i.74;
iv.97).

También en AYLI vuelve a mencionar los pensamientos alígeros de
los enamorados—

"they are winged" (IV.i.136)—

y el Amor que es como un niño ciego—

"that blind rascally boy that abuses every one's eyes because
his own are out" (IV.i.208-209).

Cuando Rosalind dice a Silvius acerca de Phebe—

"'Tis not her glass, but you, that flatters her
And out of you she sees herself more proper
Than any of her lineaments can show her"
(III.v.54-56),

viene el recuerdo de aquel pasaje de Montemayor en que Sireno—

"sobre averle tenido el espejo en quanto se peinava"

Diana, él le cantaba estos versos:

"viendo delante de mí
rostro y ojos soberanos,
vos también viendo en mis manos
lo que en vuestros ojos vi". (M., 1^a, 21-22).

De igual modo, cuando en el mismo parlamento dice Rosalind a Phebe—

"Sell when you can; you are not for all markets"
(III.v.60),

vuelven a tomar vida los versos de Sylvano—

"No es cosa Amor que aquel que no lo tiene
hallará feria a do pueda comprallo
ni cosa que, en llamándola, se viene,
ni que le hallaréis, yendo a buscarlo;
Que si de vos no nace, no conviene
pensar que a de nacer de procurallo;
y pues que jamás puede amor forçarse
no tiene el desamado qué quexarse".
(M., 1^a, 18.6-13).

Por último, nos permitimos traer aquí, una vez más—como se recordará por lo dicho en la sección dedicada a "Los Nombres de los Personajes de Shakespeare y las Dianas españolas"—, que Celia, Silvius, Corin, Oliver y Lucretia, de AYLI, aparecen también en una u otra de las Dianas, o en ambas, con igual o parecida escritura.

Las siete edades del hombre.

Este famoso pasaje de AYLI (II.vii.139-166) ha sido tema de estudio para algunos distinguidos investigadores que han tratado de establecer el manantial de donde Shakespeare tomó las ideas que en él se exponen.

Watson lo ha relacionado con Juan Luis Vives. A juzgar por sus obras, Watson conoció a fondo la vida y producción del filósofo valenciano. En 1912 escribió un libro titulado Vives and the Renaissance Education of Women; poco tiempo después publicó en Cambridge otro, On Education, (1913), que es una traducción de los cinco libros que Vives llamó "De tradendis disciplinis" y que forman parte de su obra De disciplinis libri xx, publicada en Amberes en 1531; y, finalmente, publicó en 1922 Luis Vives, el Gran Valenciano.¹¹

Tres años antes había escrito "Shakespeare and Two Stories of Luis Vives",¹² un artículo en el cual opina que el pasaje en cuestión podría derivarse de la "Fábula de homine", de Vives, que en la tra-

11 Encyclopaedia Britannica, vol. 23, pág. 92.

12 Foster Watson, en Nineteenth Century and After, Nº 85, 1919, págs. 297-306. Citado por Selma Guttman, op. cit., pág. 54.

ducción inglesa—"This wide and universal theatre..."—comienza de una manera análoga al pasaje de la comedia—"All the world's a stage..."—al que el comediógrafo parece haber querido poner un colofón en los versos que lee Celia: "how brief the life of man..." (III.ii.129-132).

Whitaker, pasando totalmente por alto a Vives, aduce la opinión de Baldwin para quien el pasaje procede del "Zodiacus Vitae", de Palingenius, y de Ovidio. Mas no parece estar muy convencido de tal teoría, ya que, a continuación, menciona a otros autores que trataron el punto de las edades del hombre dividiéndolas desde cinco hasta siete; entre ellos, otro español—Isidoro de Sevilla—, destacando lo que sobre este particular escribió nuestro cálebre Pedro Mexía.¹³

En el estudio que sobre Timon of Athens hacemos en otra parte de este trabajo hablamos extensamente acerca del sonado éxito de la producción de Mexía, su difusión dentro y fuera de España y su influencia en las obras de celebrados traductores, recopiladores y escritores.

A pesar de los defectos que Menéndez Pelayo encuentra en la Silva de varia lección en la cual, dice, Mexía confunde y mezcla deplorablemente la ciencia positiva con la quimérica, y la astrología con la astronomía y las matemáticas,

"escribiendo algunos capítulos sobre la influencia de los siete planetas en las siete edades y partes de la vida del hombre, sobre los días aciagos y años climatéricos, sobre el punto y signo del Zodíaco en que estaban el sol y la luna cuando fueron creados y otras vanidades semejantes",

encuentra una justificación para la enorme popularidad que alcanzó, pues

"representaba el nivel medio de la época y ofrecía lectura tan sabrosa a toda casta de gentes".

En Inglaterra, prosigue nuestro erudito, antes de que los compiladores y traductores ingleses hicieran uso de la Silva, ésta ya era conocida a través de las traducciones latinas y francesas, e incluso en el original.¹⁴

No es de extrañar, por tanto, que Shakespeare llegase a leerla.

13 Virgil K. Whitaker, Shakespeare's Use of Learning, San Marino, Calif., 1953, págs. 8-9.

14 Marcelino Menéndez Pelayo, op. cit., vol. III, págs. 50, 54 y 56-57.

En lo que toca al citado pasaje, The Foreste--traducción que Thomas Fortescue hizo de la Silva en 1571--, reza así:

"infancie (1-4) under moon; 'pueritia' (5-14) under Mercury; adolescencie (14-22) under Venus; youth (23-42) under sun; 'aetas virilis' (42-56) under Mars; 'senectus' (56-68) under Jupiter; last (68-88) under Saturn";

terminando con la siguiente apostilla:

"Y si alguien de entre nosotros pasa esta última edad (lo cual seguramente ocurre muy rara vez en nuestros días) entonces el mismo vuelve al estado parecido a la Infancia, y, una vez más, tendrá a la Luna por su Dueña y Señora".¹⁵

Pero antes que Whitaker, ya Allen--comentando algunas de las teorías propuestas como posibles fuentes del trozo objeto de este comentario--, había ofrecido la suya propia en favor de la Silva (1540) que, bajo el título Les diverses leçons de Pierre Messie, tradujera al francés Claude Gruget en 1552. Allen presenta el texto correspondiente de esta versión, contenido en el capítulo XL, por cuanto opina que era el más familiar a los lectores ingleses del siglo XVI. En contestación a la pregunta sobre si Shakespeare conoció directamente el libro de Mexía, Allen no lo niega, si bien cree más probable que fue a través de otra versión tardía inglesa de la Silva,--Treasure of Auncient and Modern Times, de Thomas Milles--, la cual, aunque fue publicada desde 1613 hasta 1619, circulaba en manuscrito desde mucho antes.¹⁶

A estas mismas conclusiones llega Turner después de haber investigado cómo se introdujo en el pensar inglés la idea de las edades del hombre, no sin antes haber recapitulado los estudios hechos a este propósito.¹⁷

El Pacífico del Sur y las voces castellanas en 'As You Like It'

Queremos traer a la mente del lector aquel pasaje en el que Celia está acicateando la curiosidad de Rosalind y ésta arde en deseos de conocer al autor de los versos que aquella acaba de leerle. Llena de impaciencia, Rosalind dice:

"One inch of delay more is a South-sea of discovery".
(III.ii.197-198).

Esto, según Anders, quiere decir que

15 Virgil K. Whitaker, op. cit., loco cit.

16 Don Cameron Allen, "Jacques' 'seven ages' and Pedro Mexía", MLN, LVI, 1941, págs. 601-603. Citado por Hilda U. Stubbings, Renaissance Spain in its Literary Relations with England and France. A Critical Bibliography, Nashville, 1968.

17 Philip A. Turner, "Sobre Pedro Mexía en Inglaterra", NRFH, III, 1949, págs. 275-278. Citado por Hilda U. Stubbings, op. cit.

"la menor demora es tan tediosamente larga para mí como el ancho Pacífico lo fue para el descubridor".

"Posiblemente"—sigue diciendo—, "Shakespeare tuvo en mente el viaje de descubrimiento de Magallanes a través de esta inmensa expansión de agua, que fue el primero que jamás surcó aquel silencioso mar".¹⁸

Que sepamos nosotros, es el único comentarista que se ha ocupado de aclarar este punto que nadie ha rebatido hasta el momento.

En otro orden de cosas, a continuación anotamos muy sucintamente algunos términos castellanos empleados en la presente comedia, remitiendo al lector—para una mejor comprensión—a otras secciones de este mismo trabajo y que hemos llamado "Léxico español en Shakespeare" y "Nombres geográficos españoles en Shakespeare": "Holla" (I.i.86; II.iv.64; III.ii.245).

"Bastinado" (V.i.58).

"Rosalinda" (III.ii.137).

Referente a la geografía española, nos encontramos con las siguientes menciones:

"From the east to western Ind" (III.ii.87).

"... an unknown bottom, like the bay of Portugal" (IV.i.203).

Por lo que toca a la discusión en torno al significado de la palabra "cross" en la frase de Touchstone:

"yet I should bear no cross if I did bear you, for I think you have no money in your purse" (II.iv.12-13),

nos parece acertada la interpretación que de ella da Astrana Marín al escribir que

"Según Onions, se interpreta bien por 'coin'; empero, 'cross' (cruz), por el juego de palabras que le busca el dramaturgo de llevar la cruz y llevar dinero, se entiende perfectamente en español, considerando que el cruzado era una antigua moneda de Castilla. Sin duda, Shakespeare alude a la cruz que tenían en el reverso las monedas de plata acuñadas bajo el reinado de Isabel. De aquí el equívoco".¹⁹

Se comprenderá esto mejor si se compara con el pasaje de Love's Labour's Lost en donde resulta menos chocante la alusión a los "cruzados" por ir unida a un personaje español,—"Don Adriano de Armado"—, que tantas necesidades pecuniarias padeció en el destierro:

Armado—"I love not to be crossed."

Moth—"He speaks the mere contrary: crosses love not him".
(I.ii.32-34).

18 H.R.D. Anders, Shakespeare's Books, Berlin, 1904, pág. 225.

19 Luis Astrana Marín, op. cit., pág. 1207.

TWELFTH NIGHT

Sabido es que la historia contada en Twelfth Night procede, en último término, de la comedia Menaechmi, de Plauto. Consta que esta obra latina fue representada en Inglaterra por los chicos de la escuela de St. Paul en 1527.¹ Sin embargo, a la hora de señalarle fuentes inmediatas a Twelfth Night, nadie habla de aquella, sino de las versiones y adaptaciones hechas de ella durante el siglo XVI.

La primera y principal de todas fue Gl' Ingannati, estrenada en Siena en 1531. De su éxito, nos hablan las varias ediciones que se tiraron en 1537, 1554 y 1585, y los múltiples arreglos y traducciones que de ella se hicieron, no sólo en Italia, sino en Francia, en Inglaterra y, sobre todo, en España.²

En Inglaterra, Barnabe Rich (1542-1617) aderezó la historia de la comedia italiana en el cuento "History of Apolonius and Silla", el cual, junto con otros siete más del mismo autor, fue publicado en Londres en 1581 en un folleto titulado Riche His Farewell to Militarie Profession.³ También se hizo una traducción latina, anónima, llamada Laelia, la cual, aunque permaneció en manuscrito hasta 1910 en que G.C. Moore la imprimió por primera vez en Cambridge, se ha probado que fue representada ante Lord Essex en el Queen's College de Cambridge, probablemente el 1 de marzo de 1595.⁴ Asimismo, si bien con menos base, se ha supuesto la existencia de un drama inglés, ahora perdido, sobre el mismo tema.

No se ha descartado del todo el que Shakespeare se sirviera de este último y, menos aún, de Laelia. Pero hoy casi todos los estudiosos admiten que el dramaturgo inglés basó su Twelfth Night

1 Encyclopaedia Britannica, vol. 18, s.v. "Plautus", pág. 39.

2 Fernando González Ollé, ed., Estudio Preliminar a Lope de Rueda, Los Enañados, Medora, Clásicos Castellanos, Madrid, 1973, pág. XXIX. Las citas que se hacen de Los Enañados van referidas a esta edición.

3 Encyclopaedia Britannica, vol. 19, s.v. "Rich", pág. 302.

4 T.P. Harrison, "Shakespeare and Montemayor's Diana", University of Texas Bulletin, Studies in English, 1926, pág. 103.

principalmente en el cuento de Rich.⁵ No obstante, no han desechado aquellos la posibilidad de que Shakespeare consultara igualmente otras versiones de procedencia no inglesa, entre las que se encuentran, por supuesto, algunas españolas. Lo cual, quizás sea debido, en parte al menos, a lo que Miller afirma de Rich, a saber, que varias de las obras de Rich son traducciones, y que, por su condición de escritor mercenario, Rich se apropió y explotó materiales de libros ajenos.⁶

Cabría preguntarse aquí si entre los libros de que Miller habla podría incluirse alguno español. Y ello con mayor razón aún, si se tiene en cuenta que, según el citado autor, Rich pasó un tiempo en los Países Bajos donde a la sazón se imprimía un buen número de obras españolas,⁷ entre ellas, por cierto, una traducción castellana de la comedia plautina, como se verá más abajo.

Pero prescindiendo de toda mera especulación, y ateniéndonos tan sólo a la realidad escueta conocida, veamos primero la trayectoria histórico-literaria seguida por Gl' Ingannati en España a fin de poder analizar después el efecto producido por las adaptaciones y versiones españolas concretamente en esta comedia de Shakespeare.

'Gl' Ingannati' y su repercusión en España.

El primero, y probablemente el mayor, impulso que se dio a Gl' Ingannati, provino precisamente de España. Por estar su presumible autor, Alessandro Piccolomini, muy relacionado con la Corona española, no es de extrañar que su difusión fuera rápida y considerable en nuestra patria. Así, ya en fecha "no muy posterior a 1539", esto es, poco después de su publicación, Lope de Rueda hizo una adaptación de ella, el inicio de toda una larga serie, en su Comedia de los engañados. Es cierto que ésta no se publicó hasta 1567, en Valencia, volviéndose a imprimir en Sevilla en 1576.⁸ Pero ya se representaba desde mucho antes de su primera publicación. Según Crawford, es probable que Montemayor, que se hallaba en Valladolid en 1554 de paso para Inglaterra entre los de la comitiva de Felipe II, presenciara una representación que la compañía del pro-

5 Morton Luce, Riche's 'Apolonius and Silla', an original of Shakespeare's 'Twelfth Night', Londres, 1912; H.R.D. Anders, Shakespeare's Books, Berlín, 1904, pág. 70.

6 Encyclopaedia Britannica, vol. 19, loco cit.

7 Justo García Morales, "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, LXXI, 1-2, 1963, págs. 436-439.

8 Fernando González Ollé, op. cit., págs. XI, XXIX y XXXIV.

pio Lope de Rueda hizo de dicha comedia en la mencionada ciudad.⁹ Sin afirmar ni negar la historicidad de este detalle, el caso es que Montemayor incorporó, como ya es conocido, gran parte de la historieta de Gl' Ingannati en su novela Diana (1559), concluyéndola Gil Polo en la continuación de la obra de aquel, Diana enamorada (1564). Empero, con anterioridad a las Dianas, se había hecho una traducción castellana de Menaechmi, impresa por Martín Nucio en Amberes en 1555, que circuló en Inglaterra entre algunos hombres de letras ingleses como medio de aprender a hablar y escribir el castellano, comparándolo con el latín.¹⁰ Y, el mismo año que apareció la Diana de Montemayor, se publicaba en Valencia la comedia Menemnos, de Juan Timoneda, la cual estaba basada, como su nombre indica, en Menaechmi.¹¹ En 1574 aparecía en Toledo la comedia latina Decapti, traducción de Gl' Ingannati, hecha por el Maestro Juan Pérez, finalizando la lista, por lo que se refiere a aquella centuria, con una adaptación más de la comedia italiana, que se llamó La Española de Florencia.¹²

Pues bien. Si nos basamos en lo que han escrito algunos críticos estudiosos, es probable, en unos casos, y cierto, en otros, que el autor de Twelfth Night conociera varias de estas obras españolas e incluso que se aprovechase, en mayor o menor grado, de las mismas.

'La Comedia de los engañados' y 'Twelfth Night'.

En general, puede afirmarse que no hay crítico que, al escribir sobre una u otra de estas comedias, deje de relacionar a sus autores, aun cuando a veces no coincidan en sus conclusiones.

Unos de ellos sugirieron que el original en que se fijó Shakespeare para trazar el retrato de Lady Olivia fue la dama Clavela de la comedia española. Sin embargo, no está de acuerdo con esto Leith, y así, afirma que Olivia es una reproducción de la Condesa Arabella, hija de Charles Stuart.¹³

9 J.P. Wickersham Crawford, Spanish Drama Before Lope de Vega, Filadelfia, 1937, pág. 116.

10 Gustav Ungerer, Anglo-Spanish Relations in Tudor Literature, Madrid, 1956, pág. 41, n. 78; "The Printing of Spanish Books in Elizabethan England", The Library, 5ª Serie, vol. 20, 1965, pág. 179.

11 Federico Ruiz Morcuende, ed., Prólogo a Juan Timoneda, El Patrañuelo, Clásicos Castellanos, Madrid, 1958, pág. LV.

12 S.L. Millard Rosenberg, ed., La Española de Florencia, Filadelfia, 1911, pág. xxviii.

13 A.A. Leith, "New Light on 'Twelfth Night'", Baconiana, 3ª Serie, 2, 1904, págs. 103-106. Citado por Selma Guttman, op. cit., pág. 134.

Los hispanistas ingleses, Fitzmaurice-Kelly y Thomas, aceptan una relación de semejanza entre las dos comedias española e inglesa. Pero ello se debe, dicen, no a la influencia de aquella en ésta, sino a que ambas proceden de una misma fuente, no habiendo nada más que haga creer que Shakespeare se aprovechase de la comedia de Rueda.¹⁴

Spens ha creído ver un lazo de unión entre ambas obras y, aunque no lo afirma taxativamente, piensa que es posible que Shakespeare tomase de Rueda la idea de hacer que Sebastian se case con Olivia al final de Twelfth Night.¹⁵

Crawford, tras analizar los valores de la comedia de Rueda y compararla con Gl' Ingannati, halla en Rueda a un buen juez de los valores dramáticos, si bien considera injusto el parangonarle con el comediógrafo inglés. A pesar de ello, dice ser cierto que Los Engañados divertiría más al público si Twelfth Night no hubiera sido escrita, encontrando suficiente semejanza en los incidentes entre los personajes de Rueda, Lelia y Lauro, como para que podamos creer que son Viola y Orsino.¹⁶

Bullough cuenta la comedia de Rueda entre las variaciones de la historia en la que la hermana gemela entra como paje al servicio del hombre al que ama y, después de un breve análisis general, concluye que no es probable que Shakespeare la hubiera conocido.¹⁷

Charlton, aun después de conceder que Gl' Ingannati está más cerca de Twelfth Night, adopta una posición bastante ecléctica al añadir que la historia tuvo una abundante circulación en Europa y mencionar concretamente las traducciones y adaptaciones francesas y españolas.¹⁸

Pese a esta diversidad de opiniones, una cosa cuando menos parece desprenderse de ellas: la probabilidad de que Shakespeare conociera la comedia de Rueda. Y, aunque Underhill afirme que las piezas dramáticas del español eran demasiado localistas para que pudiesen cruzar las fronteras de la península,¹⁹ esto no puede aplicarse a Los engañados, ya que su argumento era, según se ha visto, del dominio público en toda la Europa culta. Además de que para 1576, bastante antes de aparecer en Inglaterra el cuento

14 James Fitzmaurice-Kelly, The Relations between Spanish and English Literature, Liverpool, 1910, pág. 20; Historia de la Literatura Española, Madrid, 1916, pág. 168; Sir Henry Thomas, "Shakespeare y España", Homenaje a Menéndez Pidal, I, 1925, pág. 234.

15 Janet Spens, An Essay on Shakespeare's Relation to Tradition, Oxford, 1916, pag. 9 y 9 n. Citado por Selma Guttman, op. cit., pag. 134.

de Rich, ya se habían hecho dos ediciones de Los engañados, siendo abundante la cantidad de libros españoles que circulaban por todo el imperio y fuera de él, incluida Inglaterra, a donde llegaban las obras bien directamente de España, bien de los Países Bajos.

No resulta inverosímil, por tanto, que Shakespeare leyera la comedia española. Respecto al uso que de ella hiciera, ya hemos visto algunos pareceres. Ahora bien, a todo ello podemos añadir ciertos ecos que, no por pequeños, hemos de pasarlos sin señalar. Por ejemplo, el término "ribaldo" (scena 8ª, pág. 51) que Shakespeare también emplea en Troilus and Cressida (IV.ii.9: "ribald crows"); el nombre del personaje Sebastian de Twelfth Night que nos trae a la memoria una deformación fonética y reinterpretación inadecuada que otro de los personajes de Rueda hace de la palabra "bestia" con que su amo se dirige a él y éste replica: (Se-) "Bastián me llaman, señor" (scena 5ª, pág. 38), y la mención--en el habla típica e hilarante de Guiomar--de "la India le San Joan de Punto Rico" (scena 3ª, pág. 29) que se correspondería con "the Indies" de Twelfth Night (III.ii.81).

Más aunque los más escépticos achacaran estas analogías a la casualidad, difícilmente se le podrá negar a la Comedia de los engañados el haber coadyuvado, siquiera como un estímulo más, a la creación de Twelfth Night.

'La Española de Florencia' y 'Twelfth Night'.

Otra obra española que ha sido relacionada con Twelfth Night es La Española de Florencia. Los primeros en considerar esta comedia como la fuente de de la comedia inglesa fueron Frey y Bahl- sen,²⁰ con cuyo parecer no está conforme Rosenberg por la simple razón de que, para él, la comedia de Shakespeare es anterior a la española.²¹ Pero un año después de que Rosenberg se pronunciara en ese sentido, Luce publicaba un largo trabajo en el que estudia-

16 J.P. Wickersham Crawford, op. cit., loco cit.

17 Geoffrey Bullough, Narrative and Dramatic Sources of Shakespeare, vol. II, Londres, 1958, págs. 273-274.

18 H.B. Charlton, Shakespearian Comedy, Londres, 1969, pág. 91.

19 John Garrett Underhill, Spanish Literature in the England of the Tudors, Columbia Univ. Press, New York, 1899, pág. 39.

20 Albert R. Frey, William Shakespeare and His Alleged Spanish Prototypes, New York Shakespeare Society, Nº 3, 1886, pág. 27; Leo Bahl- sen, "Spanische Quellen der dramatischen Litteratur, beson- ders Englands zu Shakespeare's Zeit", Zeitschrift für vergl. Lit- teratur-geschichte, vol. VI, 1893, pág. 154. Citados por S.L. Millard Rosenberg, op. cit., pág. xxvii.

21 S.L. Millard Rosenberg, Id., Ibid.

ba y trataba de establecer las deudas de Shakespeare para con las distintas versiones de Gl' Ingannati y, de entre los numerosos acreedores del dramaturgo inglés, en modo alguno excluye Luce a ninguna de las versiones españolas, menos aún a La Española de Florencia a la que considera como una posible fuente de Twelfth Night.²²

En esta divergencia de juicios, parece que tendría que prevalecer la opinión de Rosenberg, ya que, si efectivamente la comedia española es de Calderón de la Barca, como él defiende, Shakespeare no pudo haberla visto por haberse estrenado su Twelfth Night cuando Calderón sólo era un niño de apenas un año de edad.

Pero, ¿es La Española de Florencia realmente de Calderón? Es éste un punto tan controvertido, que ni siquiera expertos tan solventes como Castro y Rennert han podido aclararlo. A ello se debe el que todavía se mantenga la discusión sobre la autoría de esta obra que también ha sido atribuída a Lope de Vega.²³ Fáciles son de prever, por otro lado, las consecuencias a que se llegaría de resultar cierto este último extremo. Pero es que aun el título de la comedia ha sido un asunto sumamente polémico, siendo confundida con frecuencia con otras de nombre igual o parecido, de Lope de Vega y de Julián de Armendáriz. Guttman, por ejemplo, al reseñar el trabajo antes mencionado de Luce, anota como referidos a una misma comedia los títulos de "La Española de Florencia (también llamada Las Burlas Veras)".²⁴ Y es que a La Española de Florencia también se le han venido dando desde el principio otros dos títulos alternativos cuales son el de "Las Burlas Veras" y el de "El Amor Invencionero", seguramente porque en el cuerpo de la comedia, al final de la jornada I, en un parlamento, se dicen exactamente esas mismas palabras. Quizás sea por todo esto que Guttman, al referirse al autor y fecha de esta comedia, diga que son desconocidos.

Pero sea Lope u otro su autor, el desarrollo del argumento y otros pormenores parecen indicar que es anterior a Twelfth Night. En efecto, el parecido que hay entre La Española de Florencia y Twelfth Night es tan grande, que no sorprende el que se hayan fijado en aquella a la hora de buscar los posibles antecedentes de ésta. Así, puede decirse que, en líneas generales, la trama es

22 Morton Luce, op. cit., págs. 7 y 44. Citado por T. P. Harrison, op. cit., pág. 104, y Selma Guttman, op. cit., págs. 110-111, 125 y 127.

23 A. Castro y Hugo A. Rennert, La Vida de Lope de Vega, Madrid, 19 , págs. 447-448 y 451-452; S. Griswold Morley y Courtney Bruerton, Cronología de las Comedias de Lope de Vega, Gredos, Madrid, 1958, págs. 427-428.

24 Selma Guttman, op. cit., loco cit.

COMEDIA FAMOSA.
LA ESPAÑOLA DE
FLORENCIA.

DE DON PEDRO CALDERON.

PERSONAS.

Cesar viejo. Carlos galan. Lucrecia dama. Lida ama.
Valerio viejo. Alexandro galan. Laura dama. Gerardo criado.

JORNADA PRIMERA. [ria

Salen Cesar, y Valerio.

Ces. Valerio, obligaciones tan sabidas

entre los dos cantar referidas,
Florencia sabe lo q̄ en esto pasa,
y quando vuestra casa fue mi
de de nuestros abuelos, [casa
quiero comunicaros mis de ve
como a hermano y amigo; (los
piadoso me atended a lo que
os digo. [dero,

Hallome en esta edad sin here-
que si bien tengo a Laura, (ro,
a que al paso q̄ a mi vida que
es hebra a si Valerio, y no ref
raura

los antiguos blasones generosos
de claros atendientes, [fos,
q̄ ilustrarò co hechos hazañ
y glorias excelentes, [lencia
mi casa y patria en la comu do
de las guerras civiles de Florē
Sepultase en olvido [cia.

vn linage a vna hija reducido,
ni cuenta a cabeça

hñdida en otra casa la nobleza,
pues todos los varones [nes,
profiguè co su noble sus blato

y de la hebra el apellido y glo-
el lucimiento pierdes, y la me-
Este solo cuidado. [moria.

me tiene mal cõterò cõ mi es-
Ya sabes mi nobleza, [rado.

notoria es en Florencia mi riq̄-
El cielo os dio vna hija, [za

mi inclinacion me manda q̄ la
para reparo hermoso [Cesija

deltano que lamento:
si consigo este intento [fo,

me cõtare Valerio por dicho-
pues de vn yugo tirano [po.

me rescata Lucrecia cõ su ma-
Val. Cesar, negar no puedo

que en lo que me mandais hõ-
rado quedo,

solo me permitid, q̄ os repre-
vn grãte inconueniente, [fente

porq̄ al fin sienpre ha sido (do
menor el daño q̄edo preueni-

Ces. Dirẽisme que se pasan las
beldades

en la desigualdad de las edades
pues con miigo Valerio

ene es para mis hijos y supetio
que estoy tan fuerte, y tengo

tal aliento.

Val.

idéntica: Carlos está enamorado de Laura; pero hay otra dama, Lucrecia, que se enamora de Carlos y, con el fin de no perderlo, ésta entra a su servicio como paje adoptando el nombre de Floro. Laura, que no ama a Carlos, se prenda del paje. Y como éste tiene un hermano, Alexandro, gemelo e idéntico a Lucrecia, tanto Carlos como Laura lo toman por Floro. La confusión de éstos es total cuando ven a los gemelos juntos; pero éstos se identifican, y Lucrecia se casa con Carlos y Laura con Alexandro.

No es necesario advertir que Orsino y Olivia son los correspondientes retratos ingleses de Carlos y Laura, y que Viola y Sebastian se identifican con Lucrecia y Alexandro.

Resulta doblemente significativo que, además de la trama principal, común a ambas comedias, como se ha visto, se halle en La Española de Florencia un detalle muy parecido a otro de Twelfth Night, que no figura en ninguna de las otras versiones, y el hecho de que sea precisamente Rosenberg el que haga mención del mismo, citando a Stiefel. Es el referente al medio que utilizaba el padre de los gemelos para identificarlos, análogo al que emplearon Viola y Sebastian para darse a conocer el uno al otro y cerciorarse de que en verdad ambos eran hijos del mismo padre, esto es, un lunar:

"y era mirarle el cuello,
 porque en él vn lunar crecido y bello
 Alexandro tenía, y si dudaua,
 en el lunar el desengaño hallaua"
 (líneas 91-94);

Viola--"My father had a mole upon his brow."²⁵
 (V.i.244).

Pero todavía hay otro pequeño detalle más. Se ha querido hacer ver que el nombre Duque de Orsino lo puso Shakespeare a su personaje por hallarse Virginio Orsini, duque de Bracciano, presente en la primera representación de Twelfth Night.²⁶ No dudamos de que este noble italiano viera la comedia, ni negamos la posibilidad de que a última hora hiciese el dramaturgo un cambio para congraciarse con aquel, bien fuese por propia iniciativa o a ruegos de la reina, quien también se dice se encontraba presente; pero no puede menos de llamar la atención el hecho de que en la comedia española los perso-

25 A.L. Stiefel, "Uber die Comedia 'La Española de Florencia'", Bausteine zur Romanischen Philologie, 1905, pág. 395n; S.L. Millard Rosenberg, op. cit., pág. 105. Véase también The Comedy of Errors, III.ii.154.

26 Encyclopaedia Britannica, vol. 20, pág. 325.

najes Laura y su padre, César, sean de la familia de Ursino. Compárese, por otra parte, el nombre de César con el que adopta Viola, esto es, Cesario, y se verá la semejanza.

Desearíamos saber si todo lo apuntado deberá achacarse al azar o a meras coincidencias.

La 'Diana' y 'Twelfth Night'.

A nadie puede pasársele por alto la relación tan estrecha que existe entre Twelfth Night, The Comedy of Errors y The Two Gentlemen of Verona. Pero así como en The Comedy of Errors Shakespeare sigue más de cerca a Plauto, en Twelfth Night se aproxima más a The Two Gentlemen of Verona. Esto es lo que también hace que Montemayor, que fue el autor en quien principalmente se apoyó el dramaturgo para escribir The Two Gentlemen of Verona, ejerciera en Twelfth Night una influencia mayor que Plauto. Sabido es que varios detalles de Twelfth Night los tomó Shakespeare de la historia de Felis-Felismena contada en la Diana. En ésta, se recordará que Felis corteja a Celia y que ésta se enamora de Felismena, la cual, disfrazada de paje, hace el amor a Celia por Felis, desempeñando así el papel de la mujer abandonada por otra, estando ella misma enamorada de Felis con quien al fin se casa. Esto es lo que nos dice Wilson, con cuyo parecer está de acuerdo la mayoría de los autores.²⁷

Sin embargo, quien más detenidamente ha analizado esta cuestión es, sin duda alguna, Harrison en su ya citado trabajo que iremos resumiendo y, donde convenga, reforzando con nuevos hallazgos y comentarios a lo largo de estas páginas.²⁸

Cuenta Harrison cómo existen catorce traducciones o adaptaciones, incluyendo las de Montemayor y Shakespeare, del cuento de la joven personificada por Julia, en The Two Gentlemen of Verona, y por Viola, en Twelfth Night, y originalmente relatado en Gl' In-gannati, y cómo se propone comparar a Twelfth Night con la Diana, aunque ello no signifique que hayan de quedar excluidas otras cinco versiones más en las que también ve otras tantas posibles fuentes de esta comedia. Puesto que, si bien es cierto que Shakespeare siguió

27 John Dover Wilson, Shakespeare's Happy Comedies, Londres, 1962, págs. 50, 53-54 y 150.

28 T.P. Harrison, Jr., op. cit., págs. 103-115.

con bastante fidelidad la historia de Felis-Felismena en The Two Gentlemen of Verona, no lo es menos que en Twelfth Night utilizó varias versiones, además de la de Diana, para la historia de Viola.

La Diana, efectivamente, ha sido reconocida sobre todo como la fuente de la pasión de Olivia por Viola; pero apenas si a la novela española se le ha hecho caso. Lo cual no puede menos de sorprender a Harrison, porque, si está probado que Shakespeare la había utilizado para The Two Gentlemen of Verona, en una parte de la historia, ¿cómo iba a olvidarse de ella ahora que se disponía a escribir su continuación? Y aunque indudablemente el dramaturgo llegó a conocer otras versiones, sobre todo, la inglesa de Riche, fue en la Diana donde él conoció mejor una parte de aquella historia.

Dejando a un lado las semejanzas que algunos han señalado entre Twelfth Night y otras versiones, las de Bandello y Riche, por ejemplo, Harrison pretende destacar las palabras, las frases y los sentimientos, característicos de la Diana y presentes en Twelfth Night.

De acuerdo con esto, para el pasaje de Twelfth Night en el que, hablando con el Duque, Viola le cuenta sobre el amor que ella siente por él, expresado de una manera encubierta:

"She never told her love,
But let concealment, like a worm i' the bud,
Feed on her damask cheek: she pin'd in thought,
And with a green and yellow melancholy,
She sat like Patience on a monument,
Smiling at grief. Was not this love indeed?
We men may say more, swear more; but indeed
Our shows are more than will, for still we prove
Much in our vows, but little in our love."
(II.iv.110-118),

cita Harrison dos trozos de la Diana. En el primero, Felismena-Valerio, dialogando con Felis, el cual acaba de recibir una carta de Celia en la que ésta se queja de que él tenga otra enamorada, le dice:

"Mejor fuera, señor, que la dama se quejara con causa y que eso fuera así porque si essa otra a quien antes servíades, no os mereció que la olvidássedes, grandíssimo agravio le hazéis"
(M., 2ª, 115.6-9);

y, en el segundo, Felis lee a Felismena una carta que está a punto de enviar a Celia y le pide su parecer. Felismena se lo da:

"No creo, señor, que es menester hazer la emienda a essa carta, ni a la dama a quien se embía sino a la que con ella ofendes. Digo esto porque soy tan aficionado a los amores primeros que en esta vida e tenido, que no avría en ella cosa que me hizie-

se mudar el pensamiento. ... Dessa manera--respondí yo--con razón se puede llamar engañada aquella a quien primero quiesiste, porque amor sobre que ausencia tiene poder, ni es amor ni nadie me podrá dar a entender que lo aya sido."

(M., 2º, 117.26-118.10).

A diferencia de todas las demás versiones de Gl' Inqannati, sólo en las de Riche y Montemayor se encuentra la joven-paje desempeñando su papel desinteresadamente como un fiel mensajero. Lo mismo ocurre en Twelfth Night, y ello es muy significativo. Así, Felismena sufre lo indecible en el cumplimiento de su oficio, sondea a su amo respecto a su primer amor, y acaba con el corazón destrozado al saber la verdad del presente; con todo, enamora a Celia en pro de su amo:

"qué bastara esto para que don Felis me tuviera la mayor obligación que nunca hombre tuvo a muger. ... Yo vivía en la mayor confusión del mundo porque tenía entendido que si no mostrava quererla como a mí, me ponía a riesgo que Celia bolviese a los amores de don Felis y que bolviendo a ellos, los míos no podrían aver buen fin; y si también fingía estar perdida por ella, sería causa que ella desfavoreciesse al mi don Felis, de manera que a fuerza de disfavores, perdiessse el contentamiento y tras él, la vida. Y por estorvar la menor cosa destas, diera yo cien mil de las mías, si tantas tuviera."

(M., 2º, 122.21-123.4).

Mientras que en las demás versiones no se especifica el tiempo pasado antes de que el amo descubra su nuevo amor al paje, en Twelfth Night y en la Diana, sí:

"He [Ürsino] hath known you but three days, and already you are no stranger."

(I.iv.3-4);

"I have unclasp'd
To thee the book of my secret soul."

(I.iv.13-14).

"Yo me fuy y él me recibió por su page haziéndome el mejor tratamiento del mundo y así estuve algunos días, viendo llevar y traer recados de una parte a otra, cosa que era para mí sacarme el alma y perder cada hora la paciencia. Passado un mes, vino don Felis a estar también conmigo, que abiertamente me descubrió sus amores y me dixo desde el principio dellos hasta el estado en que entonces estaban, encargándome el secreto de lo que en ellos passava."

(M., 2º, 114.11-20).

Nótese, de paso, la gran confianza depositada en los pajes por sus amos.

Tanto en Twelfth Night como en la Diana, la curiosidad es el único móvil que tienen Olivia y Celia para recibir al mensa-

jero. Ambas damas comparten asimismo la sorpresa que les causa su llegada y presentación. Olivia dice:

"Sure, you have some hideous matter to deliver, when the courtesy of it is so fearful. Speak your office."
(I.iv.212-214).

Celia dice a su criado:

"Pues a hombre recibido de nuevo descubre luego don Felis sus pensamientos, alguna grande ocasión deve aver para ello. Díle que entre y sepamos lo que quiere."
(M., 2^a, 118.25-28).

Viola recuerda la impresión que su presencia causó en Olivia:

"She made good view of me; indeed, so much
That sure methought her eyes had lost her tongue."
(II.ii.19-20);

y Felismena la que ella misma le produjo a Celia:

"Celia la tomó [La carta] y puso los ojos en mí de manera que yo le sentí la alteración que mi vista le avía causado porque ella estuvo tan fuera de sí, que palabra no me dixo por entonces."
(M., 2^a, 118.31-119.1).

Un rasgo, ausente en las demás versiones, es la adulación que el paje prodiga a su rival. Al descubrir Olivia su rostro, Viola se deshace en elogios:

"Excellently done, if God did all.
.....
'Tis beauty truly blent, whose red and white
Nature's own sweet and cunning hand laid on:
Lady, you are the cruell'st she alive,
If you will lead these graces to the grave
And leave the world no copy."
(I.v.243-250);²⁹

"If I did love you in my master's flame,
With such a suffering, such a deadly life,
In your denial I would find no sense;
I would not understand it.

Olivia--Why, what would you?

Viola--Make me a willow cabin at your gate,
And call upon my soul within the house;
Write loyal cantons of contemned love,
And sing them loud even in the dead of night;
Holla your name to the reverberate hills,
And make the babbling gossip of the air
Cry out, 'Olivia!' O! you should not rest
Between the elements of air and earth,
But you should pity me!"
(I.v.272-284);

y cuando Celia pregunta a Felismena:

"¿Qué ventura te a traydo a esta corte para que don Felis la tuviera tan buena como es tenerte por criado? --Señora--le respondí yo--la ventura que a esta corte me a traydo no pue-

29 Véase el paralelismo que hay entre estos versos y los de la carta que Disteo escribe a Dardanea (Diana, de Alonso Pérez) en nuestra sección dedicada a los Sonetos de Shakespeare.

de dexar de ser muy mejor de lo que nunca pensé pues a sido causa que yo viesse tan gran perfición y hermosura, como la que delante mis ojos tengo; y si antes me dolían las ansias, los sospiros y los continuos desassosiegos de don Felis, mi señor, agora que e visto la causa de su mal, se me a convertido en embidia la manzilla que dél tenía."

(M., 2ª, 119.2-12).

Asimismo, la reacción de las dos damas ante el halago del paje, es parecida. Olivia pregunta a Viola:

"Were you sent hither to praise me?" (I.v.256);

Celia dice a Felismena:

"mas porque no gastes tan mal el tiempo en alabarme..."
(M., 2ª, 121.8).

Felismena y Viola piden piedad para sus respectivos amos, y ruegan para que la bienvenida dada a ellas se haga también extensiva a sus señores. Así, al rechazar el dinero que Olivia le ofrece, dice Viola:

"I am no fee'd post, lady; keep your purse;
My master, not myself, lacks recompense.
Love make his heart of flint that you shall love,
And let your fervour, like my master's, be
Plac'd in contempt! Farewell, fair cruelty."
(I.v.292-296).

Felismena dice a Celia:

"Mas si es verdad, hermosa señora, que mi venida te es agradable, suplicote por lo que debes al grande amor que él te tiene, que tu respuesta también lo sea."
(M., 2ª, 119.12-15).

Tanto Orsino como Felis alaban el tacto y talento de sus pajes. Orsino dice a Viola-Cesario:

"Thou dost speak masterly." (II.iv.23);

y Felis a Felismena-Valerio:

"¡qué discreto eres! ¡Quán buen consejo me das, si yo pudiesse tomalle." (M., 2ª, 116.16-17).

Lo mismo hace Celia:

"Hablas tan discretamente en todas las cosas--dixo Celia-- que ninguna haría de mejor gana que estarte oyendo siempre. ... No avrá cosa--respondió Celia--que dexes de entender."
(M., 2ª, 121.1-7).

Respecto a las entrevistas de los pajes con las damas que son sus rivales, únicamente en Twelfth Night y en Diana se describen dos en detalle, mientras que en las demás versiones, aunque no excluyan otras entrevistas, sólo se detalla una, y ésta con muchas menos posibilidades dramáticas que las que ofrece la

Diana. Existe semejanza entre la segunda de Twelfth Night y la primera de Diana:

Olivia--"What is your name?

Viola--Cesario es your servant's name, fair princess.

Olivia--My servant, sir! 'Twas never merry world
Since lowly feigning was call'd compliment.
You're servant to the Count Orsino, youth."
(III.i.99-103).

Dice Celia en respuesta al elogio que Felismena ha tributado a su belleza:

"A esto me respondió Celia ledamente y riyendo:--Presto as
aprendido de tu amor a saber lisongear. --A saberte bien
servir--le respondí--querría yo poder aprender, que adonde
tanta causa ay para lo que se dize, no puede caber lisonja."
(M., 2ª, 119.34-120.4).

Cuando Viola habla de su amo a Olivia, ésta lo corta:

"O! by your leave, I pray you,
I bade you never speak again of him:
But, would you undertake another suit,
I had rather hear you to solicit that
Than music from the spheres."
(III.i.109-113);

y, al suplicar Felismena una respuesta favorable para su amo, Celia dice:

"No ay cosa ... que yo dexe de hazer por ti aunque estava de-
terminada de no querer bien a quien a dexado otra por mí."
(M., 2ª, 119.15-18).

Aunque este paralelo se dé también en Apolonius and Silla.

Harrison destaca un rasgo de la Diana, inexistente en las demás versiones, que igualmente emplea Shakespeare con mucho efecto: las respuestas de doble sentido de la joven-paje, especialmente cuando trata con su rival el tema del amor anterior de su amo. A obtener ese efecto contribuyen, primero, el disfraz por el que la chica, conocida del auditorio o del lector, pero desconocida de su enamorado, se coloca junto a éste como su paje; y, segundo, las palabras que la chica dice y que tienen un solo significado para la persona a quien van dirigidas y dos para el auditorio o el lector.

También en Twelfth Night habla Viola una y otra vez con doble sentido, no sólo con el Duque Orsino (I.iv. y II.iv), sino en el dramático encuentro con Olivia (I.v. y III.i). Por lo cual, Harrison, aun admitiendo que Shakespeare conociera las demás versiones, deduce que, en lo que se refiere a este ardid del empleo del equívoco,

imitó a Montemayor.

Las observaciones hechas hasta aquí se relacionan con la historia de Viola una vez que se hace paje del Duque y antes de la llegada de su hermano gemelo. Como la parte correspondiente de la historia de Felismena la trató Montemayor con una mayor concentración que ninguna de las demás versiones, hay que suponer que el dramaturgo, tras reunir las sugerencias que le brindaban su anterior comedia, The Two Gentlemen of Verona, y las otras versiones, recurriría a la Diana una vez más, la cual, según queda dicho, contiene en una proporción mucho más alta que ninguna otra, el truco del equívoco del cual Shakespeare echa mano de continuo en Twelfth Night.

O sea, concluye Harrison, que cada escena de Twelfth Night es una recapitulación de las diversas versiones de esta historia, pero sin excluir de modo alguno la de Montemayor.

Si al testimonio aducido por Harrison añadimos lo que después decimos sobre "Los nombres de los personajes de Shakespeare y las Dianas españolas", creemos que no puede quedar ninguna duda respecto al uso que el dramaturgo hizo de la novela de Montemayor en relación con esta comedia. No obstante, aún se podría sumar algún detalle más. Compárese, por ejemplo, el cumplido que Orsino tributa a los labios de Viola:

"Diana's lip
Is not more smooth and rubious" (I.iv.31-32),

con el verso que Sylvano canta a Diana, la cual tenía

"la boca de un rubí muy estremado"
(M., I^o, 67.22),

y se verá que aquel no es sino un eco de éste.

Pero no fue Montemayor el único autor de las Dianas a quien el comediógrafo tuvo presente al componer Twelfth Night. Creemos que también repasó la historia del hermano gemelo náufrago contada por Gil Polo, sobre todo en la escena donde se describe el encuentro de los dos hermanos.

Se recordará que Montemayor, interesado sólo en la historia de Felismena, apenas si nos revela más que ésta era hermana gemela de un niño del que ni nos dice el nombre ni si se parecía o no a su hermana.

Tampoco Gil Polo hace referencia a la semejanza física de los

gemelos. No pueden, por tanto, relacionarse aquellas escenas de Twelfth Night en las que se da una aparente suplantación de personalidad, v.gr., cuando Antonio toma a Viola-Cesario por Sebastian (III.iv.321-395), y Olivia cree que Sebastian es Viola-Cesario (IV.i.50-66), con ninguna de las Dianas en donde se desarrollan las historias de los hermanos gemelos. Pero, en cambio, sí se da una situación análoga en la historia de Selvagia. En ella, por el gran parecido que existe entre los primos Ysmenia y Alanio--

"porque en el rostro y ojos y todo lo demás se le parecía, tanto que si no fueran los dos de género diferente, no uviera quien no juzgara el uno por el otro" (M., 1^a, 46.17-20),

Selvagia no nota la diferencia al encontrarse con Alanio:

"y como yo lo viesse, fue tanto el contentamiento que recibí, que no se puede encarecer, pensando que él era el mismo que en hábito de pastora avía hablado..." (M., 1^a, 47.15-18).

Shakespeare, al basar el argumento principal de The Two Gentlemen of Verona en Montemayor, ni siquiera menciona al hermano gemelo. Sin embargo, nos cuenta su historia en Twelfth Night, que viene a ser como la segunda parte de The Two Gentlemen of Verona, igual que hace Gil Polo en su Diana Enamorada, que es la continuación de la Diana de Montemayor.

Dejando a un lado la circunstancia del naufragio, que sufren tanto el hermano gemelo de Viola como el de Felismena, si se repasan con atención las líneas en las que se narra la reunión de Marcelio y Felismena, y la de Viola y Sebastian, y se sopesan las palabras que se cruzan entre sí y los sentimientos que en ellas se transparentan, se verá que, comparándolos, guardan un gran parecido. (Cf. V.i.230-255; G.P., 4^a, 189.12-191.14).

Así, Sebastian, viendo a Viola, piensa en que pueda ser su hermana y le pregunta cuál sea su nombre, el de su patria y el de su padre:

"I had a sister,

.....
Of charity, what kin are you to me?
What countryman? what name? what parentage?
(V.i.230-233).

Otro tanto hace Marcelio al ver a Felismena:

"Contentóse de la dama, y le dio el espíritu que otras veces la había visto... Aunque sea descomedimiento... querría que me dixesses, quién son... y dama... ¿cuya hija es...? ¿y dónde nació?... pregunté si sabía tu tierra y tus padres... porque conozco un hombre que es natural de la misma ciudad, que...

es hijo de un caballero cuyo nombre se parece al de tu padre, te suplico me digas si tienes algún hermano, y cómo se nombra, porque quizá es éste que yo conozco."

(G.P., 4^a, 189.12-190.14).

A Viola debió darle un vuelco el corazón y, aunque abrigando serias dudas sobre la supervivencia de su hermano al que cree muerto, trata de satisfacer la natural curiosidad de Sebastian en quien ve una aparición de su hermano:

"Of Messaline: Sebastian was my father;
Such a Sebastian was my brother too,
So went he suited to his watery tomb.
If spirits can assume both form and suit
You come to fright us."

(V.i.234-238).

Lo mismo le ocurría a Felismena:

"A esto Felismena dio un suspiro y dixo:--¡Ay,preciado caballero, cómo me tocó en el alma tu pregunta! Has de saber que yo tuve un hermano... [que] no sé si es muerto ni vivo".

(G.P., 4^a, 190.14-28).

Tanto Sebastian como Marcelio reconocen a sus hermanas, y aun admitiendo lo extraño que pueda parecer a éstas el que ellos estén todavía vivos, en efecto viven. Sebastian dice:

"A spirit I am indeed;
But am in that dimension grossly clad
Which from the womb I did participate.
Were you a woman, as the rest goes even,
I should my tears let fall upon your cheek,
And say, 'Thrice welcome, drowned Viola!'"

(V.i.238-243).

Y Marcelio:

"Muerto he sido hasta ahora, hermana Felismena, por haber carecido de tu vista, y vivo de hoy en adelante, pues he sido venturoso de verte. Y diziendo esto, estrecha y amorosamente la abrazó." (G.P., 4^a, 190.29-191.1).

Seguidamente, y a fin de que no quede ninguna duda sobre la identidad de ambos, Sebastian y Viola recuerdan detalles de su padre, por ejemplo, el de su muerte acaecida cuando Viola cumplió los trece años:

"And died that day when Viola from her birth
Had number'd thirteen years."

(V.i.246-247).

Es cierto que Gil Polo no habla de la muerte del padre de Felismena y Marcelio. Pero, en cambio, dice que vivía cuando éstos tenían doce años, dato que emplea Felismena para averiguar la identidad de su hermano:

"Siendo de edad de doze años, lo envió mi padre Andronio a la corte del rey de lusitanos." (G.P., 4^o, 190.18-19).³⁰

A lo cual asiente Sebastian:

"O! that record is lively in my soul."
(V.i.248).

Viola y Sebastian se acuerdan del lunar que su padre tenía en la frente. Ni Marcelio ni Felismena mencionan nada parecido; pero algo ve Felismena en el rostro de Marcelio que le hace recordar y reconocer en él a su hermano:

"Felismena, reconociendo el gesto de Marcelio vio que era aquel mismo que ella desde su niñez tenía pintado en la memoria y cayó luego en la cuenta que era su propio hermano."
(G.P., 4^o, 191.1-4).

Las primeras demostraciones naturales de alegría por el mutuo hallazgo, y el subsiguiente relato de otros detalles y circunstancias de sus vidas durante el tiempo que duró la separación, se desprenden de las palabras de ambos autores. Así, Viola dice:

"If nothing lets to make us happy both
.....
Do not embrace me till each circumstance
Of place, time, fortune, do cohere and jump
That I am Viola: which to confirm,
I'll bring you to..."
(V.i.251-256).

Y en Gil Polo:

◊Marcelio◊"estrecha y amorosamente la abrazó... Fue grande el regozíjo que pasó entre los hermanos y... grande el placer que sintieron... tan contentos. Allí se dixeron amorosas palabras, allí se derramaron tristes lágrimas, allí se hizieron muchas preguntas, allí se prometieron esperanças, allí se hizieron determinaciones, y se hablaron e hizieron cosas de mucho descanso. Gastaron en esto larga una hora, y aún era poco, según lo mucho que después de tan larga ausencia tenían que tratar."
(G.P., 4^o, 190.32-191.4-14).

30 Es notoria la discrepancia entre Gil Polo y Montemayor en este punto, pues Montemayor le hace morir poco después del nacimiento de los gemelos: "...mi madre... parió a mí y a otro hermano mío, y ella murió de parto y mi padre del grandísimo pesar que uvo, murió de ay a pocos días." (M., 2^o, 99.2-6).

'La Celestina' y 'Twelfth Night'.

En otro orden de cosas, no ha faltado quien también ha creído ver reflejado en Twelfth Night cierto pasaje de nuestra novela realista La Celestina.

De la difusión que tuvo la obra de Rojas en Inglaterra en el siglo XVI y del posible influjo que ejerciera en Shakespeare, especialmente en Romeo and Juliet, tratamos con cierta amplitud en el estudio que hacemos de esta tragedia. A lo que allí se dice deberemos agregar ahora lo que Carayon opina con respecto al papel jugado por el clásico español en la composición de esta deliciosa comedia del clásico inglés.

Piensa el citado crítico que Shakespeare sigue en Twelfth Night el mismo procedimiento que Rojas en el tratamiento que da al amor y a la música, viendo en el pasaje inicial de la comedia,

"If music be the food of love, play on"
(I.i.1),

un eco del comienzo de La Celestina en donde Calisto pide a Sempronio:

"Pero tañe, y canta la más triste canción que sepas":³¹
(1^a, 75).

Ignoramos el razonamiento seguido por Carayon para haber llegado a tal conclusión, pero no resulta difícil adivinarlo; sobre todo, si se comparan las escenas i y iv del acto I y la iv del acto II de Twelfth Night con el "primer aucto" de La Celestina.

En efecto, el paralelismo que se observa entre los citados pasajes es notorio. Lo primero que salta a la vista es la gran semejanza entre los personajes, ya por su posición social, ya por su carácter, pues tanto Orsino como Calisto son de noble linaje, caprichosos y porfiados; y, en cuanto a las mujeres, lo mismo Olivia que Melibea pertenecen a familias muy acomodadas, ambas son reprimidas y permanecen encerradas en su casa.

El motivo de la caza se halla presente en las dos obras--recuérdese que Calisto ve a Melibea yendo él precisamente "empos de vn falcon suyo"--, y en ambas al principio mismo.

Lo que ocurre de allí en adelante, también se corresponde per-

31 Marcel Carayon, "L'Amour et la musique; sur un passage de 'La Celestina'", RLC, III, 1923, págs. 419-421. Citado por Hilda U. Stubbings, Renaissance Spain in its Literary Relations with England and France. A Critical Bibliography, Nashville, Vanderbilt U. Press, 1968; Fernando de Rojas, La Celestina, Bruquera, 1973.

fectamente: el amor a primera vista, la obsesión por la mujer amada y el acoso del deseo por poseerla, la negativa de la dama, el subsiguiente abatimiento e irritación de que son presa los caballeros, el recurso a la música como remedio para combatir la depresión de ánimo, el intento de los criados--Viola y Sempronio-- por disuadir a sus amos de su empeño, el tesón de éstos por que los criados les presten su ayuda a fin de ver cumplidas sus pretensiones, la recompensa prometida a los criados en el caso de dar éstos buen remate a sus aspiraciones...

En vista de lo cual, y del conocimiento que Shakespeare tuvo de nuestra novela, parece probable que el dramaturgo inglés pudo muy bien tenerla presente al trazar el plan de su comedia.

Las cosas de España en 'Twelfth Night.

Con independencia de los lazos obvios de unión existentes entre las Dianas y Twelfth Night, y prescindiendo de los posibles puntos de contacto entre esta comedia y otros autores y obras españolas, nos encontramos aquí con varios vocablos castellanos y ciertas alusiones a cosas nuestras que, esto por sí solo, bastaría para darnos pie a relacionar al autor de Twelfth Night con España.

Resulta lógico deducir que esta circunstancia deberá atribuirse al trato de Shakespeare con las obras españolas mencionadas. Pero, en último término, se nos ocurre pensar, en beneficio de los más escépticos, que también pudo contribuir a ese trasfondo hispano de que tan sutilmente está dotada esta comedia, el hecho de haber en Gl' Ingannati un personaje, llamado Giglio, que es un fanfarrón español.³²

Habrá que puntualizar, sin embargo, que Shakespeare utiliza algunos términos que, igual que se clasifican por algunos como latinos o italianos, podrían catalogarse como castellanos. Por ejemplo, "duello" (III.iv.316)--del que tratamos con más detenimiento al estudiar Romeo and Juliet--, "bonos días" (IV.ii.13)--disparate intencionado por "buenos días" o "bonus dies"--, "nuncio" (I.iv.28), "cubiculo" (III.ii.53) y "Castiliano vulgo!" (I.iii.43). Esta última expresión, sobre todo, ha sido muy discutida, e incluso enmendada, por algunos autores. Onions, uno de los lexicógra-

32 Fernando González Ollé, op. cit., pág. XXXII.

fos más autorizados de Shakespeare, la interpreta como una frase desatinada pseudocastellana de uso frecuente en las rondas taberneras en tiempos del dramaturgo. Warburton sugirió que debería leerse "Castiliano volto!" e interpretarse como "con la cara castellana", es decir, solemne o grave. Finalmente, Thomas--con cuyo criterio coincide Astrana Marín--, cree que lo que Shakespeare debió escribir es "Castiglione voglio!". Castiglione y su tratado, Il Cortegiano--famoso manual de urbanidad y buenos modales cortesanos--se pusieron de moda en toda Europa en el siglo XVI. Su traducción inglesa, The Courtyer (1561), dejó huellas en la prosa de su tiempo en Inglaterra. De ahí que Thomas deduzca que el dramaturgo lo conoció y que lo que el achispado Sir Toby quiso decir era que, ahora que se acercaba a él Sir Andrew Agueface, debería comportarse como un caballero, ya que su conducta hasta ese momento no había sido muy ejemplar.³³

Respetando estas opiniones, diremos que, en virtud de las circunstancias en que se encontraba el personaje que la dice, esta expresión bien puede quedar como Onions supone que Shakespeare la escribió. Sin olvidar que en la Comedia de los engañados Rueda hace cometer a algunos de sus personajes parecidas trabucaciones.

El dramaturgo, además, pone en boca de sus personajes otras palabras cuya morfología y significación son innegablemente castellanas. Tales, "holla" (I.v.280), "renegado" (III.ii.71) y "barriadoes" (IV.ii.39).

Hay, finalmente, otras voces que, aunque sólo provengan del castellano, son importantes por ser alusiones más o menos directas a productos o costumbres originarios de España. Por ejemplo, "canary" (I.iii.81-84) y "sack" (II.iii.193), en lo que se refiere a los vinos españoles; y "galliard" (I.iii.123-146), "triplex" (V.i.38) y "pavin" (V.i.201-202), en lo concerniente a los bailes procedentes de nuestra patria. Y aun es posible que los términos, a todas luces latinos, "Primo, secundo, tertio" (V.i.37), hagan alusión al juego de cartas español llamado "primera" en España y "primero" en Inglaterra. En otra sección de este trabajo encontrará el lector una explicación cumplida de todas estas cosas.

33 C.T. Onions, A Shakespeare Glossary, Oxford, 1963; Astrana Marín, Cervantinas y otros Ensayos, Afrodísio Aguado, S.A., Madrid, 1944. Citado por Hilda U. Stubbings, op. cit.; Encyclopaedia Britannica, vol. 5, pág. 35.

Pese a haberla mencionado anteriormente, hemos de consignar aquí la alusión clara que Shakespeare hace a la América española en la palabra "Indies", con cuyo descubrimiento se agrandó, como él muy bien apunta, el mapa del mundo:

"the new map with the augmentation of the Indies"
(III.ii.80-81).

Barruntamos que la anterior mención puede guardar alguna relación con otro pasaje de la comedia, concretamente, aquel donde Sir Toby presenta a María a Sir Andrew, y éste--confundiendo lo que aquel dice--, piensa que la dama se apellida "Accost", y así, la llama "Mary Accost" (I.iii.50-60), tan parecido a nuestro Acosta.

Aparte lo que en otro capítulo decimos sobre el descubrimiento de América y los historiadores españoles y Shakespeare, el apellido Acosta debió serle conocido al dramaturgo porque la obra del jesuita José de Acosta, Historia natural y moral de las Indias (1590), tuvo una gran aceptación, como lo prueba el hecho de haber sido inmediatamente traducida a varias lenguas y aprovechada por el inglés Hakluyt, e incluso fue traducida al inglés y autorizada su impresión como History of the East and West Indies precisamente alrededor de la fecha en que se supone que Twelfth Night fue compuesta.³⁴

³⁴ Encyclopaedia Britannica, vol. 1, pág. 98; John Garrett Underhill, op. cit., págs. 35, 174 y 255, n. 1.

THE MERRY WIVES OF WINDSOR

Si de alguna comedia de las que escribió Shakespeare puede decirse que tiene los colores nacionales, esa es precisamente The Merry Wives of Windsor. En efecto, sus personajes pertenecen a una clase media próspera típicamente inglesa, ofreciéndonos un cuadro de la vida en una pequeña comunidad rural de la Inglaterra de finales del siglo XVI, cada uno con el lenguaje característico de su profesión. De ahí que a nadie sorprenda que, por ejemplo, el clérigo galés--que también es profesor de latín--emplee términos latinos y los pronuncie al modo peculiar de Gales, o que el colérico médico francés pronuncie el inglés con una marcada fonética francesa y que de vez en cuando inserte voces y expresiones típicas de su tierra.

Pero lo que no tiene una explicación inmediata es que, sin figurar en el reparto ningún personaje español, salgan a relucir productos españoles y voces castellanas, se hagan referencias al nuevo mundo descubierto por los españoles, y cosas por el estilo, y, en otro orden de cosas, se observen ciertos rasgos de algún que otro personaje--así como varios de los incidentes de la comedia--que se parecen mucho a otros que encontramos en la literatura española de la época.

¿Qué puede significar la presencia de todo esto en la más "inglesa" de todas las comedias de Shakespeare? Eso es lo que nos proponemos averiguar.

El 'Examen de Ingenios' y 'The Merry Wives of Windsor'.

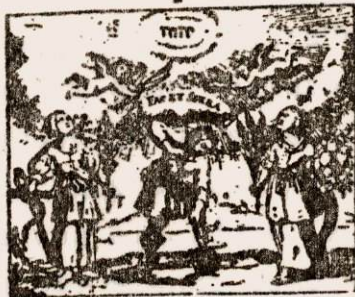
Entre las varias cosas que iremos viendo y que llaman la atención del lector de la presente comedia, está la machacona insistencia con que Nym usa y abusa de la palabra "humour". En verdad, no hay ocasión en la que deje de mencionarla todo a lo largo de su intervención, desde que aparece en escena (I.i.131) hasta que deja definitivamente el escenario (II.i.133). No es, pues,

EXAMEN
DE
INGENIOS
PARA
LAS CIENCIAS:

Donde se muestra la diferencia de habilidades, que ay en los hombres; y el genero de letras, que a cada uno responde en particular.

*Compuesto por el Doctor JUAN HUARTE,
natural de San Juan del pio del Puerto.*

Tercera Edicion de Mu-
chos querida



L E Y D E,
En la Oficina de JUAN MAIRE.
M. DC. LII.

Portada de una de las ediciones elzevirianas del *Examen*.

nada raro que tenga a todos hartos con su "humour"; ni que el caballero Page diga de él que, de tanto manejar el vocablo, "espante al mismo humor y lo saque fuera de sus casillas"--"here's a fellow frights humour out of his wits." (II.i.134-135).

Nos dicen los estudiosos que lo que Shakespeare pretendió fue satirizar el excesivo empleo que se hacía de dicho término en la última década del siglo XVI.¹ Recordamos a este respecto que las dos comedias de Ben Jonson, Every Man in His Humour y Every Man Out of His Humour--las dos pertenecientes a la misma época que The Merry Wives of Windsor--, perseguían el mismo fin que se atribuye a los parlamentos de Nym.²

Lo que corrientemente no se nos explica, sin embargo, es que fue un español el que quizás contribuyó más a la extensión de la teoría de los humores en Inglaterra por aquellos años: Juan Huarte de San Juan, cuya obra, Examen de Ingenios--traducida al inglés en 1594 como The Examination of Men's Wits, por Richard Carew--, tuvo una magnífica acogida e influyó en los escritos de algunas de las más preclaras mentes de la Inglaterra isabelina, Shakespeare incluido, según damos cuenta en nuestros comentarios a Hamlet y King Lear.

Siendo esto así, no tendría entonces por qué sorprenderse Thomas de que Hume atribuyese "las extrañas observaciones de Nym sobre los humores" a que "el gran dramaturgo inglés tuvo que haber leído a Huarte en la traducción de su amigo Carew."³ Es más, incluso se podría conjeturar que en las palabras de Page antes citadas quizás se encierre una alusión a la última parte del título inglés del libro español, siendo como es casi seguro que Shakespeare conocía la versión inglesa.

Las 'Celestinas' y 'The Merry Wives of Windsor'.

Entre las muchas situaciones hilarantes que el lector no olvidará fácilmente están, aquella en que la criada del médico, Mistress Quickly--a la que, en misión casamentera, visita Peter Simple mandado por su amo, Slender--hace que aquel se esconda en un armario a fin de no ser visto por el médico, que también está enamorado de la misma joven que Slender (I.iv.33 y sigs.); y la otra en

1 Luis Astrana Marín, William Shakespeare. Obras Completas, Aguilar, Madrid, 1969, pág. 1100, (1); G.R. Hibbard, The Merry Wives of Windsor, New Penguin Shakespeare, 1973, pág. 156.

2 Bertram Leon Joseph, Encyclopaedia Britannica, vol. 13, pág. 79, s.v. "Jonson".

3 Henry Thomas, "Shakespeare y España", Homenaje a Menéndez Pidal, I, 1925, pág. 240.

la que Falstaff se oculta en la canasta de la ropa sucia para no ser descubierto de Mr. Ford a cuya esposa aquel pretende enamorar (III.iii.127 y sigs.).

Refiriéndose a este segundo episodio, Perott opina que Shakespeare lo copió de La Segunda Celestina, de Feliciano de Silva, en donde "una muchacha portuguesa en casa de la Celestina recibe la visita convenida de un fraile trinitario, al que ha cautivado por su belleza; son interrumpidos por el celoso y feroz amante de la muchacha, y el fraile sólo logra salvarse de la muerte segura escondiéndose en una tinaja de agua."⁴

No hará falta decir que Thomas no está de acuerdo con esta opinión. Tampoco lo estamos nosotros; aunque por distintas razones de las aducidas por Thomas, ya que éste ignora la más importante en este caso, esto es, la de que este truco en cuestión se halla en Il Pecorone (I, 2), una de las fuentes reconocidas de The Merry Wives of Windsor.⁵

Empero, y pese a que la referida estratagema es muy vieja en la literatura--recuérdese que en el Decameron (1349-1351, Jornada 7ª, narración 2ª), Peronella esconde a su amante en un tonel; y que otro tanto hace Ariosto en su Lena (1529)--, el pasaje aludido de La Segunda Celestina bien vale la pena de ser citado por su parentesco con el de la comedia inglesa, del mismo modo que La Lena--o El Celoso (impr. en 1602), otra de las continuaciones de La Celestina--, de Alfonso Velázquez de Velasco, en la que el amante es encerrado en un arca.⁶

En cuanto al caso de Simple, no cabe duda de que guarda un remoto parecido con el de Falstaff. Sin embargo, a diferencia de lo que ocurre con éste, nadie hasta ahora ha explicado el origen de aquel. Pensamos que, ya que Shakespeare conocía bien La Celestina de Rojas--según creemos haber probado en Romeo and Juliet--, es muy posible que el escondite de Simple se le ocurriese al recordar cómo Elicia mete a Crito "en la camarilla de las escobas" cuando inesperadamente llega Sempronio a la casa de Celestina.⁷

Peró no han parado ahí las semejanzas que se han visto entre las Celestinas españolas y The Merry Wives of Windsor.

4 Henry Thomas, op. cit., págs. 238-239; Joseph de Perott, "Falstaff und der Dreieinigkeitsbruder bei Feliciano de Silva", Germanisch-Romanische Monatsschrift, 2, 1910, págs. 633-634. Citado éste por Selma Guttman, The Foreign Sources of Shakespeare's Works, New York, 1947, pág. 126.

5 G.R. Hibbard, op. cit., págs. 19-22; Luis Astrana Marín, op. cit., pág. 76.

Wolf, por ejemplo, encuentra que Falstaff se parece mucho a Centurio; y Chandler cree que el mismo Centurio pudo haber sugerido a Shakespeare el personaje Pistol;⁸ en tanto que Perott sostiene que Falstaff es una copia del "criado fanfarrón, igualmente cobarde frente al peligro e igualmente pronto a convertir en alabanza para sí cualquier reproche..." de La Segunda Celestina.⁹

Que nosotros sepamos, aún no se ha demostrado que Shakespeare conociera esta obra de Feliciano de Silva. No obstante, recordemos que Menéndez Pelayo también halló alguna analogía entre la misma y The Merchant of Venice, como señalamos al hablar de esta última comedia. Por lo que a la de Rojas se refiere, es posible que tanto Wolf como Chandler estuvieran en lo cierto, máxime contanto con que era conocida de Shakespeare. Aunque, a decir verdad, no deberíamos olvidar que personajes como Centurio o Falstaff eran tipos del teatro tradicional que, en último término, datan de los primitivos clásicos.

Un tercer episodio que también recuerda a La Celestina es aquel en que Falstaff se disfraza de la vieja tía de la criada de la Sra. Ford con el objeto de librarse de la ira del Sr. Ford que le ha sorprendido en su casa (IV.ii.170-185). Pero no por el detalle del disfraz, que no se da en la novela española, sino por la sarta de apelativos insultantes y por la gran paliza que el Sr. Ford propina a la supuesta vieja, lo cual no puede menos de traernos a la memoria muchos de los nombres que a Celestina llamaban, y sobre todo, el final del "décimo aucto" donde Alisa reprocha a su hija Melibea el haber admitido en su casa a la vieja alcahueta, así como el final del "dozeno aucto" en el que es molida a palos y muerta.

Detalles hispano-americanos en 'The Merry Wives of Windsor'.

Incluimos en esta denominación cualesquiera otras huellas de España en la presente comedia, que no hayamos mencionado en lo que llevamos dicho, y que agrupamos en varios bloques, como el de

6 Marcelino Menéndez Pelayo, Orígenes de la Novela, vol. IV, pág. 183.

7 La Celestina, Bruguera, Barcelona, 1973, "Primer Aucto", págs. 83-84.

8 Marcelino Menéndez Pelayo, op. cit., vol. III, pág. 354, n. 2; F.W. Chandler, The Literature of Roguery, Boston, 1907, pág. 235 n.--citado por Selma Guttman, op. cit., loco cit. Ver "auctos" 15 y 18 de La Celestina.

9 Joseph de Perott, op. cit., loco cit.

los vinos, el de los nombres, el de la esgrima, el del vocabulario castellano en general, y el de América.

En nuestro apéndice sobre "Shakespeare y el vino español" tratamos el tema del vino referido de una manera global a toda la obra de Shakespeare. No obstante, a lo allí dicho hemos de añadir las siguientes citas de The Merry Wives of Windsor, de por sí bastante elocuentes, no sin antes recordar que "sack" se llamaba en Inglaterra a una clase de vino blanco peninsular--jerez-- y canario.¹⁰

A Falstaff le gustaba muchísimo y no tenía ningún inconveniente en confesarlo--

"You love sack, and so do I" (II.i.8).

Era tan apreciado, que hasta servía para pagar favores. Tal era el caso del Sr. Ford quien recompensaría al mesonero por un servicio hecho a aquel nada menos que con un botellón de jerez calentado al fuego con especias--

"I'll give you a pottle of burnt sack" (II.i.204-205).¹¹

El mismo señor, cuando va a buscar a Falstaff a la posada, se hace anunciar por Bardolph, por medio del cual le envía una copa de jerez--

"Enter Bardolph, with a cup of sack"--

"Master Brook... hath sent your worship a morning's draught of sack" (II.ii.144-145);

a lo que Falstaff contesta--

"Such Brooks are welcome to me, that o'erflow such liquor" (II.ii.148-149),

en donde, jugando con el significado de la palabra "brook"--riachuelo--da claramente a entender que le encantan las personas que hacen correr abundantemente el jerez.

Todo se arregla con jerez. Por eso, la mejor manera para el mesonero de hacer las paces con el médico y el cura, que están bastante molestos por la broma que les ha gastado, no es otra que ofrecerles jerez calentado con especias--

"... and let burnt sack be the issue" (III.i.105).

Al final de la obra, cuando todo el mundo ha reído a más no poder a costa de Falstaff, entre los defectos que le echan en cara no es el menor el de ser un adicto al jerez...

¹⁰ G.R. Hibbard, op. cit., pág. 168.

¹¹ Id., pág. 172.

"And given to... taverns, and sack and wine... and to drinkings..." (V.v.164-165).

Pasando a otros vinos españoles, como el canario y el alicante, en "los bailes y juegos españoles y Shakespeare" damos cuenta de cómo Mistress Quickly juega con las voces "canaries" y "canary" (II.ii.60 y 63) para darle a entender burlonamente a Falstaff el estado de ánimo en que sus requiebros habían puesto a Mistress Ford, es decir, de excitación parecido al del que baila un "canario" o bebe el vino de la misma denominación. Pero Mistress Quickly sigue con el juego de palabras al decir--

"and in such alligant terms; and in such wine and sugar of the best and the fairest, that would have won any woman's heart" (II.ii.67-69),

donde "alligant" lo mismo puede significar "eloquent" que "elegant", o que "alicant", término éste evidentemente relacionado con el vino que se hacía en Alicante.¹²

También el posadero--"Host"--resulta un tanto ambiguo al decir--

"I will to my honest knight Falstaff, and drink canary with him... I'll make him dance" (III.ii.85-88).

Una cosa, sin embargo, parece cierta: que tanto se refiere al vino canario como al baile del mismo origen.¹³

En otro orden de cosas, cuatro personas llegan al campo donde sólo están el médico y su criado esperando al cura a quien aquel había retado a un duelo. El médico se sorprende al verlos, les pregunta por el objeto de su venida, y el posadero le responde que a verle batirse con el cura. Pero al no ver a éste--porque no ha comparecido--, y aprovechando que el médico francés no domina la lengua inglesa, le endilga una serie de insultos ligeramente encubiertos como si fueran galanterías, entre otros, los de "Francisco, ha, bully!" y "Castilian King Urinal" (II.iii.27, 32). Es posible que "Francisco" lo dijera el posadero refiriéndose al gentilicio "francés"; y que el otro "cumplido" fuese--según la edición Folio--"Castalion-King-Urinal", combinando así "Castilian" con "stallion", término éste último que guarda cierta relación con "stale"--orinar el ganado"de unas líneas más arriba.¹⁴ Pero de lo que no cabe duda es de que el único rey castellano a la sazón era Felipe II, y de que "Francisco" es nombre español; y, como los

12 Id., pág. 175.

13 Id., pág. 185.

14 Id., págs. 179-180.

ingleses tenían a los españoles por espadachines fanfarrones y, además, no veían con buenos ojos al rey de España, esta ocasión era tan buena como cualquier otra para hacer reír al público a costa de nuestra nación y de su rey.

A propósito del duelo entre el cura y el médico--que no llega a celebrarse por incomparecencia de aquel--se baraja una serie de términos propios del arte de la esgrima--"playing at sword and dagger with a master of fence" (I.i.276-277)--, como "distance", "passes", "stoccadoes", "long sword", "punto", "stock", "reverse", "montant", etc., (II.i.214-217; II.iii.25-26), que guardan una relación muy directa con el calificativo de espadachín que el mesonero aplica al médico bajo un nombre español--"Francisco, ha, bully" a que hace un momento aludíamos.

En Romeo and Juliet resumimos el papel que los españoles representaron en la introducción de la esgrima en Europa en general y, más concretamente, en Inglaterra; por donde podrá deducirse que la mayoría de los vocablos apuntados, y a pesar del aspecto italiano o francés que algunos de ellos puedan tener, proceden en última instancia del castellano.

Y, hablando del ejercicio de defensa personal, tenemos que destacar el hecho de que Shakespeare se refiriera en esta comedia a una espada española. Pero no como lo haría otras veces en que simplemente habló de "Spanish blades" (Romeo and Juliet, I.iv.85), o "a sword of Spain" (Othello, V.ii.252), sino especificando que se trataba de una espada hecha en Bilbao. Esto ocurre cuando Falstaff, al contar cómo--para evitar ser visto por el marido, estando enamorado a Mistress Ford--fue metido en la canasta de la ropa sucia, enrollado como una pescadilla frita mordiéndose la cola--

"to be compassed, like a good bilbo, in the circumference of a peck, hilt to point, heel to head" (III.v.112)--

con lo que el dramaturgo nos da a entender que conocía el temple y elasticidad de las espadas bilbaínas. Hay que tener presente que los ingleses llamaron durante mucho tiempo a Bilbao "Bilboa"--como en vascuence. Según Drayton, las espadas fabricadas en dicha ciudad "eran tenidas por las de mejor temple"; y Moll dice que "eran famosas en toda Europa". En Inglaterra fue Shakespeare el primer escritor que se refirió a ellas.¹⁵

15 James A.H. Murray, ed., A New English Dictionary on Historical Principles, Oxford, 1888, vol. I, s.v. "Bilbo".

Por transferencia, y también por vez primera, utilizó Shakespeare la palabra "bilbo" para indicar al que llevaba la tal espada--

"I combat challenge of this latten bilbo" (I.i.158)-- expresión que, lejos de ser un insulto al arma, es un elogio de la misma para vergüenza de quien la usa.¹⁶ Todavía da Shakespeare otro sentido a esta palabra. Pero esto podrá verse en Hamlet.

Vocabulario en general. Con la excepción de "labras" y "cavaliero", de las que después hablaremos, todos los demás vocablos castellanos que aparecen en The Merry Wives of Windsor, los estudiamos en alguna otra parte. Así, "primero" (IV.v.99)--un juego de cartas--puede verse en nuestro apéndice "Los bailes y juegos españoles y Shakespeare"; "a fico for the phrase" (I.iii.31) es muy semejante a otras expresiones que se ven en los dramas históricos correspondientes a Henry The Fourth y Henry The Fifth; "farthingale" (III.iii.61), en The Two Gentlemen of Verona; "doublet" (III.i.43) y "vía" (II.ii.151), en The Merchant of Venice; y "potatoes" (V.v.20), en Troilus and Cressida.

Respecto a "Cavaliero" (II.i.186, 190; II.iii.71), no hay duda de que se trata de nuestro "caballero" que en el siglo XVI se escribía con "v"--Cf. Espejo de Príncipes y Cavalleros, al que en varias ocasiones nos referimos a lo largo de estas páginas-- al que en inglés se le intercala una "i" como generalmente ocurre en palabras que llevan "ll", inexistente en aquel idioma, y al que se atribuye el significado de "diestro en las armas".¹⁷

"Labras" es una voz sobre la que aún no se ha llegado a establecer nada de una manera definitiva, pues mientras unos la consideran un error de Pistol, en lugar del castellano "labios", otros estiman que se trata del latín "labra" al que por equivocación se le agregó la "s".¹⁸

Quizás todavía no lleguemos a despejar esa incógnita. Pero creemos que puede hacerse algo más de luz si no nos olvidamos de que nuestros clásicos utilizaban "labros" y "labrios"--aunque hoy estén en desuso, según puede comprobarse en el diccionario de la R. A.E.--, y de que igual distancia hay de "labras" a "labra" que a "labros".¹⁹

16 Id., Ibid.

17 G.R. Hibbard, op. cit., pág. 172.

18 Henry Thomas, op. cit., pág. 228; G.R. Hibbard, op. cit., pág. 157.

América. Ya hemos dicho que las alusiones de Shakespeare al nuevo mundo son frecuentes a lo largo de toda su obra. En esta ocasión lo hace por medio de Falstaff quien, sabedor de que las Sras. Ford y Page son las que administran el dinero en sus casas, está dispuesto a enamorarlas y así sacarles todo el beneficio lucrativo que pueda como hicieron los descubridores y colonizadores de América. De ahí, que las compare con la--

"Guiana, all gold and bounty" (I.iii.70);
que también las llame--

"my East and West Indies" (I.iii.72);
que quiera entrar en tratos con ellas--

"and I will trade to them both" (I.iii.73);
y que termine por enviar a su paje con un mensaje para ellas, veloz cual bajel camino de las doradas costas de aquellas tierras--

"Sail like my pinnace to these golden shores" (I.iii.81).

La intención es clara y llena de sugerencias en las que España, desde luego, no puede quedar excluída, ni mucho menos. No puede dudarse de que Shakespeare y su público recordarían la expedición de Sir Walter Raleigh a la Guayana en 1595, así como el relato que de sus riquezas hizo al año siguiente.²⁰ Pero no es menos cierto que nuestros historiadores de Indias fueron traducidos y muy leídos en Inglaterra por esos mismos años, según se verá en The Tempest, y, por tanto, cualquiera de ellos pudo haber suscitado estos recuerdos en Shakespeare.

19 En La Celestina, p.e., Calisto habla de los "rubicundos labrios" de Melibea ("catorzeno aucto").

20 G.R. Hibbard, op. cit., pág. 164.

ALL'S WELL THAT ENDS WELL

De todas las comedias de Shakespeare, probablemente sea ésta una de las que, a primera vista, menos se piense que pueda guardar alguna relación con España. Desde luego, lo que de ella hay escrito en este sentido es muy escaso: solamente el reconocimiento por parte de Thomas de que Shakespeare alude en ella "a la gran peregrinación de la Edad Media al Santuario del Apóstol en Santiago de Compostela" y a un producto español--cosas a las que el citado autor trata de restar toda importancia--,¹ y la sugerencia que hace Ungerer con respecto a que ciertas palabras del texto podrían tomarse como una indicación de que el dramaturgo conocía un tratado del arte militar de un autor español²--insinuación a la que no sólo no se ha dado el énfasis que reclama un asunto de tal relieve, sino que ni siquiera ha sido objeto de ningún comentario conocido.

Como después veremos, ambas cosas tienen bastante importancia en un estudio de la naturaleza del presente. Pero, además, habremos de añadir, aunque sólo sea a título ilustrativo, que parte de la acción de la comedia tiene lugar en una zona del mapa europeo con una fuerte vinculación española; que Shakespeare emplea algunos vocablos castellanos, y que--en el terreno de la literatura comparada--existía en la Península una obra anterior a All's Well That Ends Well en la que se da una situación análoga a otra de la comedia y que no se ofrece en la historia de la que Shakespeare tomó el argumento.

Un libro peninsular y 'All's Well That Ends Well'.

La fecha de composición de All's Well That Ends Well se ha situado entre 1602 y 1603. Contos e historias de proveito e exemplo, escrito por el portugués Gonzalo Fernandes Trancoso, se imprimió en 1575. Tuvo tanto éxito, que de él se hicieron reimpressiones en 1585, 1589 y 1596. Y, pese a que no tenemos datos respecto a su difusión fuera de la Península, nada tendría de extraño que--como en el caso

1 Sir Henry Thomas, "Shakespeare y España", Homenaje a Menéndez Pidal, I, 1925, págs. 229 y 231.

2 Gustav Ungerer, Anglo-Spanish Relations in Tudor Literature, Madrid, 1956, pág. 161.

de otros muchos libros--, hubiese llegado a Inglaterra bien directamente o bien a través de los Países Bajos.

Entre las historias que se cuentan en él, hay una de la "buena suegra" la cual "en su desarrollo ofrece una situación análoga a la astucia empleada en la comedia de Shakespeare".³

Es de todos conocido que Shakespeare tomó el argumento de su comedia del Decamerón--narración novena, jornada tercera--a través de la versión que de ella hizo William Painter en The Palace of Pleasure (1566). Sin embargo, la comedia tiene bastantes elementos ajenos a la narración original de Boccaccio cuyo origen aún no ha sido identificado y que lo mismo pueden ser el producto de su propia inventiva que no serlo. Por ejemplo, se nota un gran contraste entre el cuento de Boccaccio--en el que ni siquiera se habla de la suegra de la protagonista--y la comedia en la cual Shakespeare ha hecho un retrato tan acabado de la suegra "buena" que es necesario incluirla en la galería de mujeres de sus obras.

¿No será que el dramaturgo consultó otras versiones de la misma historia? ¿Quizás ésta de Fernandes Trancoso? Pues ha de saberse que, aunque Fernandes Trancoso "coincide" con Boccaccio--al que conocía, "en este caso no le imita".⁴ No obstante, y puesto que desconocemos el libro portugués, sería temerario afirmar nada más de lo que escribe Menéndez Pelayo. Pero por el momento creemos que al menos puede quedar como una analogía más.

Nombres y términos castellanos y otros artículos españoles en 'All's Well That Ends Well'.

El número de personajes de la narración italiana es corto. Es natural que el comediógrafo añadiera algunos que no figuran en aquella. Lo curioso es que, de los cuatro mencionados por su nombre en Boccaccio, solamente haya conservado Shakespeare los de Beltrán y Gerardo de Narbona y no el de la protagonista, prefiriendo rebautizarla con el nombre de Helena, y sacando del anonimato a la hija de la viuda y a sus vecinas al bautizarlas con los nombres de Diana, Violenta y Mariana que, ciertamente, no tienen más de italiano que de castellano.

Si, además, tomamos en cuenta lo que en otra parte de este tra-

3 Marcelino Menéndez Pelayo, Orígenes de la Novela, Aldus, 1943, vol. IV, pág. 146.

4 Id., Ibid.

bajo decimos sobre "Los nombres de los personajes de Shakespeare y las Dianas españolas", se verá que, con la sola excepción de Violenta, es muy posible que Shakespeare recordase algunos de los muchísimos nombres españoles de mujer que allí están escritos y a los que recurrió en más de una ocasión. Ya sabemos lo bien que el dramaturgo conocía dichas obras, no sólo por lo que a los nombres se refiere, sino incluso por sus argumentos e incidentes de los que se sirvió más de una vez. Como en esta misma comedia lo demuestra el recurso al acertijo que plantea y resuelve la hija de la viuda, Diana, (V,iii.290-305) exactamente igual a como hace su homónima de la Diana Enamorada que da cumplida solución a cuantos enigmas le presentan.⁵

En otro orden de cosas, en la broma que le juegan los compañeros del conde a Parolles a cuenta del tambor perdido al enemigo, chapurrean aquellos un extraño y horriblo idioma que, absurdo como es, contiene varias palabras netamente castellanas junto con otras que, por lo menos en parte, están disfrazadas con un ropaje español, tales como--

"Throca movousus, cargo, cargo, cargo.

Cargo, cargo, villianda par corbo, cargo".

Etc.. (IV.i.67-68; 70, 76, 81, 89; IV.iii.119, 124-125).

De las que no puede quedar ninguna duda en absoluto son "barricado" (I.i.118); "carbonadoed face" (IV.v.102) y "cesse!" (V.iii.72).⁶

La espada que porta el fanfarrón Parolles es española--

"my Spanish sword" (IV.i.47-48).

La belleza de Helena es tal que su sola vista es capaz de vivificar un cuerpo viejo y cansado y enfermo como el del rey e infundirle tal ánimo y agilidad como para hacerle bailar un canario--

"... and make you dance canary" (II.i.76).

Para mayores detalles, véase lo que sobre "Las armas de defensa personal españolas y Shakespeare" y acerca de "Los bailes y juegos españoles y Shakespeare" decimos en otra parte de este estudio.

El Rosellón y 'All's Well That Ends Well'.

En el Rosellón comienza y se desarrolla parte de la acción del cuento de Boccaccio, No tiene; pues, nada de particular que en la comedia sea el Rosellón el escenario donde la misma empiece y termine y tenga lugar una buena porción de su acción.

5 Gaspar Gil Polo, Diana Enamorada, Clásicos Castellanos, Madrid, 1973, 5ª, págs. 224-233.

6 Cf. nuestros comentarios a The Taming of the Shrew, Intml., línea 6, y a King Lear, III,iv. 98; III.vi.75.

No obstante, es de destacar que, cupiéralo o no Shakespeare, el Rosellón fue un territorio estrechamente vinculado a los destinos de España prácticamente desde su población en el siglo 7 a.C. hasta muy entrada la segunda mitad del siglo XVII.

Conquistado sucesivamente por los romanos, los visigodos y los árabes, el Rosellón fue anexionado temporalmente a la Francia carolingia hasta que, en el año 865, fue incorporado a la Cataluña franca. Fue entonces cuando surgieron los condados hereditarios cuyos titulares estaban íntimamente relacionados con los condes de Barcelona y, posteriormente, con los reinados de Aragón, Mallorca y Castilla, hasta que España renunció a él por el Tratado de los Pirineos firmado en 1659. Con todo, y como dato curioso, aún hoy hablan el catalán unos 300.000 rosellonenses. Aparte de que, como se recordará--y al igual que Beltrán, el protagonista de la comedia--, entre los muchos títulos que ostentaba el rey Felipe II figuraba el de "Conde de Rosellón".⁷

Los tratados sobre el arte de la guerra españoles y 'All's Well...'

La influencia de la literatura militar española fue tan grande en Inglaterra durante la época isabelina, que ningún militar inglés de cierto rango pudo sustraerse a ella. Pero aun los hombres de letras reflejaron en su producción dicho influjo. Tal fue el caso de Shakespeare que incorporó en su vocabulario general un considerable número de términos militares españoles y, por lo que atañe a la comedia All's Well That Ends Well, incluso aludió a un tratado sobre la guerra de un autor español, el más importante de cuantos se estudiaron en Inglaterra a finales del siglo XVI.⁸

Estas son las conclusiones a que ha llegado Ungerer tras un exhaustivo examen de esta materia que trataremos de sintetizar aquí.⁹

Es un hecho que España aventajó a las demás naciones europeas en la disciplina militar y en el arte de la guerra en el siglo XVI. Por lo que a Inglaterra se refiere, los soldados ingleses tuvieron ocasión de percatarse de ello en los campos de batalla de Irlanda y de los Países Bajos. De ahí el interés cada vez más creciente que se fue despertando en ellos por conocer el secreto de las tácticas militares españolas estudiando los numerosos tratados "ad hoc" escritos por experimentados capitanes que habían servido al mando de

7 Encyclopaedia Britannica, vol. 19, pág. 663, s.v. "Roussillon".

8 John Garrett Underhill, Spanish Literature in the England of the Tudors, New York, 1899, pág. 326.

9 Gustav Ungerer, op. cit., págs. 60-67 y 160-163.

tan destacados líderes como el Gran Capitán y el Duque de Alba.

Así, pues, no tardó en aparecer la primera versión inglesa del Nuevo tratado y compendio de re militari, del famoso capitán Luis Gutiérrez de la Vega, impreso en Medina del Campo en 1569. Un soldado inglés lo halló en Irlanda y lo entregó a Nicholas Lichfield quien inmediatamente comenzó su traducción. Esta se imprimió en Londres en 1582 e iba dedicada a Sir Philip Sidney, gran militar y hombre de estado, además de ilustre hombre de letras.

Pero fue especialmente en la última década del siglo cuando se intensificó en Inglaterra la lectura y análisis de esta clase de libros, sobre todo entre un grupo influyente de cortesanos encabezados por Sir Edward Hoby, Sir George Carey y Sir George Carew.

Y fue precisamente entonces cuando "el perínclito Bernardino de Mendoza, capitán de caballos ligeros en el ejército del Duque de Alba, imperioso embajador del Rey Católico en Inglaterra y en Francia y árbitro en París durante los tumultos de la Liga, a la cual apoyó con su brazo y su consejo",¹⁰ publicó su libro Theórica y Práctica de la Gverra--Emprenta Plantiniana, 1596.

Pese a que Mendoza había sido expulsado de Inglaterra por la reina en 1584 y, en consecuencia, era tenido como su enemigo declarado,¹¹ su libro tuvo una demanda tan extraordinaria, que al punto pidieron a Sir Edward Hoby sus amigos que lo tradujese. La traducción se publicó en 1597 y estaba dedicada al "Lugarteniente general de la Artillería" de la reina, Sir George Carew quien, junto con el traductor, había tomado parte en el saqueo de Cádiz.

Uno de los más asiduos lectores de esta clase de literatura fue Sir George Carey, cuñado de Hoby. En 1600 donaba Carey a la biblioteca bodleyana cuatro de estos tratados en castellano: el primero de ellos--ed. de Bruselas, 1590--escrito por Diego de Salazar, de los ejércitos del Gran Capitán; los dos siguientes--Bruselas, 1589--debidos, respectivamente, a Sancho de Londoño y Francisco de Valdés, ambos "Maestre del Campo" del Duque de Alba a cuyo ruego los escribieran en 1568. El de Valdés fue traducido por John Thorius como The Sergeant-Major, 1590, y George Gascoigne menciona su nombre--"The Campomaster Valdes"--en The fruites of Warre (1572-1575). El último de los tratados legados a la famosa biblioteca--Bruselas, 1595--estaba escrito por Bernardino de Escalante.

10 Marcelino Menéndez Pelayo, op. cit., vol. IV, pág. 177.

11 John Garrett Underhill, op. cit., pág. 109.

No ha de sorprender, pues, que esta gran afición demostrada por este tipo de escritos sirviera de incentivo para que destacados militares ingleses--quienes por otra parte también habían adquirido un conocimiento práctico de estos asuntos sirviendo en los ejércitos españoles, se decidieran a escribir sus propios tratados. Este fue el caso de Peter Whithorne, Sir Roger Williams, William Gerrard y Robert Barret.

De todos ellos, sin embargo, merece destacarse el libro de Barret, The Theorike and Practike of Moderne Warres, 1598, no sólo por ser el más importante, sino por haberse publicado a escasamente un año de la traducción del de Mendoza y estar basado en éste--ob-sérvese que incluso el título es una imitación de aquel--lo mismo que en el tratado del capitán vizcaíno Martín Eguiluz, Milicia, Discvreso y Reqla Militar--Madrid, 1592; Amberes, 1595.

Una particularidad del libro de Barret es el glosario de términos técnicos que le agregó el mismo autor y que John Minsheu escudriñó cuidadosamente en su Spanish-English Dictionary, 1599. Al parecer, Minsheu sentía especial predilección por el tema militar ya que, además de lo apuntado, extractó el tratado de Eguiluz recomendándolo--otro tanto hizo con los que Carey donó a la ya citada biblioteca--a los soldados ingleses.

Si se tiene en cuenta que Sir George Carey, 2º Lord Hunsdon, fue el patrón de la compañía de Shakespeare desde el 22 de julio de 1596 hasta el final de su carrera como escritor,¹² y que es muy probable que el dramaturgo conociera a Minsheu y sus trabajos como profesor de castellano y autor de una gramática y un diccionario para la enseñanza del mismo a los ingleses,¹³ resulta fácil y lógico suponer que Shakespeare llegaría a familiarizarse con los términos militares castellanos con la ayuda de aquellos o incluso leyendo los tratados por ellos recomendados. Como también es natural concluir que, cuando Shakespeare escribe--

"Monsieur Parolles, the gallant militarist--that was his own phrase,--that had the whole theorick of war in the knot of his scarf, and the practice in the chape of his dagger"
(IV.iii.141-145),

se estaba refiriendo bien al libro de Bernardino de Mendoza--Theorique and Practise of Warre, según la traducción de Hoby, o--si se prefiere, al de Barret: The Theorike and Practike of Moderne Warres, lo cual viene a ser casi lo mismo por lo que arriba queda dicho.

12 Encyclopaedia Britannica, vol. 20, pág. 319, s.v. "Shakespeare".
13 Cf. Nuestro comentario a The Comedy of Errors en otra sección del presente trabajo.

Las peregrinaciones a Santiago y 'All's Well That Ends Well'.

Boccaccio hace a su protagonista "ir en peregrinación", "con hábito de peregrina". Es natural que Shakespeare, al convertir a Helena en peregrina, no hiciera otra cosa que seguir a aquel en cuya narración está basada la comedia; mas ahí empieza y termina todo lo que Shakespeare debe a su fuente en relación con este asunto. Todos los otros permenores con que el dramaturgo enriquece las escenas de su comedia en torno a este punto--a excepción de un pequeñísimo detalle un tanto equívoco, geográficamente hablando, ya que, lo mismo que Boccaccio, hace retroceder a Helena del Rosellón hasta Florencia--, son exclusivamente del dramaturgo.

En tanto que Boccaccio nos pinta a una peregrina indefinida que lo mismo podía dirigirse a Roma--como un "romero" más de los de bordón y esclavina--, o a Tierra Santa--cual otro "palmero" portando palmas--, que a Compostela--al modo del "peregrino" por excelencia, con sayal de lana, esclavina, sombrero de ala ancha, alto bordón, concha venera, calabaza al cinto y escarcela para las limosnas--, según la clasificación de Dante,¹⁴ Shakespeare es tan preciso y detallista, y matiza de tal suerte todo lo referente a la peregrinación de Helena, que ni por un momento puede dudarse de que se trate de una peregrina de Compostela o de que ello sea otra cosa que una referencia consciente y deliberada del comediógrafo al Santo patrón de España. Pues, si bien es cierto que en una ocasión emplea el término "palmer" (III.v.35), todas las demás veces--siete, en total--usa la voz "pilgrim" (III.iv.4; III.v.30, 33, 38, 43, 91; IV.iii.48) y, por si esto fuera poco, en cuatro oportunidades menciona expresamente a Santiago:

"I am Saint Jaques' pilgrim thither gone" (III.iv.4);

"God save you, pilgrim! whither are you bound?"

--To Saint Jaques le Grand" (III.v.33-34);

"... to great Saint Jaques bound" (III.v.94);

"her pretence is a pilgrimage to Saint Jaques le Grand"
(IV.iii.48-49).

Que Shakespeare estaba bien informado en todo lo concerniente al proceder de los peregrinos de Santiago es buena prueba el relato a grandes rasgos maestros que nos da de la peregrinación de Helena.

Esta se cree culpable del pecado de ambición. En penitencia,

14 José M^a Jimeno Jurío, La Peregrinación a Compostela - Orígenes y Consecuencias, Navarra, Temas de Cultura Popular, Nº 96, págs. 24 y 26.

y como medio de obtener el perdón, hace voto de visitar el sepulcro del Apóstol descalza, sin importarle la muerte que recibirá gustosamente si así puede obtener la salvación de su marido:

"I am Saint Jaques' pilgrim thither gone:
Ambitious love hath so in me offended
That bare-foot plod I the cold ground upon
With sainted vow my faults to have amended.

.....

... Death and me;
Whom I myself embrace, to set him free". (III.iv.4-7; 16-17).

En el camino, recibe alojamiento en un hospital o monasterio donde también se albergan otros penitentes que llevan idéntico propósito que Helena:

"Where do the pilgrims lodge, I do beseech you?
--At the Saint Francis, here beside the port" (III.v.35-36);

"I will conduct you where you shall be lodg'd" (III.v.40);

"Come, pilgrim, I will bring you
Where you shall host: of enjoin'd penitents
There's four or five to great Saint Jaques bound"
(III.v.92-94).

Al cabo de unos dos meses de hacer el recorrido austero y piadosamente desde que salió de casa, llega a Compostela estableciendo en ella su residencia. De todo ello ha dado cuenta a la familia en sus cartas:

"Sir, his wife some two months since fled from his house:
her pretence is a pilgrimage to Saint Jaques le Grand;
which holy undertaking with most austere sanctimony she
accomplished; and, there residing," (IV.iii.47-51);

"by her own letters, which make her story true" (IV.iii.55-56).

Pero el dolor se ceba en ella y--cual el duque de Aquitania, Guillermo X, quien muriera en Compostela adonde había ido en peregrinación en 1137--¹⁵ expira Helena, condesa del Rosellón, en olor de santidad y va al cielo, según fielmente testifica el párroco del lugar:

"the tenderness of her nature became as a prey to her grief;
in fine, made a groan of her last breath, and now she sings
in heaven." (IV.iii.51-53);

"her death itself, which could not be her office to say is come,
was faithfully confirmed by the rector of the place."
(IV.iii.57-59).

La multiseular tradición de las peregrinaciones a Santiago de Compostela no, por universal, era menos inglesa. Inglaterra, al

15 Id., pág. 16.

igual que cualquier otra nación europea, había vivido esta realidad jacobea desde el siglo XI.¹⁶ La religión que hermanaba a los pueblos inglés y español en la Edad Media hizo que un considerable número de ingleses vinieran en peregrinación a la Península. Por ejemplo, sabemos que en 1428 se autorizó a 314 de ellos para visitar el sepulcro del Apóstol Santiago y que en 1434 llegó el número de peregrinos ingleses a 2820. Hasta que a principios del Siglo XVI --debido a la desviación religiosa sufrida en Inglaterra--dejaron los ingleses de hacer el tradicional y devoto recorrido.¹⁷

De ahí que resulte paradójico que, precisamente cuando cesaban las peregrinaciones masivas, surgiera en la isla una nueva y potente corriente jacobea, y que ésta--sorprendentemente--emanara del principal responsable del nuevo rumbo que acababan de tomar los asuntos religiosos en Inglaterra, el disidente Enrique VIII, quien iba a contribuir a perpetuar en su patria el nombre del Apóstol. Comenzando por transformar un terreno pantanoso de Londres en un hermoso parque de 93 acres en el que triscaban los ciervos y se jugaba a los bolos y al tenis, y al que puso el nombre del santo patrón de España--"Saint James's Park"--, en 1529 convirtió un hospital para leprosos en el "Saint James's Palace" y residencia de la corte que, a partir de entonces y hasta nuestros días, ha venido denominándose "the Court of Saint James's", bien que el St. James's Palace dejara de ser su sede en el siglo XIX cuando, comenzando con la reina Victoria, ocupara el Buckingham Palace, muy cerca de aquel.¹⁸

Ni fue esto todo. Ya que, sin tomar en cuenta las calles gallegas de Vigo y de la Coruña--de origen más reciente--que hay en Londres,¹⁹ en esta misma ciudad se dedicaron al Apóstol una iglesia, una zona, una plaza y una calle, las cuales, como el parque y el palacio citados, todas llevan el nombre de "Saint James's".²⁰

Pero lo que quizás llame más la atención es una práctica que, arrancando del tiempo de las peregrinaciones inglesas a Compostela, se ha seguido en la capital inglesa, por lo menos hasta hace muy poco, y que Eduardo Martínez Alonso nos la cuenta así:

"En el mes de julio, en vísperas de la fiesta del Apóstol, hay una costumbre que consiste en que los chicos pidan una limosna por las calles de ciertos barrios, sobre to-

16 Id., Ibid.

17 John Garrett Underhill, op. cit., págs. 13-14.

18 Encyclopaedia Britannica, vol. 14, págs. 271 y 282, s.v. "London"; vol. 4, pág. 349, s.v. "Buckingham Palace".

19 Eduardo Martínez Alonso, "Charles Hispanoinglesas", Ensayos Hispano-Ingleses. Homenaje a Walter Starkie, Barcelona, 1948, pág. 201.

20 Encyclopaedia Britannica, vol. 14, págs. 275, 277-279, s.v. "London".

do el de Covent Garden... Para pedir, los chicos y chicas forman un montoncito de tierra o arena que adornan con conchas y flores y cantan: 'A penny for the grotto, please remember the grotto'. Traducido esto quiere decir: 'Un penique para la gruta, por favor recuerden la gruta'. Hace muchos siglos, en Covent Garden se reunían los peregrinos que iban a Santiago de Compostela para postrarse ante el Apóstol y pedían limosna para poder llevar a cabo su viaje. Desde las postrimerías de la Edad Media, cuando los peregrinos ingleses dejaron de hacer su peregrinación anual a Galicia, aún nos queda esta reliquia como recuerdo de España. Los golfillos ingleses aún invocan la gruta del Santo Patrón y piden en su nombre, sin que ellos ni los que entregan sus dádivas sepan por qué lo hacen".²¹

Es lógico suponer que el público de Shakespeare conocería todos estos hechos y comprendería perfectamente cuantas alusiones hiciera el dramaturgo a la célebre peregrinación. De lo que no puede caber la menor duda es de que él estuviera tan bien o mejor enterado de todo ello que su auditorio; y esto--para el fin que perseguimos con este trabajo--, tiene un verdadero interés, positivamente mucho mayor que el que se trasluce del estudio de Thomas. A éste, en el estilo simplista que le caracteriza--y perdonándonos lo que de reiterativo se encuentre en él--, tan sólo se le ocurrió el siguiente comentario:

"En verdad, Shakespeare demuestra mayor conocimiento de España que algunos de sus editores modernos, cuando hace a Helena 'peregrina de Santiago', 'yendo al Gran Santiago', en 'Bien está lo que bien acaba' (III.iv.4; III.v.34, 94; IV.iii.49); pero nadie en sus tiempos dejaría de reconocer la alusión a la gran peregrinación de la Edad Media al Santuario del Apóstol en Santiago de Compostela, pues los londinenses estaban acostumbrados a los peregrinos y a sus hospitales, sin mencionar las peticiones callejeras de dinero que aún hacen recordar los rapaces de Londres, cuando nos piden un penique con su 'No se olviden de la gruta, por favor'".²²

No fue ésta la única comedia en la que Shakespeare tocaría el tema de los peregrinos de Santiago. Aunque más brevemente, hay indicios claros de que también aludió a ellos en Romeo and Juliet, I.v.96 y sigs., y en The Two Gentlemen of Verona, II.vii.9-10. Pero de ello hablaremos a su debido tiempo.

21 Eduardo Martínez Alonso, op. cit., págs. 203-204.

22 Sir Henry Thomas, op. cit., págs. 230-231.

MEASURE FOR MEASURE

Si la presencia de varios nombres españoles en el elenco de una comedia inglesa puede tomarse como una pista de que su autor posiblemente manejó alguna obra española al componerla, éste es el caso de Measure for Measure.

Y si, además, descubrimos que varios incidentes de la misma comedia coinciden con otros de ciertos autores españoles, a alguno de los cuales probablemente conocía Shakespeare, todo ello es motivo y razón suficientes para que, junto con otros pequeños detalles, lo veamos en este breve estudio que de ella hacemos.

Los nombres españoles de 'Measure for Measure'.

Salta a la vista que, al clasificar a los personajes de la presente comedia por su nombre, habría que agruparlos en ingleses, latinos, italianos y españoles.

Ahora bien, ¿qué hacen "Mariana", "Francisca", "Isabel", "Claudio" y "Lucio" en una comedia que procede de una narración italiana en la que aquellos no figuran?

La fuente principal de Shakespeare fue History of Promos and Cassandra (1578), de George Whetstone, quien se basó en la 5ª historia, 8ª década, contada en Hecatommitti (1565) por Cinzio, y transformada después por el mismo autor en la tragicomedia Epitia (publ. en 1583). Sin embargo, sólo dos de ellos figuran en la versión de Whetstone, a saber, Isabella y Crassus, mientras que de Cinzio únicamente aparece Ángela--nombre del que probablemente derivó Shakespeare el de Angelo.¹

Para explicar los nombres españoles, Astrana Marín ideó una teoría muy curiosa, según la cual, Shakespeare utilizó-- además de las versiones italiana e inglesa--la traducción españo-

1 J.M. Nosworthy, ed., Measure for Measure, New Penguin Shakespeare, 1976, págs. 13-14; Edward Dowden, Introd. a "Measure for Measure", Shakespeare, The Comedies, Ed. Oxford, 1969, pág. 218.

la hecha en Toledo en 1590 de la imitación francesa que hiciera Chappuys en 1584 de la de Cinzio.²

Es el mismo argumento empleado para explicar la presencia de "los nombres netamente castellanos de varios de los personajes de Otelo." Pero, según decimos al estudiar dicha tragedia, ¿cómo es posible lo que Astrana Marín afirma, cuando sabemos que la "novella" de Cinzio pertenece a la década 8ª, y que la traducción española contiene únicamente las 10 novelas que forman la introducción y las décadas 1ª y 2ª?³

Lo más probable es que los recordara de cualquier otro libro español, por ejemplo, una de las Dianas, tan conocidas del dramaturgo, de las que se surtió en bastantes ocasiones, según explicamos en el apéndice "Los nombres de los personajes de Shakespeare y las Dianas españolas", donde, curiosamente, puede verse que, sólo en unas cuantas páginas del libro 4º de la Diana de Montemayor, encontramos los de Mariana, Francisca, Ysabel, Pompeyo y Varrón, de los cuales los dos primeros son idénticos a los personajes de Shakespeare, y los otros tres se asemejan mucho a Pompey, Varrius e Isabella--a la que, incidentalmente, también se llama "Isabel" nada menos que veintidós veces en el texto de la comedia.

Además, dada la reputación que los españoles tenían en Inglaterra de lujuriosos, no tendría nada de particular que, a la hora de crear dos personajes--Claudio y Lucio--proclives al pecado de la carne, escogiese para ellos nombres españoles.

Con respecto a Lucio, todavía hay otra razón. Por el sobrenombre de "fantastic"--vanidoso, fatuo, excéntrico--que Shakespeare le da, quizás podría deducirse que se trata de un español, ya que antes había llamado a Don Adriano de Armado, en Love's Labour's Lost, "a fantastical Spaniard", lo que, a no dudarlo, había creado en el público de Shakespeare una temprana imagen de los españoles.

Juan de Flores y 'Measure for Measure'.

Uno de los muchos problemas de Measure for Measure que aún

2 Luis Astrana Marín, William Shakespeare, Obras Completas, Aguilar, Madrid, 1969, págs. 93-94.

3 Cristóbal Pérez Pastor, La Imprenta en Toledo, Madrid, 1887, pág. 155.

quedan por resolver, es el que presenta un pasaje en el que, afirmándose que el pecado de la adúltera es mayor que el del hombre con quien aquella pecó, sin embargo, se condena a éste a morir decapitado--según una antigua ley de Viena--mientras que a la mujer se la deja en libertad tras un breve encarcelamiento.

Es el caso de Claudio y Juliet (II.iii.26 y sigs.), el cual, al parecer, muchos críticos han pasado por alto.

El Dr. Perott, en cambio, puesto a buscar una explicación, creyó haberla hallado en la Historia de Grisel y Mirabella..., de Juan de Flores, en la que se cuenta cómo el caballero Grisel y la princesa escocesa Mirabella, enamorados, cometen adulterio, y, una vez descubiertos, son sometidos al rigor de la ley--según la cual debería morir quien de los dos amase más al otro, y el superviviente ser desterrado de por vida--siendo la princesa condenada a morir.⁴

Cree Perott que sobre esta historia fue que Shakespeare se inspiró para el mencionado episodio, basándose, sobre todo, en lo que el Duke dice a Juliet--

"Then was your sin of heavier kind than his" (II.iii.28).

Pero ni Thomas ni Matulka están de acuerdo con Perott. Aquel, porque, pretender que esa frase fuera inspirada por Juan de Flores, dice, "es robar a Shakespeare su perspicacia y al dicho del Duque su sutileza". Esta, por creer que es otra la interpretación que en ambos casos se hace de la ley respecto al adulterio.⁵

Sin embargo, creemos nosotros que, incluso admitiendo el equívoco que pueda contenerse en la palabra "heavier"--al que indudablemente se refiere Thomas--sigue siendo válida la analogía establecida por Perott entre ambos episodios, aun después de reconocer el modo distinto de aplicar la ley en uno y otro caso. Es más; si tomamos en cuenta que es muy probable que el dramaturgo conociera la novela española--como el propio Thomas admite, y como demostramos al hablar de The Tempest--, así como la versión inglesa--History of Aurelio and Isabella (1556)--y el drama que

4 Joseph de Perott, "Spanische Einflüsse bei Shakespeare", ES, 40, 1909, págs. 153-155. Citado por Selma Guttman, The Foreign Sources of Shakespeare's Works, New York, 1947, pág. 129.

5 Henry Thomas, "Shakespeare y España", Homenaje a Menéndez Pidal, I, 1925, págs. 239-240; Barbara Matulka, The Novels of Juan of Flores and Their European Diffusion, New York, 1931, pág. 237: citada por Selma Guttman, op. cit., loco cit.

se cree basado en ésta--The plaie of Patient Grissel (1599)--deducimos que no sólo es creíble la opinión de Perott, sino que incluso es posible que haya una alusión al drama citado en la respuesta de Juliet al Duke--

Duke--"Repent you, fair one, of the sin you carry?"

Juliet--I do, and bear the shame most patiently."
(II.iii.19-20).

Nótese, de paso, la coincidencia de la Isabella del título de la versión inglesa con el nombre de uno de los personajes de la comedia de Shakespeare. Y, hablando de coincidencias, tampoco estará de más recordar que tres comedias derivadas de la novela de Flores llevan títulos que dicen relación a Measure for Measure, esto es, a su contenido. Son: La ley ejecutada, de Lope de Vega; Women Pleas'd, de Fletcher; y Le Prince Déguisé, de Scudéry,⁶ los tres autores contemporáneos de Shakespeare.

'El Degollado' y 'Measure for Measure'.

Pero la obra española que tiene una relación más estrecha con Measure for Measure es la Comedia del Degollado, de Juan de la Cueva (1543?-1610), la cual, con sólo el título, ya trae a la mente la clase de muerte impuesta al adúltero en la comedia inglesa.

Del estudio comparativo que Crawford hace de ambas obras se desprende que, si se toma en cuenta que Juan de la Cueva y Shakespeare se inspiraron en las mismas fuentes italianas, se comprenderán al punto las semejanzas entre todas ellas. Sin embargo, es curioso observar que, en determinadas cosas, los únicos que coinciden son el español y Shakespeare. Por ejemplo, tanto en las dos obras de Cinzio como en la de Whetstone, la joven sacrifica su honor para salvar la vida de su hermano; mientras que ni en El Degollado ni en Measure for Measure ocurre semejante cosa. Y, aunque las soluciones ofrecidas sean diferentes entre sí, sólo Juan de la Cueva y Shakespeare encontraron una solución satisfactoria.⁷ Razones son éstas más que suficientes para relacionar a Juan de la Cueva con Shakespeare, aun suponiendo--cosa la más probable--que éste desconociera al autor español.

6 Luis Astrana Marín, op. cit., pág. 1014, relaciona estas tres comedias con Flores, pero no con Measure for Measure.

7 J.P. Wickersham Crawford, Spanish Drama Before Lope de Vega, Filadelfia, 1937, pág. 169.

Séneca el Viejo y 'Measure for Measure'.

En tanto en cuanto las ideas vertidas por Isabella sobre que la misericordia ha de atemperar la justicia (II.ii.49-141) son las mismas que había invocado Portia en The Merchant of Venice, las cuales derivan en último término de las Controversiae del cordobés Séneca el padre, puede decirse que el debate entablado entre Isabella y Angelo en el pasaje señalado procede igualmente de Séneca, según opinión de Bullough,⁸ aun cuando Shakespeare no lo leyese directamente, sino a través de The Orator, sobre cuyo autor, traductor y contenido damos más detalles en Pericles, Prince of Tyre y en The Merchant of Venice.

Miscelánea.

Réstanos sólo mencionar dos voces que emplea Shakespeare en esta comedia y que hacen referencia a productos españoles. Son ellas, "bastard" (III.ii.4)--un vino dulce del que también habla en otras obras, como indicamos en el apéndice "Shakespeare y el vino español"--, y "doulours" (I.ii.50)--equivoco por "dolor" y por "dolar"--moneda española ésta, y término aquel que también usa Shakespeare en King Lear, y que podrá verse con un mayor detalle en nuestro apartado dedicado a esta tragedia.

Y, al margen de la obra en sí, tampoco habrá de olvidarse que es muy probable que asistieran a la representación que de Measure for Measure se dio en la corte el 26 de diciembre de 1604 --como aclaramos al hablar del estreno de Othello--al menos el embajador español en Londres y su secretario.

8 Geoffrey Bullough, Narrative and Dramatic Sources of Shakespeare, vol. VI, pág. 371; J.M. Nosworthy, op. cit., pág. 25.

THE WINTER'S TALE

Todo parece indicar que Shakespeare escribió The Winter's Tale a principios de 1611.¹

No existe entre los comentaristas la menor duda de que gran parte de la comedia está basada en Pandosto. Y aunque no haya un criterio uniforme respecto a la obra en que a su vez se apoyó Greene para escribir su novela, se han encontrado bastantes indicios para suponer que el novelista se sirvió generosamente de nuestros Amadises, lo que da sobrados motivos cuando menos para poder relacionar indirectamente la presente comedia con nuestros famosos libros de caballerías. Pero puesto que en The Winter's Tale hay algunos elementos que, no figurando en la novela de Greene, se hallan presentes en el Amadís de Gaula lo mismo que en las continuaciones que de él hiciera Feliciano de Silva, la sospecha de que el dramaturgo recurrió a éstos va cobrando cada vez más solidez.

Ni es eso todo. Ya que también hay en The Winter's Tale un pasaje importante--además de otras cosillas de menor monta como pueden ser algunas voces de origen castellano y el propio título de la comedia que alguien ha creído derivarse de una obra española--que ha dado pie para pensar que podría estar inspirado en una figura cumbre de nuestro teatro del siglo de oro.

'Noches de Invierno' y 'The Winter's Tale'.

Shakespeare parece aludir al nombre que dio a su comedia al poner en boca de Hamillius las palabras "A sad tale's best for winter" (II.i.24). Pero a decir verdad, pocos son los críticos que se han parado a considerar el posible origen del título escogido por el

¹ Ernest Schanzer, ed., The Winter's Tale, New Penguin Shakespeare, 1973, págs. 9-10.

comediógrafo para su obra. Uno de ellos, Dowden, lo ve como la cosa más natural ya que, según él, era una frase corriente en aquel tiempo. Y cita, para demostrarlo, estos versos de Marlowe:

"Who would not undergoe all kind of toyle,
To be well stor'd with such a winter's tale." ²

Por otro lado, Menéndez Pelayo escribe que--

"Supónese... que el título de Noches de Invierno sugirió a Shakespeare el de Cuento de Invierno", ³

si bien más adelante da señales de haberle asaltado la duda a este respecto al decir que--

"No ha faltado quien sospechase, pero esto ya parece demasiada sutileza, que este mismo título de una de las últimas comedias de Shakespeare (Winter's Tale) era reminiscencia de las Noches, de Eslava." ⁴

Y en igual o parecida incertidumbre se encuentra Masefield cuando declara:

"Whether the title of the book Noches de Invierno, de Eslava ⁷ suggested the title of A Winter's Tale is not known". ⁵

Se ignora quién o quiénes fueran los que primero señalaron la posibilidad de que el libro de Eslava fuera el que facilitó al dramaturgo la tarea de encontrar un título para su comedia, así como las razones en que se fundaron para hacerlo. Pero si tomamos en cuenta que los versos citados por Dowden pertenecen a The Tragedie of Dido Queene of Carthage--una obra menor de Marlowe (1564-1593), escrita en colaboración con Thomas Nash y publicada en 1594, ⁶ esto es, muy anterior a The Winter's Tale--, y si, por otro lado consideramos que Noches de Invierno se publicó en 1609 y fue utilizada por Shakespeare en The Tempest--escrita inmediatamente después de The Winter's Tale--, es fácil deducir que los que tal cosa supusieron pensaron que era natural que el título del libro de Eslava anduviera ya rondándole a Shakespeare por la cabeza. Además de que, y sin perjuicio de lo que decimos en la sección "Los Nombres de los Personajes de Shakespeare y las Dianas Españolas" en relación con esta comedia, podríamos señalar de pasada un ligero punto de contacto entre ambas obras cual es el que uno de los personajes que intervienen en Noches de Invierno es Camila que tan gran parecido morfo-

2 Edward Dowden, Introd. a "The Winter's Tale", The Comedies of Shakespeare, Ed. Oxford, Londres, 1969, pág. 992.

3 M. Menéndez Pelayo, Orígenes de la Novela, vol. II, pág. 365.

4 Id., vol. III, pág. 211, n. 2.

5 John Masefield, William Shakespeare, Londres, 1961, pág. 156.

6 Encyclopaedia Britannica, vol. 14, pág. 918, s.v. "Marlowe".

lógico guarda con el "Camillo" de la comedia.

Los 'Amadises', 'Pandosto' y 'The Winter's Tale'.

Aunque es unánime el juicio en cuanto a la procedencia de The Winter's Tale del Pandosto, como hemos indicado, se dividen las opiniones respecto al origen del cuento de Greene, haciéndole derivar unos de algún antiguo cuento griego,⁷ de una leyenda polaca del siglo XIV,⁸ y de "un cuento popular derivado de fuentes hispánicas" otros.⁹

Pero, pese a esta diversidad de pareceres, lo que más llama la atención es que la gran mayoría de los críticos, por no decir todos, no puede menos de reconocer más o menos abiertamente la presencia, lo mismo en Pandosto que en The Winter's Tale, de varios detalles relevantes extraídos del Amadís.

Sabido es que el famoso libro de caballerías español, Amadís de Gaula, cuya primera edición conocida, la de Garci Ordóñez de Montalvo, data de 1508, tuvo inmediatamente continuaciones e imitaciones en España y en Portugal que llegaron con el correr del tiempo a sumar unas cincuenta. De ellas, las más conocidas fueron y son las que compusiera Feliciano de Silva, a saber, Amadís de Grecia--notable, entre otras razones, por haber introducido por vez primera el elemento pastoril en la novela española, ingrediente que alcanza un gran relieve en la 4ª parte de Don Florisel--¹⁰ Don Florisel de Niquea y Don Rogel de Grecia (1530-1535), que constituyen los libros 'nono', 'décimo' y 'undécimo' de la serie de los Amadises.

A todos ellos en general nos referimos cuando hablamos aquí del Amadís, y sólo cuando hayamos de concretar llamaremos a cada uno por su nombre. Pero antes deberemos hacer un poco de historia para darnos cuenta de la trayectoria que siguieron hasta llegar a conocimiento de Greene y de Shakespeare.

El 'Amadís' en Europa.

El Amadís fue muy leído, adaptado y traducido, al francés, al

7 Ernest Schanzer, op. cit., pág. 10.

8 Edward Dowden, op. cit., pág. 990.

9 Luis Astrana Marín, William Shakespeare - Obras Completas, Aguilar, Madrid, 1969, pág. 105.

10 Juan Hurtado, J. de la Serna y Angel González-Palencia, Historia de la Literatura Española, Madrid, 1949, pág. 343; Luis Astrana Marín, op. cit., pág. 106.

italiano, al holandés, al alemán, e incluso al hebreo, y durante varios siglos ejerció tal influencia que se convirtió en una de las obras más importantes de la historia de la novelística europea. Bajo su hechizo estuvieron Ariosto y Tasso, entre los italianos; Cervantes y otras figuras de relieve de las letras españolas; de los franceses, Francisco I y Montaigne quien, entre el corto número de libros de su biblioteca--unos 76 en total--sólo tenía dos novelas, ambas españolas, siendo una de ellas precisamente el Amadís en castellano del que incorporó una parte en sus Essais, libro I, cap. L.¹¹

El 'Amadís' en Inglaterra.

Por lo que se refiere a Inglaterra, parece ser que el Amadís de Gaula ya circulaba en el palacio de Catalina de Aragón desde muy temprano, según se desprende de su inclusión en la lista de libros prohibidos que Vives preparara para la princesa Mary ya en 1524 en su obra De Institutione Foeminae Christianae, así como de la que preparó para su segunda edición (1538) se deduce que para entonces también habían llegado a las islas algunas de las continuaciones de la célebre novela.¹²

Empero su difusión más amplia en Inglaterra fue originalmente debida sobre todo a las traducciones francesas, especialmente la de N. de Herberay des Essarts, cuya influencia en las costumbres y comportamiento de los franceses fue enorme, alcanzando un éxito editorial poco común desde 1540 hasta 1615.¹³

Algo debió contribuir también a hacer más popular el Amadís en Inglaterra el hecho de que los nobles que acompañaron a Felipe II en 1554 en su viaje para celebrar su casamiento con Mary Tudor tratasen de identificar por el país los escenarios en que se habían llevado a cabo las hazañas del héroe Amadís y visitasen los lugares preferidos del mismo, como Windsor, Londres--donde el rey Lisuarte tuvo su corte--, y Winchester--donde poder ver la mesa redonda del rey Arturo; y el que intentaran establecer comparaciones un tanto poco gentiles entre las damas inglesas y las heroínas de la novela de caballerías.¹⁴

11 Encyclopaedia Britannica, vol. 1, págs. 701-702, s.v. "Amadís de Gaula"; M. Menéndez Pelayo, op. cit., vol. I, págs. 379-386; Angel Valbuena Prat, Literatura Española en sus Relaciones con la Universal, SAETA, Madrid, 1965, págs. 216-217; Diego Clemencín, Comentario a Don Quijote de la Mancha, ed. IV Cent., Madrid, 1ª parte, cap. VI, pág. 1060, n. 5.

12 Gustav Ungerer, Anglo-Spanish Relations in Tudor Literature, Madrid, 1956, págs. 14 y 15, n. 16.

Sobre la introducción del Amadís en Inglaterra ha escrito Clavería:

"El mayor conocimiento del francés entre las clases aristocráticas cultas inglesas les permitió recurrir pronto al Amadís francés en busca de solaz y enseñanza, aun antes de que se publicara la traducción del Amadís de Gaula francés en lengua inglesa, en 1589, por Anthony Mundy. El espíritu caballeresco del libro, que tanto eco había encontrado en Francia, en festivales y ceremonias, en justas y torneos de la corte y de casas señoriales, halló paralelo e imitación en la Gran Bretaña. Parece como si la fantasmagoría de la vida e ideales caballerescos del "Otoño de la Edad Media" se prolongara ahora como juego de sociedad y arte de ponerse en escena en pleno siglo XVI. Un reciente y documentado libro de John J. O'Connor ha venido a establecer, con segura base, la influencia del Amadís de Gaula en la Inglaterra isabelina. Pero la complejidad y amplio y vario carácter de esta influencia comprobada le impulsan a clasificar y resumir sus observaciones para dar una visión de conjunto. El Amadís fue bien recibido por algunos caballeros como manual bélico, como libro de guerra, como testimonio del valor en acción y de hechos ejemplares realizados por hombres que tenían que enfrentarse con un poder físicamente abrumador; fue obra preferida por las damas como libro de amor que relataba las alegrías y vicisitudes de los amantes de todo género y que daba la clave para descifrar los misterios del corazón; manual de cortesanía, guía de conducta irreprochable y de reglas de urbanidad para caballeros y damas, en paz y en guerra, así como compendio de discursos, cartas y fórmulas retóricas aplicables y convenientes para diferentes ocasiones; y, por último, libro leído como espléndida colección de historias interesantes y varias que iban de la tragedia a la farsa. Los aspectos heroicos y de comportamiento cortesano fueron importantes como modelo ejemplar, y hasta práctico, del Amadís, pero más decisivos e intensos fueron los efectos de su influencia en el campo del amor y de la ficción novelesca, de la poesía y del drama. No hay duda acerca de la relación del Amadís con la difusión de las teorías neoplatónicas sobre el amor."¹⁵

Traducciones inglesas del 'Amadís'.

Visto lo anterior, se comprende que no tardarían en aparecer las versiones inglesas. En 1560 se editó anónimamente en Amberes Tresor des douze livres d'Amadís, fruto de "un espiguelo de sentencias, frases, discursos, monólogos, cartas, etc.," que "se convirtiera en manual de cortesanía para los caballeros franceses, guía de conducta y de ideales y buenas maneras y conversación,"¹⁶ y poco

13 Carlos Clavería, España en Europa, RAE, Madrid, 1972, pág. 83.

14 John Garrett Underhill, Spanish Literature in the England of the Tudors, New York, 1899, págs. 117-118; M. Menéndez Pelayo, op. cit., vol. I, pág. 365.

15 Carlos Clavería, op. cit., págs. 85-86.

16 Id., pág. 83.

después lo traduciría al inglés Thomas Paynel como The Most Excellent and Pleasaunt Booke, Entituled The Treasurie of Amadís of Fraunce, aunque no se publicaría en Londres hasta 1567.¹⁷ Era ésta la primera traducción--aunque se la haya calificado de "arreglo en inglés"--de toda la familia de los Amadis, y por este motivo se le considera a Paynel como el introductor de los libros de caballerías españoles en Inglaterra, probablemente influenciado por los recientes acontecimientos de la llegada del Rey Prudente cuyo palafrenero mayor, Sir Anthony Brown, era el protector de Paynel.¹⁸

Underhill estima que la traducción de Paynel no fue bien recibida, y otro tanto opina Menéndez Pelayo.¹⁹

Sin detenernos a especular sobre si los motivos del fracaso de Paynel eran de carácter intrínseco a la misma traducción, o se debió al hecho de ser ésta una versión abreviada, o a la condición de ser su autor "papista"--era sacerdote católico--y amigo de los españoles en una sociedad adversa al papa y a España, podemos afirmar sin miedo a equivocarnos que el Amadís era bien conocido en Inglaterra. Buena prueba de ello es que varios de los pro-hombres de las letras inglesas dieron señales inequívocas de haberlo leído, y aun dejaron huellas del uso que de él hicieron en su producción literaria, tales como Philip Sidney, en cuya Arcadia (1577-1580)--una de las dos novelas inglesas más admiradas e influyentes de la época isabelina--se nota la influencia del Amadís que había leído en castellano;²⁰ Edmund Spenser, cuyo episodio de la máscara de Cupido en su The Faerie Queene--comenzada en 1580--se dice ser una imitación del Amadís;²¹ y Marlowe, en cuyo Tamburlaine (c. 1587) también se han creído encontrar rastros del célebre libro español.²²

Una prueba más de su popularidad fue que, desde el principio de su reinado, fue distinguida Elizabeth con el sobrenombre de "Lady Oriana"--el nombre de la protagonista del Amadís--, en cuya memoria publicó Thomas Morley una famosa colección de madrigales con el tí-

17 Selma Guttman, The Foreign Sources of Shakespeare's Works, New York, 1947, pág. 124; John Garrett Underhill, op. cit., pág. 118.

18 John Garrett Underhill, op. cit., pág. 98; Amadís de Gaula, Ed. Anot. por Edwin B. Place, C.S.I.C., t.I, Madrid, 1971, pág. XLIX.

19 John Garrett Underhill, op. cit., págs. 45 y 118; M. Menéndez Pelayo, op. cit., vol. I, pág. 386.

20 Carlos Clavería, op. cit., págs. 86-87; Ian Watt, "Elizabethan Light Reading", The Pelican Guide to English Literature, 2 The Age of Shakespeare, 1975, pág. 121; John Garrett Underhill, op. cit., pág. 308, n. 1; Gustav Ungerer, op. cit., págs. 73-74.

21 Carlos Clavería, op. cit., pág. 87; M. Menéndez Pelayo, op. cit., vol. I, pág. 415; John Garrett Underhill, op. cit., pág. 308, n. 1.

22 John Garrett Underhill, op. cit., pág. 259, n. 1.

tulo de The Triumphes of Oriana (1601).²³

Tan extraordinario llegó a ser el éxito del Amadís, que no tardaron en dejarse oír algunas reacciones puritanas en su contra. Como la de Gosson, quien en 1582 se quejaba de que el Amadís hubiera sido, junto con otras obras--entre ellas, algunas españolas--, completamente saqueado para abastecer a los teatros de Londres,²⁴ extraordinario testimonio del uso que los dramaturgos isabelinos hicieron del Amadís; la de Lord de la Noue, en 1587;²⁵ la de John Florio, en 1591;²⁶ y, por último, la de Francis Meres, en 1598.²⁷

Pese a ellas, Sir Robert Sidney mandó a buscar en 1599 un ejemplar del Amadís en castellano,²⁸ y Sir William Cecil poseía en su biblioteca una copia del Amadís de Gaula y otra del Amadís de Grecia, ambas en castellano.²⁹

De esta manera llegamos a la traducción de Anthony Munday cuando el movimiento pro-Amadís estaba en pleno apogeo. Esto sucedía justo cuando el inquieto y polifacético Munday (1560-1633) regresaba --c. 1580--de su viaje por Francia e Italia donde se percató del impacto producido por el Amadís y demás novelas de caballerías españolas.³⁰ Como buen negociante que era, y porque se sentía grandemente atraído hacia la Península,³¹ no tardó en ponerse a traducirlas de modo que ya en 13 de febrero de 1581 se le autorizaba la edición de su Palmerín of England.³²

Desde esa fecha hasta 1602 salieron no menos de catorce distintas ediciones conocidas de sus traducciones de los mencionados libros, terminando en 1619--debido a un atraso ajeno a su voluntad, según él mismo confiesa--con la impresión de los cuatro libros originales del Amadís de Montalvo, si bien el 5º libro de la misma serie había sido autorizado para ser impreso en 1592, y los libros del 2 al 12 en 1594.³³

Para sus traducciones, Munday generalmente se sirvió del francés o del italiano, y por lo que se refiere al Amadís utilizó los 8

23 Id., págs. 303-304; Carlos Clavería, op. cit., págs. 87-88.

24 Gustav Ungerer, op. cit., págs. 35-36 y 74.

25 Id., págs. 39 y 74.

26 Id., pág. 74.

27 Id., Ibid.

28 Id., pág. 74, n. 91.

29 Gustav Ungerer, "The Printing of Spanish Books in Elizabethan England", The Library, 5ª serie, vol. XX, Nº 3, Sept. 1965, págs. 223, 225 y 226.

30 John Garrett Underhill, op. cit., pág. 306.

31 Id., págs. 292 y 308.

32 Id., pág. 388.

33 Id., págs. 301-302.

libros traducidos por Herberay y publicados en París de 1540 a 1548.³⁴

En 1590 apareció el Libro I del Amadís de Gaula traducido por Munday. En esto todos están de acuerdo. En cuanto a la traducción del Libro II, difieren los criterios, pues mientras Underhill se la asigna también a Munday, añadiendo que es probable que apareciera en la misma fecha que el Libro I, y que los Libros I y II volvieron a publicarse juntos en 1595, Guttman da este último año como la única fecha de publicación del Libro II a la vez que interpreta las iniciales L.P., bajo las cuales apareció, como Lazarus Pyott, creyendo se trataba de un seudónimo de Anthony Munday. Place, al igual que Guttman, solamente da el año 1595 para el Libro II, pero aclarando que las mencionadas siglas nada tienen que ver con Munday sino con un tercer traductor del Amadís que efectivamente se llamó Lazarus Pyott.³⁵

Las traducciones de Munday bien pueden haber sido, según Southey, descuidadas y libres.³⁶ Pero ello puede achacarse al hecho de haber sido el más prolífico de entre los primeros escritores isabelinos, ya que no sólo fue traductor, sino que también folletista, poeta, actor y dramaturgo, colaborando con varios grandes dramaturgos de su tiempo, estando relacionado con Shakespeare a cuya mano parece deberse una alteración en uno de los dramas de Munday--Sir Thomas More (c. 1596)--, y siendo el único comediógrafo isabelino que continuó escribiendo con éxito aun después de la definitiva consagración de Shakespeare a mediados de los años 90, si bien es cierto que su importancia como predecesor de Shakespeare sólo ha llegado a verse en el presente siglo.³⁷

Con todo y eso, sus traducciones fueron muy bien recibidas por el público inglés y, gracias a ellas, se hicieron muy populares en Inglaterra el Amadís y los demás libros de caballerías españoles.³⁸ E incluso no sería de extrañar que entre sus obras perdidas se encontrase alguna dramatización del Amadís, al igual que había hecho con la Diana de Montemayor en 1585.³⁹

34 Id., págs. 297 y 301.

35 Id., pág. 301; Selma Guttman, op. cit., pág. 124; Edwin B. Place, op. cit., pág. XLVIII. Deducimos que L.P. debe ser el L. Piot que también tradujo el libro de A. Silvayn--The Oratour--del cual hablamos en Pericles, Prince of Tyre. Cf. Geoffrey Bullough, op. cit., vol. VI, pág. 371.

36 John Garrett Underhill, op. cit., pág. 307.

37 Id., págs. 294 y 296; Encyclopaedia Britannica, vol. 15, págs. 991-992, s.v. "Munday"; L.G. Salinger, "The Elizabethan Literary

¿Se imprimió en Inglaterra el 'Amadís' en castellano?

No quedaría completo el cuadro de la historia del Amadís en Gran Bretaña si no dijéramos cuatro palabras al menos sobre varios impresores de los que consta que se interesaron por su publicación, aunque el resultado de sus gestiones nos sea desconocido. Así, a Edwarde Allde--posiblemente relacionado con un John Allde, también impresor y maestro de Munday en sus primeros años como aprendiz de imprenta--⁴⁰ se le otorgó licencia para imprimir los cuatro primeros libros del Amadís de Gaula el 15 de enero de 1589, lo mismo que a John Wolfe--quien ya en 1589 había publicado por primera vez un libro en castellano--⁴¹ se le concediera en 10 de abril de 1592 para imprimir los libros del 2 al 5 de la misma novela. Dedúcese que tanto Allde como Wolfe deseaban publicar en castellano puesto que en las correspondientes autorizaciones oficiales se especificaba que los libros deberían traducirse antes al inglés. Finalmente, también se les extendió licencia para editar los libros del 2 al 12 de la misma obra a Adam Islip y a William Moringe el 16 de octubre de 1594.⁴²

El 'Amadís' y Robert Greene.

No se sabe a ciencia cierta si Robert Greene (1558-1592) se familiarizó con el Amadís durante su viaje por España e Italia realizado entre 1578 y 1588,⁴³ aunque Underhill nos diga que no llegó a conocer bien ni nuestro país, ni nuestro idioma y literatura.⁴⁴

Renaissance", The Pelican Guide to English Literature, 2, The Age of Shakespeare, 1975, pág. 65.

38 John Garrett Underhill, op. cit., págs. 44-45, 296 y 306-307; Ian Watt, op. cit., pág. 126; The Cambridge History of English Literature, 1964, vol. III, pág. 359; Carlos Clavería, op. cit., pág. 88.

39 Gustav Ungerer, Anglo-Spanish Relations..., págs. 40-41.

40 Encyclopaedia Britannica, loco cit.

41 Gustav Ungerer, "The Printing...", pág. 185.

42 John Garrett Underhill, op. cit., págs. 294 y 395.

43 The Cambridge History of English Literature, vol. V, pág. 132.

44 John Garrett Underhill, op. cit., pág. 354.

Desde luego, en su panfleto, The Spanish Masquerado (1589), y presumiblemente también en su drama Comicall Historie of Alphonsus, King of Aragon (c. 1588), Greene no deja a los españoles muy bien parados. Sin embargo, esto no obsta para que conociera la versión francesa de Herberay u otra. Que efectivamente conocía el Amadís no puede dudarse pues en su obra Mamillia--registrada en 1580, aunque no se publicase hasta 1583--se refiere a nuestra novela y lo mismo hizo en su Alcida Greene's Metamorphosis (1588), de la misma manera que lo haría con el Palmerín de Inglaterra en su Greene's Never Too Late (1590).⁴⁵

Conviene no olvidar tampoco que Greene contrajo una deuda literaria con Sidney y Spenser--de quienes ya se ha dicho lo que ellos a su vez debían al Amadís--, y muy bien podría incluirse en ella, en último término, el que tomase ejemplo en ellos.⁴⁶

Para Astrana Marín no existe la menor duda de que Greene conoció el Amadís. Tanto es así, que llegó a decir que--

"Robert Greene extrajo el asunto de su obra Pandosto de nuestro Amadís de Grecia."⁴⁷

Pandosto: The Triumph of Time (1588), una novela pastoril, trágica y corta, cuya característica más sobresaliente es el "eufuismo", fue un auténtico "best-seller", reeditada en 1592, 1595, 1607 y otras catorce veces más todo a lo largo del siglo XVII, si bien a partir de 1648 también se la conoce con el título de The Pleasant History of Dorastus and Fawnia.⁴⁸

Greene, como escritor comercial que era, escribió sus obras para ganarse al gran público, y, pese a que como dramaturgo fue malo, sus novelas gozaron del agrado general convirtiéndose en verdaderos éxitos editoriales.⁴⁹ Era, pues, natural que explotase los temas que por entonces estaban de moda, tales como el de la picaresca, grandemente fomentada por la reciente traducción inglesa del Lazarillo de Tormes (1576), y así escribió cuatro panfletos sobre los pícaros de Londres. No ha de extrañar, por tanto, que intentara aprovechar igualmente una vena tan rica como la que ofrecía el Amadís

45 Gustav Ungerer, Anglo-Spanish Relations..., pág. 74, n. 85.

46 J.H.P. Pafford, ed., The Winter's Tale, The Arden Ed., 1963, pág. xxxvii.

47 Luis Astrana Marín, op. cit., pág. 105.

48 Ian Watt, op. cit., págs. 124 y 125; Ernest Schanzer, op. cit., pág. 10; Luis Astrana Marín, op. cit., pág. 105.

49 Ian Watt, op. cit., págs. 43, 57, 124 y 162.

si se tiene presente la afirmación de Watt, esto es, que la mayoría de los tipos de literatura amena se nutría en Inglaterra sustancialmente de las traducciones de varias obras entre las cuales se contaban las españolas.⁵⁰ Como tampoco ha de sorprender que Astrana Marín afirme que Greene conoció todos los libros del Amadís y que en éste basó su Pandosto, ni que Thomas conceda que Greene se inspiró sin ningún género de duda en Feliciano de Silva para las escenas pastoriles de su novela, como enseguida veremos.⁵¹

El 'Amadís' y Shakespeare.

Movido seguramente por el éxito que estaba teniendo Pandosto, Shakespeare--quien no era menos negociante que Greene--⁵² lo dramatizó. Los innumerables ecos verbales que de él hay en The Winter's Tale no dejan lugar a dudas, aunque en algunos detalles se guiara más por otros libros basados a su vez en la misma novela.⁵³

A propósito de esto, dice Astrana Marín que "son curiosísimos los materiales empleados por Shakespeare para la composición de esta obra. En gran parte se basa en un cuento de índole popular derivado de fuentes hispánicas, recogido por Roberto Greene... Nótese cómo Shakespeare sustituye los nombres primitivos de Greene por apelativos castellanos, algunos de tan rancio abolorio como Florisel y Camilo, a los que hay que agregar el de Paulina."⁵⁴

Es, en efecto, evidente que en The Winter's Tale hay elementos que no se hallan ni en Pandosto ni en ninguna de sus imitaciones. Pasando por alto el hecho de haber transformado una tragedia como es Pandosto en un drama romántico como The Winter's Tale, Shakespeare se atuvo a su principal fuente en términos generales. Pero introdujo ciertos cambios que, si bien han sido calificados por algunos de insignificantes y, por tanto--dicen--, despreciables,⁵⁵ sin embargo constituyen la base en que estriban las razones de otros para probar que el dramaturgo conocía varios pormenores, si no la totalidad, de algunos de los libros del Amadís.

50 Id., Ibid., págs. 126 y 127.

51 Luis Astrana Marín, op. cit., pág. 106; Henry Thomas, op. cit., pág. 243.

52 Ian Watt, op. cit., pág. 43.

53 J.H.P. Pafford, op. cit., págs. xxxiii, xxxvii y xxxviii.

54 Luis Astrana Marín, op. cit., pág. 105.

55 J.H.P. Pafford, op. cit., pág. xxvii.



**Los quatro libros del Vir-
toso cauallero Amadis
de Gaula: Complidos.**

Portada reducida de *Los quatro libros del virtuoso caballero
AMADIS DE GAULA* (Zaragoza, 1508).

"Florizel" y "Perdita".

La historia de Florizel y Perdita es el caso más palpable de cuanto venimos diciendo. Cuéntase en la segunda parte del Amadís de Grecia que estaba Onoloria--esposa del rey Lisuarte y madre del príncipe Amadís--en su prisión, donde dio a luz secretamente una hija que, entregada por su doncella Brisa a un escudero viejo, fue llevada por éste a Alejandría... Onoloria, con la noticia de que su hijo el príncipe había muerto, muere de dolor... Entretanto, la niña --llamada Silvia--se criaba ignorante de quién fuera y apacentando los ganados de su supuesto padre a orillas del Nilo. El príncipe Florisel la vió y se enamoró de ella, haciéndose pastor y adoptando el nombre de Laterel Silvestre.⁵⁶

Está patente que Greene se atuvo en todo al relato del Amadís, salvo en los nombres--sustituyendo el de Onoloria por Bellaria, Florisel por Dorastus, y Silvia por Fawnia. Shakespeare, sin embargo, se desvió de Pandosto no sólo en el cambio de nombres--Hermione, Florizel y Perdita--, sino también en lo que toca a la muerte de la reina que en The Winter's Tale es fingida. Pero en sustancia puede decirse que en ambos casos se trata de un mismo cuento.

Después veremos cómo el incidente de la muerte aparente de Hermione dio lugar a relacionarlo con un pasaje semejante de una comedia española. De momento, nos interesa hacer hincapié en los nombres dados por Shakespeare a los dos jóvenes personajes.

Es obvio que, siendo Florisel el mencionado príncipe de la historia del Amadís de Grecia, la sustitución hecha por Shakespeare--pese a la minúscula variante de "Florizel"--haría pensar a cualquiera que, lejos de obedecer a una curiosa coincidencia, revela un conocimiento del protagonista de la historia original, como hoy en día ya lo han llegado a reconocer todos los estudiosos sin excepción.

El mérito de este descubrimiento no se debe--duele decirlo--a ningún español, sino a un polifacético escritor inglés que, además de periodista, fue crítico, traductor y poeta--asociado con Coleridge y Wordsworth. Su nombre--lo recordamos con gratitud--es Robert Southey (1774-1843). Mientras estuvo en la Península, Southey escri-

⁵⁶ Libros de Caballerías, B.A.E., Madrid, 1857, Prólogo de Pascual de Gayangos, págs. XXXI-XXXV; Diego Clemencín, op. cit., pág. 1061.

bió cartas publicadas con el título Letters Written During a Short Residence in Spain and Portugal (1797), y en 1807 publicó anónimamente Letters from England: By Don Manuel Alvarez Espriella,--un supuesto español--las cuales se cuentan entre sus mejores obras. En otra obra anónima, The Doctor (7 vols., 1834-1847), hizo comentarios sobre la vida y la literatura, dando citas de sus copiosas lecturas.⁵⁷ En 1803 se publicaron sus traducciones inglesas abreviadas del Amadís y del Palmerín de Inglaterra, tenidas por las mejores entre las de su clase de dichas novelas españolas.⁵⁸ En la introducción a la segunda de ellas es que Southey, profundo conocedor de las literaturas española e inglesa, y partiendo de la pista que Shakespeare le ofrecía en "Florizel", afirma que el dramaturgo inglés imitó al Amadís de Grecia en esta comedia.⁵⁹

A partir de Southey, es muy raro encontrar un autor--incluso de entre los menos inclinados a hacer concesiones de este tipo--que no explique la presencia de "Florizel" en The Winter's Tale gracias al Amadís de Grecia, si bien es cierto que algunos críticos extranjeros se arman un pequeño lío confundiendo tanto los títulos del Amadís de Gaula y del Amadís de Grecia como el libro que le corresponde a este último en la serie de los Amadises.

Lo que nadie ha podido aclarar hasta el momento es de dónde obtuvo Shakespeare tal información. ¿De la lectura del original? ¿De una traducción francesa o italiana?--la traducción inglesa no se hizo hasta 1693. ¿De un amigo? Estas preguntas que se hace Thomas, en realidad importan menos aquí que la que formula a renglón seguido, a saber, "¿Se limitó [Shakespeare] a cambiar el nombre, o sacó más del libro español?" Admite Thomas que Shakespeare "tuvo que haber conocido algo de la relación que había entre Dorastus y Fawnia, de Greene, y el Amadís de Grecia." Pero pasa sin contestar a su última pregunta, a menos que se consideren como tal las palabras que a continuación escribe: "Southey, prudentemente, no habló más que de imitación."⁶⁰ ¿Pero es que, preguntamos nosotros, Southey habría hablado de "imitación" por el solo hecho de haber sustituido Shakespeare un mero nombre? Nos confirman en esta idea--y hé aquí un botón más de muestra--las palabras de Perdita a Florizel--"To show

57 Encyclopaedia Britannica, vol. 20, págs. 1021-1022, s.v. "Southey".

58 Id., vol. 1, pág. 702, s.v. "Amadís".

59 John Garrett Underhill, op. cit., pág. 308, n. 1; M. Menéndez Pelayo, op. cit., vol. I, pág. 415; Henry Thomas, op. cit., pág. 243.

60 Henry Thomas, op. cit., pág. 243.

myself a glass" (IV.iii.14)--que no parecen sino un eco de la aventura del espejo de amor que llevara a cabo Florisel, o de las que Darinel dice--"OH, qué glorias es a mis ojos veros y ver en vos como espejo a la de mi Silvia!"⁶¹

En relación con la historia del príncipe-pastor, hay otro punto que es importante recordar. Ya se habrá adivinado que la Silvia del Amadís es la Fawnia de Pandosto y la "Perdita" de The Winter's Tale. Pero, ¿por qué escogió ese nombre el dramaturgo?

Pocos, relativamente, son los comentaristas que se detienen a estudiar el origen de este personaje de Shakespeare. Entre ellos, Dowden y Schanzer--guiados, sin duda, por lo que los propios padres de la niña dicen: "condemn'd to loss!" (II.iii.191), y "lost for ever" (III.iii.32)--encuentran muy natural que Shakespeare quisiera que se reflejase en él algo de la historia de la protagonista abandonada o "perdida".⁶² Honigmann, en cambio, sospecha que a Shakespeare pudo habérselo sugerido la versión francesa del Amadís de Gaula donde se lee "'la Perdue', 'la bella Perdida' en el original", como transcribe Pafford.⁶³ Astrana Marín, aunque un tanto vagamente, también parece hacerse eco de la sugerencia hecha por Honigmann.⁶⁴

A propósito de esto, no estará de más resumir la historia y origen de este sobrenombre. En la introducción al primer libro del Amadís de Gaula se habla de la hermosísima princesa Elisena que, "como quiera que de muy grandes príncipes en casamiento demandada fuese, nunca con ninguno dellos casar le plugo... su retrainiento y santa vida dieron causa a que todos 'Beata Perdida' la llamasen... dotada de tanta hermosura...", que pronto la enamoró el rey Perión, huésped de los reyes de Bretaña, padres de Elisena.⁶⁵

Dejando por ahora a un lado las consideraciones a que lo anterior podría dar lugar para establecer un cuasi-parallelismo entre la historia contada en la primera parte de The Winter's Tale y la de los amores de Perión y la "Beata Perdida", nos inclinamos por creer con Astrana Marín "que Shakespeare conoció todos estos libros"--los de la serie del Amadís--⁶⁶ y que, sin necesidad de rechazar lo que Dowden y Schanzer dicen, fue el apodo dado a Elisena el que su-

61 Diego Clemencín, loco cit.

62 Edward Dowden, op. cit., pág. 991; Ernest Schanzer, op. cit., pág. 191.

63 J.H.P. Pafford, op. cit., pág. xxxiii.

64 Luis Astrana Marín, op. cit., pág. 106.

65 Amadís de Gaula, Clásicos Ebro, Zaragoza, 1970, págs. 21-22.

66 Luis Astrana Marín, Id., Ibid.

girió al dramaturgo el de su personaje.

No quisiéramos cerrar este apartado sin dejar constancia de que fue el célebre Garrick (1717-1779) quien hizo una adaptación de The Winter's Tale, no encontrando para ella título más apropiado que Florizel and Perdita.⁶⁷

Rogero, Paulina y Emilia.

Siguiendo con el tema de los nombres que Shakespeare dio a sus personajes, todavía queda otro en The Winter's Tale que se ha creído derivar de una de las continuaciones del Amadís. Se trata del "Second Gentleman", portador de la noticia del hallazgo de Perdita, llamado Rogero (V.ii.23), y en el que casi nadie se ha fijado, por lo que comúnmente es pasado por alto. Mas entre los pocos que a él se han referido no hay un criterio uniforme, pues mientras Pafford y Schanzer, por ejemplo, lo hacen proceder de una balada de aquel tiempo--c. 1589--,⁶⁸ otros, como Thomas, Astrana Marín y Par, creen que Shakespeare puso a su "gentleman" el nombre de Rogero pensando en el Rogel de Grecia, de Feliciano de Silva, libro undécimo de la serie de los Amadises.⁶⁹

Sin necesidad de rechazar el que Rogero realmente figurase en alguna balada contemporánea de Shakespeare, entra dentro de los posibles que ello fuese debido al auge del Amadís en Francia e Inglaterra, si bien por lo dicho anteriormente y por lo que se dirá a continuación, es muy probable que Shakespeare conociera al protagonista de este último libro de Silva.

En cuanto a los nombres de Paulina y Emilia, tampoco se han puesto de acuerdo los autores, ya que mientras Pafford niega que Shakespeare los tomase de Plutarco, Schanzer lo afirma, en tanto que Astrana Marín los da por castellanos.⁷⁰

Desde luego que, si nos atenemos a su morfología y al predominio en la presente comedia de elementos de raigambre hispana, lo menos que puede decirse es que probablemente no le falte razón al

67 Encyclopaedia Britannica, vol. 9, pág. 1152, s.v. "Garrick".

68 J.H.P. Pafford, op. cit., pág. 147; Ernest Schanzer, op. cit., pág. 229.

69 Henry Thomas, op. cit., pág. 245; Luis Astrana Marín, op. cit., pág. 106; Alfonso Par, Shakespeare en la Literatura Española, Madrid, 1935, t. I, pág. 35.

70 J.H.P. Pafford, op. cit., pág. 163; Ernest Schanzer, op. cit., págs. 10-11; Luis Astrana Marín, op. cit., págs. 105-106.

último de los citados autores.

El Fraudador y Autolycus.

Todavía nos resta hablar de un último personaje de The Winter's Tale, Autolycus, que puede estar relacionado con otro de la familia del Amadís y con el Lazarillo de Tormes, aun cuando no sea--como en los casos anteriores--por el nombre--que Shakespeare pudo haber visto en la Iliáda, en la Odisea o en las Metamórfosis de Ovidio--⁷¹ sino por el personaje mismo del cual se ha dicho que, aun siendo una creación de Shakespeare, éste pudo concebirlo en la tradición del Lazarillo (trad. ingl. 1586) e inspirarse igualmente en El Fraudador, un personaje de Don Rogel de Grecia.⁷²

Ya hemos visto cómo Southey fue el pionero en relacionar The Winter's Tale con el Amadís de Grecia en lo referente a la historia de Florizel y Perdita, y cómo se hicieron eco de ello numerosos críticos entre los cuales hay que destacar a Jusserand, Dowden, Menéndez Pelayo, Thomas, Par, Astrana Marín, Honigmann, Pafford, Schanzer, Pettet, etc. Perott también hizo suyo el hallazgo de Southey; pero no se contentó con sólo eso, sino que, considerando la aportación de éste como una buena pista, se dispuso a seguirla leyendo para ello detenidamente todos los Amadises de Silva y comparándolos con algunas obras de Shakespeare. Por lo que se refiere al personaje del que venimos hablando, en 1910 publicó un breve artículo⁷³ en el que afirma sin ningún género de duda que Shakespeare fue influenciado por El Fraudador en la creación de Autolycus.⁷⁴

Perott llega a esta conclusión tras comprobar la gran semejanza existente entre varios episodios protagonizados por los dos personajes en cuestión. Por ejemplo, aquel en que Autolycus se encuentra con el Bobo, el cual va haciendo sus cálculos de lo que comprará para la fiesta del esquilco de las ovejas, y Autolycus finge haber sido robado y golpeado y pide socorro; el Bobo se le acerca, le ayuda a levantarse y, mientras tanto, Autolycus le quita arteramente la bolsa; el Bobo se ofrece a acompañarle, pero Autolycus no lo con-

71 Iliáda - Odisea, Aguilar, Madrid, 1970, pág. 883; Ernest Schanzer, op. cit., pág. 200.

72 J.H.P. Pafford, op. cit., pág. xxxi.

73 Joseph de Perott, "Der geniale Spitzbube bei Feliciano de Silva und Shakespeares Autolycus"--"El genial ladrón de Feliciano de Silva y el Autolycus de Shakespeare"--, ESn, 41, 1910, págs. 332-333.

74 Selma Guttman, op. cit., pág. 124.

siente; se despiden, y Autolycus se ríe para sí del engañado prometiendo volver a las andadas en la próxima fiesta del esquileo y reanudando su camino mientras canta "Sigue trotando..." (IV.ii.52-128), y otro de Don Rogel de Grecia en el que El Fraudador, simulando hallarse herido, manda a su joven hermana a pedir ayuda; ésta encuentra a un caballero caritativo que se llega al herido, le monta en su caballo y, antes de que el caballero, subido a la raíz de un árbol, pueda poner el pie en el estribo y montar para acompañarle, el falso herido se arranca con el caballo invitando al benefactor a que desde donde está encaramado se ponga a predicar un sermón.

Asimismo Perott encuentra mucho parecido entre el proceder de Autolycus--quien en una ocasión fue sirviente del príncipe Florizel, y de cuyo palacio fue arrojado a latigazos por sus "vicios", pero al que, no obstante aquello, está de nuevo dispuesto a prestarle un servicio (IV.ii.88-91; IV.iii.845)--y el de El Fraudador el cual, aun habiendo hecho de las suyas a emperadores y reinas, llegado el momento de demostrar su lealtad a la reina Sidonia, no vacila en ofrecerle su ayuda en la guerra.

Todavía halla Perott más puntos en común entre estos dos personajes. Porque si Autolycus se cambia de vestido (IV.iii.638 y sigs.), otro tanto hace El Fraudador, y tanto el uno como el otro engañan a la gente tras de advertirla de los bribones que son (IV.ii.87 y sigs.).

Thomas, que posiblemente es el que más ha estudiado y comentado a Perott, pero que no desaprovecha ocasión para buscarle las coquillas al estudioso doctor americano, pretende debilitar las pruebas que éste aduce--e incluso en ocasiones trata de ponerlo en ridículo--, aunque no sólo no lo logra, sino que incurre él mismo en varias incoherencias, por no decir contradicciones. Thomas, por ejemplo, comienza declarando que en "el caso del pícaro ladrón... no es del todo imposible que Shakespeare tomase alguna pequeña inspiración de Feliciano de Silva para su Autolycus. El pícaro en cuestión, conocido por 'el Fraudador', es en realidad un jinete, ladrón de caballos de profesión, pero en su concepción se asemeja algo a Autolycus", para concluir diciendo que "muy bien pudo Shakespeare haberle encontrado en las ferias de Stratford o en las fiestas campestres de Warwickshire".⁷⁵ Además, prosigue Thomas, es poco probable que Shake-

75 Henry Thomas, op. cit., pág. 244.

speare leyese el libro de Feliciano de Silva ya que "aparentemente" no estaba traducido y, por consiguiente, "tendríamos que suponer que Shakespeare lo leyó en el original". Ni admite Thomas el paralelismo que señala Perott en lo que concierne al cambio de indumentaria porque, según Thomas, los móviles son distintos puesto que el Fraudador "perseguido por sus víctimas, cambia de vestido para evitar ser descubierto", en tanto que "Autolycus es persuadido a cambiar de vestido con Florizel con el fin de que este último pueda escapar disfrazado", siendo "lo único en común... el mero cambio de trajes".⁷⁶

En cuanto a que Don Rogel de Grecia no estuviese traducido, evidentemente Thomas no estaba bien informado, ya que consta de la versión francesa que J.G.P.--Jacques Gohorry, Parisien--hiciera nada menos que en 1554.⁷⁷ Además de que cada día van apareciendo pruebas que hacen que la teoría de que Shakespeare leía el castellano vaya cobrando más fuerza.

En lo referente al motivo del cambio de trajes, tampoco son exactas las palabras de Thomas puesto que, al igual que el Fraudador --que "cambia de vestido para evitar ser descubierto"--, Autolycus se quita la barba postiza--que llevaba puesta cuando, haciendo de buhonero, robó a todos los que le compraban y oían sus coplas--para evitar ser reconocido por el payaso y el pastor cuando éstos se topan con él de camino hacia el palacio real (IV.iii.722).

Para Astrana Marín, no existe duda alguna. "Por lo que toca al personaje de Autólico--dice--ofrece ciertos puntos de contacto con el de El Fraudador de la novela de caballería... El carácter de Autólico... (fraudador entre cuatrero y buhonero con ribetes de asiduo del patio de Nonipodio), es sumamente sugestivo. ¿Os imagináis un quinquillero español y gitano en una comedia de Shakespeare? Pues eso representa Autólico."⁷⁸

La caza del oso.

Al Dr. Perott seguía sorprendiéndole mucho el hecho de que fueran varias las cosas que aparecían en The Winter's Tale no figurando en la novela de Greene y sí, en cambio, en los libros de Feliciano

76 Id., pág. 245.

77 Antonio Palau y Dulcet, Manual del Librero Hispanoamericano, vol. 21, pág. 228, s.v. "Silva".

78 Luis Astrana Marín, op. cit., págs. 106 y 107.

de Silva. Así, además de las ya dichas, una más es la caza del oso descrita en el Acto III.iii.55 y sigs.

Perott no duda de que Shakespeare se inspiró en una escena semejante que tiene lugar en el Lisuarte de Grecia, libro séptimo de la familia de los Amadises atribuido por algunos al mismo Feliciano de Silva.

En honor a la verdad, debemos consignar una vez más que Thomas no comparte esta opinión.⁷⁹ Astrana Marín, en cambio, piensa exactamente igual que Perott. "Son muchas--dice A. Marín--las coincidencias para que resulten casuales. La rareza misma de la caza del oso a orillas del mar, donde el animal despedaza al cortesano, se explica difícilmente sin la reminiscencia del Lisuarte."⁸⁰

La estatua que vuelve a la vida.

En el mismo Lisuarte de Grecia encontró Perott que una pareja de príncipes fue convertida en estatua de mármol por encanto y devuelta a la vida varios años más tarde, deduciendo que Shakespeare debió haberse inspirado en este episodio para el pasaje en que Hermione --supuestamente convertida en estatua--vuelve a vivir dieciséis años después (V.iii).

No nos sorprende que Thomas se muestre escéptico también en esta ocasión.⁸¹ Sin embargo, Honigmann se inclina por el parecer de Perott.⁸²

En torno a la escena aludida, alguien ha sugerido también la posibilidad de su procedencia de una obra de Lope de Vega.⁸³

Si bien Dowden no menciona el título de la obra lopista, se deduce que tiene que ser Dineros son calidad a juzgar por el parecido que hay entre la mencionada escena de la obra de Shakespeare y un largo pasaje de la de Lope (II.xviii-III.i-iv) en el que la efigie del rey muerto, Enrique, vuelve a la vida.⁸⁴

El que la paternidad de Dineros son calidad sea discutida no afecta mayormente, máxime cuando la opinión más generalizada y autorizada la tiene como auténtica obra del "Fénix".⁸⁵

79 Henry Thomas, op. cit., págs. 243 y 244.

80 Luis Astrana Marín, op. cit., pág. 106.

81 Henry Thomas, op. cit., loco cit.

82 J.H.P. Pafford, op. cit., pág. xxxiii.

83 Edward Dowden, op. cit., pág. 990.

84 Comedias Escogidas de Lope de Vega, B.A.E., vol. III, págs. 69-72.

85 Américo Castro y Hugo A. Rennert, Vida de Lope de Vega, Anaya, Madrid, 1968, pág. 459; Angel Valbuena Prat, op. cit., págs. 405-406; S. Griswold Morley y Courtney Bruerton, Cronología de las Comedias de L. de Vega, Gredos, Madrid, 1968, págs. 447 y 605.

El paralelismo general de las dos escenas, efectivamente, es innegable. Pero hay, además, otros detalles que son comunes a ambas comedias, como, por ejemplo, el darse la mano con el personaje resucitado--

"... present your hand" (Sh., V.iii.107)

y "Dame esa mano" (L., III.iv);
el sentir su calor--

"O! she's warm" (Sh., V.iii.110)

y "¡Ay! ¡Que me abrasas!" (L., III.iv);

así como el interés mostrado en uno y otro caso por la reina y el rey resucitados, por sus respectivas hijas; la reconciliación entre Leontes y Hermione una vez que ésta ha "resucitado", de un lado, y entre Enrique y Federico, del otro; la pérdida de Camila por raptó y prisión, y la de Perdita por abandono; el hecho de llamarse Camila y Camillo un personaje de cada obra; el que el gracioso de ambas comedias sea un pastor--"Soy pastor" (L., I.xvi); el que tanto Leontes como Enrique fuesen reyes de Sicilia; etc.

Evidentemente, cualquiera que fuera el que sugirió esta escena de Dineros son calidad como posible fuente de inspiración de la paralela de Shakespeare pensaba en Lope como su autor y en una fecha para su obra anterior a la de The Winter's Tale. Pero, ¿se puede seguir manteniendo esa suposición? La fecha asignada comúnmente a la comedia de Shakespeare es la de 1611, y la que se señala para la de Lope es la de 1620-1623. Es obvio, por tanto, que, de ser esta data cierta, la dependencia de la comedia inglesa de la española sería imposible. Sin embargo, ¿lo es? Creemos que no del todo, puesto que Morley-Bruerton sólo hablan de aquella fecha como "probable" y de que "no podemos estar seguros de ello por la versificación".⁸⁶ ¿Quiere esto decir que no está descartada del todo la posibilidad de que Lope la escribiera en una época más temprana? Eso creemos, sobre todo al recordar que esos mismos autores asignaron a Castelvines y Monteses la fecha de 1606-1612,⁸⁷ y, no obstante, después se ha podido probar que es de 1588-1589, ó sea, que precedió a la tragedia de los amantes de Verona.⁸⁸

86 Morley-Bruerton, op. cit., pág. 447.

87 Id., pág. 300.

88 Oscar M. Villarejo, "Shakespeare's 'Romeo and Juliet': Its Spanish Source", Shakespeare Survey, 20, 1967, págs. 95-96 y 102-103.

Conviene recordar también que esta escena de la "estatua animada" de Dineros son calidad es singularmente parecida a otra de El Burlador de Sevilla y Convidado de Piedra en la que Tirso de Molina (c. 1584-1648) resucita al comendador. Ahora bien, aunque ésta apareció en 1630, parece obra de la juventud de Tirso, la cual, por tanto, como bien dice Valbuena, lo mismo pudo ser un tema coincidente como precedente o eco de la comedia de Lope.⁸⁹ Lo que colocaría tanto a la comedia de Lope como a la de Tirso en una fecha anterior a The Winter's Tale.

De ahí a probar que Shakespeare tuvo acceso a una u otra obra española, o a las dos, sólo quedaría un paso que, por ahora, no se sabe con certeza si el dramaturgo inglés dio o no. Únicamente podremos saber la respuesta tras una exhaustiva investigación. Pero entre tanto, no se podrá negar que los paralelismos señalados constituyen pequeñas pistas como punto de partida.

Ultimos cabos sueltos.

En el presente estudio se ha tratado principalmente de encontrar una explicación a todos aquellos puntos en los que el dramaturgo se desvió de su principal fuente, Pandosto, recurriendo para ello como primera medida a aquellas obras españolas en las que Greene parece haber basado su novela y hallando que efectivamente estaban allí. Por consiguiente, la relación de interdependencia que se ha establecido entre unas y otras obras difícilmente podrá ser tachada de caprichosa, antes al contrario, parece ser la cosa más lógica y natural. Pero, aparte de esto, todavía quedan algunos aspectos que no han sido tocados y que también constituyen otros tantos pequeños puntos de contacto de Shakespeare con España.

El primero de ellos nos lo proporcionan unas palabras de Florizel en su primer encuentro con Perdita--

"I bless the time
When my good falcon made her flight across
Thy father's ground." (IV.iii.14-16).

Compárense con el "argumento del primer acto" de La Celestina--

"Entrando Calisto en vna huerta empos de vn falcon suyo, hallo ay a Melibea, de cuyo amor preso, comengole de hablar...",⁹⁰ y se verá que las circunstancias y los sentimientos no pueden parecerse más. Como, además, existen sobradas razones para suponer que

89 James Fitzmaurice-Kelly, Historia de la Literatura Española, Madrid, 1916, pág. 228; A. Valbuena Prat, op. cit., págs. 390 y 405.

90 Fernando de Rojas, La Celestina, Bruguera, Barcelona, 1973, p. 71.

Shakespeare conocía la célebre "comedia" de Rojas--según vimos en Romeo and Juliet--no es inverosímil en absoluto que Shakespeare quisiera evocarla también en la presente ocasión.

Otro pasaje de la comedia inglesa que podría tener una vinculación con la historia de los españoles en Hispanoamérica, es aquel en el que Autolycus dice al payaso acerca del pastor--

"He has a son, who shall be flayed alive; then 'noited over with honey, set on the head of a wasp's nest; then stand till he be three quarters and a dram dead; then recovered again with aqua-vitæ or some other hot infusion; then, raw as he is, and in the hottest day prognostication proclaims, shall he be set against a brick-wall, the sun looking with a southward eye upon him, where he is to behold him with flies blown to death." (IV.iii.794-802).

Relaciona Schanzer estas palabras con un informe inglés sobre las torturas a que sometían los españoles a los negros y a los indios que decía:

"Drake found a negro who had been sentenced to be whipped raw, set in the sun, and tortured to death by mosquitoes. An Indian was smeared with brimstone, fired, restored to health, anointed with honey, chained to a tree, 'where mosquitoes flocked about him like motes in the sun and did pitifully sting him'".⁹¹

Dejando para los historiadores el asunto de la veracidad del referido testimonio, no cabe duda de que es tan notable el parecido, que, como declara Schanzer, es bastante probable que Shakespeare lo tuviese en mente al poner las palabras transcritas en boca de Autolycus.

Y ya que hablamos de América, deberemos también decir que existe un drama inca--Apu-Ollantay--que recuerda por su semejanza a The Winter's Tale.⁹²

Obsérvese, finalmente, que las palabras "barricado" (I.ii.204), "Hollaed" (III.iii.75), "Hilloa, la" (III.iii.76) y "Carbonadoed" (IV.iii.265), tienen un marchamo marcadamente castellano a pesar del disfraz inglés.

91 Ernest Schanzer, op. cit., pág. 224.

92 G. Wilson Knight, The Crown of Life, Londres, 1966, pág. 37, n. 1.

THE TEMPEST

Se admite prácticamente sin discusión que The Tempest fue la última comedia escrita enteramente por Shakespeare--entre finales de 1610 y principios de 1611--y se sabe a ciencia cierta que su estreno tuvo lugar la noche del 1 de noviembre de este último año. Parece que lo que movió al dramaturgo a componerla fueron unos folletos que aparecieron en Inglaterra en 1610 referentes al naufragio sufrido por los colonizadores de Virginia. Dícese que de ellos tomó algunas sugerencias y detalles¹ reflejados en la comedia, así como que ésta también contiene un pasaje derivado de Montaigne y otro de Ovidio. Mas aún no se ha señalado definitivamente de dónde procedan otros innumerables pormenores y, sobre todo, el argumento y muchos de sus personajes--con sus nombres--, ni cuál sea exactamente el mensaje que la comedia encierra.

Naturalmente, se ha especulado muchísimo acerca de todo esto. Unos han afirmado categóricamente que el dramaturgo no dispuso de ninguna historia concreta en que basarse,² sugiriendo la posibilidad de que todo lo que hizo fue reunir elementos dispersos comunes a varias literaturas y conocidos de todo el mundo por tradición oral.³ Otros no se han resignado por completo a descartar la idea de la probable existencia de una fuente principal pero que todavía está por descubrirse. Y otros, finalmente, aun admitiendo la posibilidad de este último parecer, se han fijado en una o en varias obras que ellos consideran como fuentes menores de The Tempest.⁴

Entre éstas se encuentran principalmente una pieza teatral alemana--Die Schöne Sidea--, unos argumentos esquemáticos de la lla-

1 Encyclopaedia Britannica, vol: 20, pág. 327, s.v. "Shakespeare"; Anne Richter, ed., The Tempest, New Penguin Shakespeare, 1974, págs. 22-24.

2 Virgil K. Whitaker, Shakespeare's Use of Learning, San Marino, Cal., 1953, pág. 319; G. Wilson Knight, The Crown of Life, Londres, 1966, pág. 206.

3 Anne Richter, op. cit., loco cit.

4 Kenneth Muir, Shakespeare's Sources I - Comedies and Tragedies, Londres, 1957, pág. 261.

mada "commedia dell' arte", The History of Italy, La Eneida, etc., aunque alguna de ellas ya ha sido descartada. De las otras, se concede que puedan explicar algún detalle aislado, pero no la trama ni varios de los personajes, ni muchos otros pormenores. Este es el motivo de que se haya seguido investigando. Y, aunque todavía no se ha llegado a ninguna conclusión definitiva, todo parece indicar que hay que contar con algunas obras españolas si se pretende aclararlo todo y que cada cosa quede en el lugar que le corresponde. Por de pronto, ya es bastante significativo el que, a la hora de señalarle antecedentes históricos a The Tempest, se haya pensado en una comedia del tipo de Mucedorus, la cual tiene una traza netamente española.⁵

Los estudiosos de The Tempest que primero se inclinaron por una fuente española, sólo barruntaron que ésta había que buscarla en la literatura del Renacimiento español, sin especificar una determinada obra, aunque, eso sí, puntualizando que aquella no tenía por qué ser necesariamente un drama.⁶ Ulrici fue más lejos al sospechar que la solución estaba en una antigua novela española; pero tampoco nos dio su título.⁷

El caso es que críticos e investigadores llevan más de dos siglos asociando a The Tempest con uno o más libros españoles. Primero fue Grisel y Mirabella; después, Noches de Invierno; en tercer lugar, Espejo de Príncipes y Caballeros; y, por último, algunas de las "Relaciones" escritas por los descubridores, colonizadores e historiadores españoles del nuevo mundo.

Esto no obstante, hay algunos elementos en The Tempest a los que nadie se ha referido todavía, pero que podrían tomarse como indicio de que Shakespeare--que conocía muy bien la Diana Enamorada de nuestro Gil Polo--también ahora se aprovechó de esta novela como antes lo hiciera en The Two Gentlemen of Verona y en alguna otra de sus obras.

'Grisel y Mirabella' y 'The Tempest'.

Según Dowden, el poeta Collins (1721-1759)--quien desde muy jo-

5 Frank Kermode, ed., The Tempest, The Arden Shakespeare, 1962, pág. xvii.

6 E.K. Chambers, Shakespearean Gleanings, Univ. Press, Oxford, 1944, págs. 76 y 96.

7 Hermann Ulrici, Shakespeare's Dramatic Art, History and Character of Shakespeare Plays, Londres, 1876, vol. II, págs. 38-39, n. Citado por M. Menéndez Pelayo, Orígenes de la Novela, Aldus, Santander, 1943, vol. II, págs. 65-66, y vol. III, pág. 206, n. 1.

ven se inspiraba en Shakespeare--parece haber sido el primero en declarar que había encontrado la trama o algo parecido de The Tempest en la novela española Grisel y Mirabella.⁸ Otro tanto nos dice Menéndez Pelayo del comentarista Malone.⁹ Thomas, en cambio, nos presenta una teoría muy peregrina de Kipling según la cual un marinero medio chispo, superviviente de un naufragio en las Bermudas, contó a Shakespeare sus experiencias en semejante trance y, este relato, agregado a la Historia de Grisel y Mirabella, constituiría The Tempest. Thomas la reconstruye de esta manera:

"Shakespeare le oye relatar a su vecino en el teatro un terrible naufragio en las Bermudas. A una indicación del naufragado marino se sigue un trago en una taberna contigua, y luego una descripción más minuciosa de la isla, escena del naufragio, tan fielmente reproducida en 'La Tempestad' que Mr. Kipling reconoció inmediatamente el sitio trescientos años más tarde. A medida que el marino se va emborrachando, más gráfico va siendo su relato: había ido desapareciendo la disciplina a causa de los sufrimientos, y algunos de los marineros sublevados llegaron a saber lo que significa el andar a la ventura, sin oficiales, en una playa endiablada y llena de ruidos. Para cuando el marino se había emborrachado por completo, ya había Shakespeare adquirido, de una manera natural, la escena y alguno de los incidentes de 'La tempestad', y su informante quedaba dispuesto para ser inmortalizado como Esteban, el borracho despensero. En esta escena, tan naturalmente adquirida, fue encajado algún cuento de Italia, vagamente recordado; y en este respecto es curioso encontrar a Mr. Kipling resucitando la antigua herejía de la Historia de Grisel y Mirabella: su biblioteca no era lo suficiente moderna para sugerir las Noches de invierno, de Esclava, y mucho menos el Espejo de príncipes y caballeros."¹⁰

La Historia de Grisel y Mirabella con la disputa de Torrellas y Bracayda, la qual compuso Juan de Flores a su amiga (1495?) tiene una historia literaria muy curiosa, no sólo por su difusión a través de las principales lenguas europeas, sino por la influencia que ejerció en algunas importantes creaciones, v.gr., de Ariosto, Lope de Vega, Fletcher y Scudéry. Traducida al italiano, fue impresa en Milán en 1521 con el nuevo título de Historia de Aurelio e Isabella--lo que motivó el que erróneamente fuese considerada como italiana por mucho tiempo. Se reimprimió esta versión seis veces, y fue traducida al francés (1530?) y al inglés (1556). La versión inglesa, de autor anónimo, se tituló History of Aurelio and Isabell. Desde

8 Edward Dowden, Introd. a "The Tempest", en Shakespeare's Comedies, Ed. de Oxford, 1969, pág. 2

9 M. Menéndez Pelayo, op. cit., loco cit.

10 Sir Henry Thomas, "Shakespeare y España", Homenaje a Menéndez Pidal, I, 1925, pág. 249.

1556 hubo ediciones bilingües franco-españolas, y ese mismo año se tiró una edición cuatrilingüe--castellano, italiano, francés e inglés-- en Amberes, reimpresa en 1536 en Londres sin el texto original castellano. Este se refundió en lenguaje más moderno, y Aurelio e Isabella se usó como texto para el aprendizaje de idiomas.¹¹ En 1599 se registró una obra dramática en el Stationers' Hall bajo el título The plaie of Patient Grissel, probablemente basada en la novela de Flores. El propio Shakespeare seguramente alude a ella en The Taming of the Shrew, (II.i.288) al escribir--

"For patience she will prove a second Grissel."¹²

Es obvio que Collins, Malone y Kipling creyeron que Shakespeare conoció esta novela española. También Thomas y Astrana Marín se inclinan por lo mismo.¹³ Pero ni Thomas, ni Dowden, ni Menéndez Pelayo, ni Matulka--sobre todo los dos últimos, que estudiaron muy bien toda la producción de Flores--admiten que The Tempest guarde suficiente parecido con la novela de Flores como para haber sido influenciada por ésta.¹⁴

Por todo ello, esta teoría se da hoy como enteramente descartada, muy contrariamente a lo que ocurre con Noches de Invierno.

'Noches de Invierno' y 'The Tempest'.

Hoy en día, y desde hace más de un siglo, cuesta trabajo hallar un autor que, al referirse a la trama de The Tempest, no mencione a Noches de Invierno como el origen argumental de aquella. Según era de esperarse, las opiniones no siempre han coincidido; pero al hacer un recuento analítico de ellas, creemos poder afirmar que la balanza se inclina del lado de la obra española.

Noches de Invierno es una colección de fábulas, "compuesta por Antonio de Eslava, natural de la Villa de Sangüesa", que se publicó en Pamplona en 1609. Su éxito inicial fue tan grande, que ese mismo año se tiró una segunda edición en Zaragoza, y aún hubo una tercera, en 1610, en Bruselas.¹⁵

11 M. Menéndez Pelayo, op. cit., vol. II, págs. 58 y 64-65; Hurtado y G. Palencia, Historia de la Literatura Española, Madrid, 1949, pág. 205.

12 Luis Astrana Marín, William Shakespeare - Obras Completas, Aguilar, Madrid, 1969, pág. 1014.

13 Henry Thomas, op. cit., pág. 239; Luis Astrana Marín, Id., Ibid.

14 Barbara Matulka, The Novels of Juan de Flores and Their European Difusion, New York, 1931, pág. 237. Citada por Selma Guttman, The Foreign Sources of Shakespeare's Works, N. York, 1947, pág. 127.

15 Luis M^o González Palencia, ed., Noches de Invierno, Saeta, Madrid, 1942, págs. XI y XII. Todas nuestras citas de Noches de Invierno van referidas a esta edición.

En el capítulo IV, "Do se cuenta la soberbia del rey Nicífero y incendio de sus naves y la arte mágica del rey Dárdano", se relata una antigua leyenda que se parece mucho al asunto de The Tempest, y de ahí que se haya pensado en ella como la fuente de la comedia. Menéndez Pelayo hace el siguiente resumen del contenido de dicha fábula:

"El Emperador de Grecia Nicéforo, hombre altivo, soberbio y arrogante, exigió del Rey Dárdano de Bulgaria, su vecino, que le hiciese donación de sus estados para uno de sus hijos. Dárdano, que sólo tenía una hija llamada Serafina, se resistió a tal pretensión, a menos que Nicéforo consintiese en la boda de su primogénito con esta princesa. El arrogante Nicéforo no quiso avenirse a ello, e hizo cruda guerra al de Bulgaria, despojándole de su reino por fuerza de armas. 'Bien pudiera el sabio Rey Dárdano vencer a Niciphoro si quisiera usar del Arte Magica, porque en aquella era no avia mayor nigromántico que él, sino que tenía ofrecido al Altissimo de no aprovecharse della para ofensa de Dios ni daño de tercero... Y assi viéndose fuera de su patria y reynos, desamparado de sus exercitos, y de los cavalleros y nobles dél, y ageno de sus inestimables riquezas, desterrado de los liasonjeros amigos, sin auxilio ni favor de nadie, se ausentó con su amada hija...'

Retírase, pues, con ella a un espeso bosque, y después de hacer un largo y filosófico razonamiento sobre la inconstancia y vanidad de las cosas del mundo, la declara su propósito de apartarse del trato y compañía de los hombres, fabricando con su arte mágica 'un sumptuoso y rico palacio, debaxo del hondo abismo del mar, adonde acabemos y demos fin a esta caduca y corta vida, y adonde estemos con mayor quietud y regalo que en la fertil tierra'. Préstase de mejor o peor grado Serafina, con ser tan bella y moza, a lo que de ella exige su padre, el cual confirma con tremendos juramentos 'al eterno Caos' su resolución de huir 'de la humana contratación de este mundo'.

'Y andando en estas razones, llegaron a la orilla del mar, adonde halló una bien compuesta barca, en la qual entraron, asiendo el viejo rey los anchos remos, y rompiendo con ellos la violencia de sus olas, se metió dentro del Adriático golfo, y estando en él, pasó la ligera barca, sacudiendo a las aguas con la pequeña vara, por la qual virtud abrió el mar sus senos a una parte y otra, haciendo con sus aguas dos fuertes muros, por donde baxó la barca a los hondos suelos del mar, tomando puerto en un admirable palacio, fabricado en aquellos hondos abismos, tan excelente y sumptuoso quanto Rey ni Principe ha tenido en este mundo.'... donde la hermosa Serafina era 'con arte mágica servida de muchas Sirenas, Ne-reydes, Driadas y Ninfas marinas, que con suaves y divinas musicas suspendian a los oyentes'.

Así pasaron dos años, pero, a pesar de tantos cánticos, músicas y regalos, algo echaça de menos la bella Serafina, y un día se atrevió a confesárselo al rey Dárdano: 'Si en todas las cosas, hay, amado padre, un efecto del amor natural, no es mucho, ni de admirar, que en esta vuestra solitaria hija obre los mismos efectos el mismo amor. Por algo deshonesto me tendreys con estas agudas ra-

zones, mas fuerçame a dezirlas el verme sin esperança alguna de humana conversacion, metida y encarcelada en estos hondos abismos; y assi os pido y suplico, ya que permitís que muera y fenezca mi juventud en estos vuestros Magicos Palacios, que me deys conforme a mi estado y edad un varon illustre por marido.' El viejo rey Dárdano, vencido de las eficaces razones de su hija, promete casarla conforme a su dignidad y estado.

Entretanto había partido de esta vida el altivo emperador Nicéforo, conquistador del reino de Bulgaria, dejando por sucesor a su hijo menor Juliano, muy semejante a él en la aspereza y soberbia de su condición, y desheredando al mayor, llamado Valentiniano, mozo de benigno carácter y mansas costumbres. El cual, viéndose desposeído de los estados paternos, fue a pedir auxilio al emperador de Constantinopla. 'Y para más disimular su intento, se partió solo, y arribó a un canal del mar Adriático, a buscar embarcacion para proseguir su intento, y solamente halló una ligera barca, que de un pesado viejo era regida y gobernada, que le ofreció le pondria con mucha brevedad do pretendia.'

'Y sabreys, señores, que el dicho barquero era el viejo Rey Dardano, que quando tuvo al Principe Valentiniano dentro en el ancho golfo, hirió con su pequeña vara las saladas aguas, y luego se dividieron, haziendo dos fuertes murallas, y descendió el espantado Principe al Magico Palacio, el qual admirado de ver tan excelente fábrica quedó muy contento de verse allí; y el Rey Dardano le informó quién era, y el respecto porque alli habitava, y luego que vido a la Infanta Serafina, quedó tan preso de su amor, que tuvo a mucha dicha el aver baxado aquellos hondos abismos del mar, y pidióla con muchos ruegos al Rey su padre por su legítima esposa y mujer, que del viejo padre luego le fue concedida su justa demanda, y con grande regocijo y alborozo, se hicieron las Reales bodas por arte Mágica; pues vinieron a ellas mágicamente muchos Principes y Reyes, con hermosissimas Damas, que residian en todas las islas del mar Oceano.'

Celebrándose estaban las mágicas bodas quando estalló de pronto una furiosa tempestad. 'Començaron las olas del mar a ensoberbecerse, incitadas de un furioso Nordueste: túrbase el cielo en un punto de muy obscuras y gruesas nubes; pelean contrarios vientos, de tal suerte que arranca y rompe los gruesos masteles, las carruchas y gruesas gumenas rechinan, los governalles se pierden, al cielo suben las proas, las popas baxan al centro, las jarcias todas se rompen, las nubes disparan piedras, fuego, rayos y relampagos. Tragava las hambrientas olas la mayor parte de los navios; la infinidad de rayos que cayeron abrasaron los que restaron, excepto cuatro en los quales yva el nuevo Emperador Juliano y su nueva esposa, y algunos Príncipes Griegos y Romanos, que con éstos quiso el cielo mostrarse piadoso. Davan los navios sumergidos del agua, y abrasados del fuego, en los hondos abismos del mar, inquietando con su estruendo a los que estaban en el mágico palacio.'

Entonces el rey Dárdano subió sobre las aguas 'descubriéndose hasta la cinta, mostrando una antigua y venerable persona, con sus canas y largos cabellos, assi en la cabeça como en la barba, y vuelto a las naves que avian quedado, adonde yvan el Emperador y Príncipes, encendidos los ojos en rabiosa cólera', les increpó por su ambición y soberbia que les llevaba a inquietar los senos del mar después de haber fatigado y estragado la tierra, y anunció a Juliano que no sería muy duradero su tiránico y usurpado imperio. 'Y acabado que hubo el rey Dardano de hazer su parlamento, se zambulló, sin aguardar respuesta, en las amargas aguas del mar, quedando el Emperador Juliano de pechos en la dorada popa de su nave, acompañado de la nue-

va Emperatriz su mujer, y de algunos Príncipes que con él se avían embarcado.'

Cumplióse a poco tiempo el vaticinio, muriendo el emperador apenas había llegado a la ciudad de Delcia donde tenía su corte. El rey Dárdano, sabedor de la catástrofe por sus artes mágicas, deshace su encantado palacio, se embarca con su yerno y su hija y los pone en quieta y pacífica posesión del imperio de Constantinopla. Pero para no quebrantar su juramento de no habitar nunca en tierra, manda labrar en el puerto un palacio de madera flotante sobre cinco navíos, y en él pasa sus últimos años."¹⁶

Parece ser que el primero en manifestar públicamente su opinión sobre la dependencia de The Tempest de la historieta de Eslava fue E. Montegut en un artículo—"Une hypothèse sur la Tempête, de Shakespeare"—publicado el 1 de agosto de 1865 en Revue des Deux Mondes.¹⁷ Pero, a excepción de Luis M^a González Palencia, ninguna referencia hemos visto al citado artículo. En cambio, se cita mucho a Edmund Dorer a quien hasta ahora se había considerado como el pionero defensor de la tesis en favor de Eslava. Dorer, en un suelto—"Die Quellen zu Shakespeare's 'Sturm'"---publicado el 31 de enero de 1885 en Das Magazin für die Litteratur des In-und Auslandes, e incluido después en una obra de ensayos mixtos y escritos póstumos del mismo autor,¹⁸ dice que el cuento de Eslava le trae a la memoria la comedia de Shakespeare y, tras hacer un resumen del mismo, opina que lo que probablemente hizo Eslava fue adaptar otro cuento más antiguo, sin descartar que también Shakespeare pudo haberlo conocido, pero aclarando que también es posible que el poeta inglés hubiera conocido el libro de Eslava por la gran popularidad de que gozaba a la sazón así como por haber sido traducido a varios idiomas.¹⁹

El caso es que, a diferencia de la suerte que corrió el artículo de Montegut, al de Dorer no se le ha dejado de citar. Y fue precisamente en Inglaterra donde el célebre bibliotecario y hombre de letras, Garnett, publicó la primera noticia sobre el importante hallazgo--no sin expresar su extrañeza ante el silencio de los escritores acerca de dicho descubrimiento--afirmando terminantemente la filiación del guión de la comedia inglesa del libro español.²⁰ Posteriormente, han sido frecuentes los pronunciamientos de los estudiosos los cuales vamos a tratar de compendiar a continuación, aunque no

16 M. Menéndez Pelayo, op. cit., vol. III, págs. 206-209.

17 Luis M^a González Palencia, op. cit., pág. XIX.

18 Adolf Friedrich Graf von Schack, ed., Vermischte Aufsätze von Edmund Dorer, Dresden, 1893, págs. 182-183.

19 Id., Ibid.

20 Richard Garnett y Edmund Gosse, English Literature - An Illustrated Record, Londres, 1903, vol. II, pág. 251.

todos acogieran la idea con el mismo júbilo y entusiasmo que Garnett.

Un año después que éste, Anders daba un resumen del argumento del cuento de Eslava y, pese a admitir la analogía, no parecía dar mucho crédito al juicio de Dorer.²¹ En cambio, Perott--quien, como se verá después, fue el defensor de otro libro español que él también considera como otra fuente más de The Tempest--citaba puntos de semejanza para probar que The Tempest fue influenciada por Noches de Invierno.²²

Becker estudió y comparó The Tempest con Noches de Invierno y con Die Schöne Sidea llegando a la conclusión de que aquella se parece a éstas y encierra materiales de una y otra pero no contenidos a la vez en ambas. Asimismo dedujo que tanto el cuento español como el alemán incluyen elementos que no se hallan en The Tempest. ¿Tendrían--se pregunta--una fuente común que todavía no se ha encontrado?²³

El hispanista Kelly, prudente y estudioso hombre de letras, anunció eufóricamente en 1910 la noticia del descubrimiento de Dorer y, aunque su entusiasmo cedió un poco seis años más tarde--en vista de algunas opiniones adversas a la teoría de Dorer--e invitaba a no echar en saco roto la opinión de Perott respecto a Espejo de Príncipes y Caballeros, siguió afirmando que el dictamen más generalizado era el de que Shakespeare había sacado The Tempest de las Noches de Invierno.²⁴

El comentarista Dowden señaló los muchos puntos en común que hay entre Noches de Invierno y The Tempest. Con todo, no quedó plenamente convencido de que aquella fuera la fuente de ésta por el simple hecho de no coincidir también en otros detalles.²⁵

Gray rechazó de plano no sólo a Noches de Invierno, sino también a Espejo de Príncipes y Caballeros y a Die Schöne Sidea, como la fuente de The Tempest, declarándose en favor de "commedie dell' arte".²⁶ Su teoría, sin embargo, fue rebatida por Chambers debido a que se apoyaba en demasiadas hipótesis.²⁷

21 H.R.D. Anders, Shakespeare's Books, Berlín, 1904, págs. 74-76.

22 Joseph de Perott, "Beaumont and Fletcher and 'The Mirrour of Knight-hood'", MLN, 22, 1907, págs. 76-78; "Die Magelonen und die Sturm-fabel", Shakespeare Jahrbuch, 1911, vol. XLVII. Citados, respectivamente por Selma Guttman, op. cit., pág. 127, y Luis M^a González Palencia, op. cit., pág. XXX.

23 Gustav Becker, "Zur Quellenfrage von Shakespeares 'Sturm'", S.J., 43, 1907, págs. 155-168. Citado por Selma Guttman, Id., Ibid.

24 Firzmaurice-Kelly, James, The Relations Between Spanish and English Literature, Liverpool, 1910, pág. 21; "Cervantes and Shakespeare", Proceedings of the British Academy, 1916, vol. VII, págs. 297-298; Historia de la Literatura Española, Madrid, 1916, págs. 211-212.

Thomas, tras aducir la adhesión de Aubrey Bell y Fitzmaurice-Kelly a la opinión de Dorer en pro de Noches de Invierno y asegurar que ésta fue la idea que prevaleció hasta que Perott presentó otra teoría de la que se tratará más abajo, expresa su creencia personal de que efectivamente The Tempest está relacionada con el cuento de Eslava.²⁸

No está tan segura Matulka. Ella--se recordará--negó absolutamente que Grisel y Mirabella guardase relación alguna con The Tempest. En cuanto a Noches de Invierno, tiene sus dudas, pero admite un posible parentesco de ésta con la comedia inglesa.²⁹

Muir acepta que Noches de Invierno y The Tempest tienen elementos en común. A pesar de ello, se resiste a pronunciarse partidario de Eslava.³⁰

Para Masefield--más ecléctico--es posible la pluralidad de fuentes. Y entre éstas cita en primer lugar a Noches de Invierno haciendo referencia a tres de los cuentos en ella contenidos, sobre todo al del capítulo IV antes extractado. Todavía va más lejos al aventurar el barrunto de que Noches de Invierno quizás sugiriese a Shakespeare el título de otra de sus comedias--The Winter's Tale.³¹

El comentario de Frank Kermode--responsable de la moderna edición Arden de The Tempest--exige un tratamiento especial que vamos a sintetizar. Kermode da cuenta de cómo, al no satisfacer Die Schöne Sidea, se propusieron las obras españolas Noches de Invierno y Espejo de Príncipes y Caballeros, si bien la que más ha llamado la atención y tenido más defensores--desde Garnett hasta Craig--haya sido Noches de Invierno. En ésta, dice, no hay isla mágica; pero sí un rey destronado, diestro en la magia, obligado a partir de su reino con su única hija, que edifica un palacio bajo el mar a donde lleva al desheredado hijo de su enemigo para esposo de su hija, levanta una tempestad para destruir al hijo usurpador, hace que su hijo político ocupe el trono que le pertenecía, y vuelve a sus antiguos dominios--aunque permaneciendo en el retiro--habiendo logrado unir los dos reinos rivales.

25 Edward Dowden, op. cit., págs. 2-3.

26 H.D. Gray, "The Sources of 'The Tempest'", MLN, 35, 1920, págs. 321-330. Citado por Selma Guttman, op. cit., pág. 110.

27 E.K. Chambers, "The Integrity of 'The Tempest'", Review of English Studies, 1, 1925, págs. 129-150. Citado por Selma Guttman, op. cit., págs. 109-110.

28 Henry Thomas, op. cit., págs. 225-226, 247 y 252.

29 Barbara Matulka, op. cit., loco cit.

30 Kenneth Muir, op. cit., pág. 260.

31 John Masefield, William Shakespeare, Londres, 1961, pág. 156.

Kermode resume seguidamente el parecer de Craig--expuesto en su Interpretation of Shakespeare, 1948, pág. 345--según el cual, y después de relatar extensamente la historieta de Eslava, ésta tiene mucho en común con The Tempest en lo que se refiere a la intriga política, a las peripecias y al uso que en ellas se hace de la tempestad y del mar. A continuación, contrasta Kermode el dictamen de Morton Luce--editor de la primera edición Arden--quien no da mucha importancia a Noches de Invierno.

Aun reconociendo la semejanza entre las dos obras, Kermode tampoco asigna un papel importante a Noches de Invierno, entre otras razones, porque ni siquiera tiene una isla. Después, basándose en el ensayo de M. Henri Grégoire--"The Bulgarian Origins of 'The Tempest'"--Kermode intenta determinar la última fuente del cuento español. No es otra, dice, que Regnum Slavorum, de Diocleas Presbyter, a través de la versión italiana--Il Regno degli Slavi--que Mauro Orbini hiciera en 1601, el cual podría haber sido, según Kermode, el origen común tanto del drama alemán citado, como del cuento de Eslava y de la comedia de Shakespeare, de no ser porque Orbini omite trozos importantes de Diocleas. Es por esto que--supone Grégoire--debió darse otra versión italiana, ahora perdida, de la de Orbini, a la que habría que considerar como la fuente común de aquellas tres. Pero el mismo Kermode encuentra todo esto muy confuso, y se reitera en sus anteriores apreciaciones sobre la semejanza existente entre Noches de Invierno y The Tempest. Lo que a continuación escribe Kermode no es otra cosa que pensar en voz alta exponiendo una serie de ideas que traducidas vienen a decir: ciertamente, se parecen mucho Noches de Invierno y The Tempest. El que, sin embargo, haya o no alguna relación directa entre las dos y pueda o no considerarse a aquella como la fuente de ésta es cuestión del interés de anticuario que se tenga. Con todo, lo mismo Noches de Invierno que las otras--llámense obras análogas o seudofuentes--, resultan útiles ya que nos prestan una valiosa ayuda al proporcionarnos información sobre las leyes y condiciones de la novela en cuanto ésta opera dentro de una área determinada, y pueden ilustrarnos en cuanto a cómo era probable que Shakespeare se fijase en temas como el de la joven de alta alcurnia perdida, del rey-mago destronado, del hombre salvaje, del séquito de la corte naufragado... Nos sirven porque, por razones históricas, es probable que sean menos ajenas a la manera de pensar de Shakespeare

Todas esas obras versan con cierto grado de seriedad sobre elementos de fábula que tradicionalmente han venido asociándose de algún modo y pueden ayudarnos a tomar el pulso al área concreta de "lo noble" que es la esencia del argumento de The Tempest. Aquí y allí evocan indefectiblemente el modelo de los incidentes presentes en Shakespeare, empiezan a decirnos por qué el dramaturgo debió emplear una fórmula semejante, y nos muestran--pese a la sosería de que adolecen-- qué es lo que Shakespeare solía hacer, esto es, tomar una historieta curiosa, no por sus características de mero entretenimiento, sino porque, aquilatada por el fuego del dramaturgo, cobraba importancia e interés en términos del "hombre, de la naturaleza y de la vida humana".³²

Entre los españoles, Menéndez Pelayo fue el primero en hacerse eco de la noticia relativa a la fábula de Eslava. Los distintos comentarios que hizo el erudito montañés podemos resumirlos así. Apoyándose al principio en el testimonio de Garnett y otros hombres de letras ingleses, da por sentado que Shakespeare tomó el argumento de su comedia de Noches de Invierno.³³ Dice de este libro que en él aparece por primera vez el cuadro novelesco que se haría tan popular en el siglo XVII, que los argumentos de Eslava son interesantes--aunque fuera un escritor "tosco y desaliñado"--y que dicho libro tiene una gran curiosidad bibliográfica, ya por el remoto origen de alguna de sus fábulas, ya porque una de ellas--al parecer, original--prestó algunos elementos a The Tempest.³⁴ Los escritos de Garnett sólo los conoce por referencia. El ya había notado la analogía entre Eslava y Shakespeare, pero después que Garnett, y así lo hace constar. En cambio, nada dice de Dorer a quien es casi seguro que no conocía. M. Pelayo descarta por su cuenta la Historia de Grisel y Mirabella y--basándose en las declaraciones de Gervinus y de Ulrici--también Die Schöne Sidea, al tiempo que encuentra razonable acreditar a Noches de Invierno el argumento de The Tempest. A renglón seguido--por creer la noticia desconocida de la mayoría y por ser raro el libro de Eslava--ofrece la sinopsis del capítulo IV arriba transcrita, concluyendo que las semejanzas con The Tempest son tales que no se

32 Frank Kermode, op. cit., págs. lxiii-lxvi y lxx-lxxi.

33 M. Menéndez Pelayo, op. cit., vol. II, pág. 365.

34 Id., vol. III, pág. 190.

puede menos que admitir una imitación directa en cuanto al esquema. Otra cosa es el arte de una y otra! Este no lo encontró el dramaturgo ni en Noches de Invierno ni en ninguna de las otras fuentes. Si bien de entre éstas, la más probable hasta la fecha, y también la más importante, es Noches de Invierno, puesto que contiene, aunque sólo en germen, datos que son fundamentales en la acción de The Tempest. Lo que no acierta a explicarse es cómo Shakespeare pudo conocerla tan pronto no habiendo traducción inglesa conocida, a no ser que supiese el castellano.³⁵

El traductor Astrana Marín afirma sin ambages que las fuentes de The Tempest son españolas, siendo la primera de todas Noches de Invierno que Shakespeare tuvo a la vista. Tras un brevísimo compendio del cuento de Eslava, concluye que la analogía entre ambas obras es grande.³⁶

Hurtado y González Palencia definen a Noches de Invierno como una colección de capítulos novelescos derivados en su mayor parte de fuentes italianas. En cuanto a "la Historia de Nicephoro y Dardano", opinan que fue probablísima fuente de The Tempest.³⁷

Otra cosa bien distinta piensa Alfonso Par. Aunque haya leído y releído Noches de Invierno, dice, no puede convencerse de que la "Historia de Nicéforo y Dárdano" determinara el argumento ni influyera sobre la composición de The Tempest. Sí, en cambio, parece estar de acuerdo con Astrana Marín en cuanto al origen español de los nombres de dos de los personajes. Advierte que fue Dorer quien señaló la relación entre The Tempest y Noches de Invierno, hecho que José Zalba ignoró al publicar su artículo, "Dos escritores navarros inspiradores de Lope de Vega y de Shakespeare" en el cual se incluye una síntesis del cuento de Noches de Invierno, aparecido en el Boletín de la Comisión de Monumentos Históricos y Artísticos de Navarra, Pamplona, 1924, t. XV, pág. 215.³⁸ Par nada dice, en cambio, de otro artículo del mismo Zalba—"Un escritor navarro inspirador de Shakespeare", aparecido en la revista Euskaleñiaren Alde, X, Nº 197, Mayo de 1920, págs. 161-163--en el que, después de afirmar que en el capítulo IV de Noches de Invierno se contiene el argumento de The Tem-

35 Id., Ibid., págs. 210-211.

36 Luis Astrana Marín, op. cit., pág. 107.

37 Hurtado y González Palencia, op. cit., pág. 477.

38 Alfonso Par, Shakespeare en la Literatura Española, Madrid, t. I, págs. 34-35.

pest, lo recapitula estableciendo la correspondencia entre algunos de los personajes y pasajes de ambas obras.

No sería completa esta reseña si pasásemos por alto la última reedición de Noches de Invierno, preparada y prologada por Luis M^a González Palencia en 1942. Aparte de algunos datos a los que nos hemos referido, merece destacarse el anuncio hecho en ella de que Eduardo Juliá tenía en preparación un estudio sobre la influencia de la citada obra en The Tempest,³⁹ aunque, a decir verdad, nadie más ha vuelto a mencionarlo, probablemente porque nunca se publicó.

Intencionadamente hemos querido dar cabida en este censo a los pareceres más diversos, sin falsearlos lo más mínimo a fin de lograr la mayor objetividad posible. Un análisis global de ellos viene a arrojar los siguientes resultados. De un lado, tres cuartas partes de los investigadores citados admiten como cierta, probable o posible la dependencia de la comedia del cuento de Esclava. Del otro, el número de los que abogan por la no filiación alguna de The Tempest constituye sólo una reducidísima minoría. Asimismo son muy contados los que se inclinan por una obra distinta y excluyente de Noches de Invierno, dándose la circunstancia de que las bases sobre las que descansan sus argumentos son tenidas por muy débiles y caducas por la mayoría. Un curioso fenómeno a destacar es el escepticismo porfiado de algunos que, incluso admitiendo la analogía y correspondencia de elementos comunes a las dos obras en cuestión, simplemente se obstinan en negar su vinculación sin que, para justificar su actitud, aduzcan razonamiento válido alguno.

Ahora bien, el paralelismo argumental es innegable. Porque podrá haber afinidad de algunos elementos dispersos de The Tempest con determinadas obras distintas de Noches de Invierno, por ejemplo, el pasaje en el que Ferdinand aparece acarreado troncos (III.i.1-92) se asemeja a otro de Die Schöne Sidea;⁴⁰ un trozo (II.i.78-87) recuerda a la Eneida; una parte (II.i.150-167) se parece mucho a otra de Montaigne; y las líneas de otra sección (V.i.33-50) son el eco de las palabras de Ovidio, libro 7^o de su Metamorphoses.⁴¹ Y más adelante también veremos cómo otros detalles provienen de otras obras. Pero

39 Luis M^a González Palencia, op. cit., pág. XIX.

40 Edward Dowden, Id., Ibid.

41 Anne Richter, Ed., The Tempest, New Penguin Shakespeare, 1974, págs. 153-154, 155 y 172.

"las semejanzas de este argumento [de Noches de Invierno] con el de The Tempest son tan obvias que parece difícil dejar de admitir una imitación directa. El rey Dárdano es Próspero, su hija Serafina es Miranda, Valentiniano es Fernando. Lo mismo el rey de Bulgaria que el duque de Milán han sido desposeídos de sus estados por la deslealtad y la ambición. Uno y otro son doctos en las artes mágicas, y disponen de los elementos a su albedrío. El encantado y submarino palacio del uno difiere poco de la isla también encantada del otro, poblada de espíritus aéreos y resonante de música divina. La vara es el símbolo del mágico poder con que Dárdano lo mismo que Próspero obra sus maravillas. Valentiniano es el esposo que Dárdano destina para su hija y que atrae a su palacio a bordo del mágico esquife, como Próspero atrae a su isla a Fernando por medio de la tempestad para someterle a las duras pruebas que le hacen digno de la mano de Miranda."⁴²

Por si este gran parecido de los principales personajes, de la trama y de la acción en general fuera poco--como evidentemente lo es para aquellos que todavía siguen dudando porque Noches de Invierno es en otros aspectos distinta de The Tempest--⁴³ conviene recordar que el procedimiento normalmente seguido por Shakespeare era el de recurrir a varias fuentes. The Tempest no fue la excepción, ni mucho menos. Ya se han señalado algunas de aquellas y más adelante veremos otras más. Pero es que aún quedan en Noches de Invierno otras cosas que también se hallan en The Tempest y que o han pasado totalmente inadvertidas o no se les ha dado la importancia que reclaman. Por ejemplo, ¿quién podrá negar que la delicada y dulce música, ora instrumental, ora vocal, que embelesaba a Caliban (III.ii.142 y sigs.), y la maravillosa y suave armonía que tanto sorprendió a Alonso y compañeros durante el banquete que les preparó Próspero (III.iii.18-82); lo mismo que la intervención de las ninfas y náyades en la mascarada representada con motivo de la ceremonia nupcial (IV.i.60-138), se encuentran en el cuento de Eslava? Véase lo que allí se lee:

"... en este mágico palacio se albergó... Dárdano con su muy hermosa y amada hija Serafina, adonde, con arte mágica, era servida de muchas Sirenas, Nereides, Dryadas y Ninfas marinas, que con suaves y divinas músicas, suspendían a los oyentes... asistieron en ese mágico palacio a las reales bodas del Príncipe Valentiniano muchas ninfas, driadas, nereidas y sirenas, que con su suave música suspendían a los oyentes."⁴⁴

La hija de Dárdano se llama "Serafina", hecho que Shakespeare parece

42 M. Menéndez Pelayo, op. cit., vol. III, págs. 209-210.

43 Edward Dowden, op. cit., pag. 3

44 Luis M^o González Palencia, op. cit., págs. 126-127 y 149.

PARTE
PRIMERA, DEL
LIBRO INTITULADO

Noches de Inuierno.

*Compuesto por Antonio de Esaua, natural de
la Villa de Sangüessa.*

Dedicado a don Miguel de Nauatra y Mauleón,
Marques de Cortes, y Señor de Rada
y Traybuenas.



Año

1609.

EN PAMPLONA.

Con licencia y Priuilegio del Consejo Real.

Impresso: Por Carlos de Labayen.
vendedor en la misma Empronta.

recordar al hacer que Próspero se dirija a su hija Miranda con el apelativo de "querubín" que podemos considerar como sinónimo de "serafín"--

"O, a cherubin
Thou wast..." (I.ii.152-153).

Serafina es hija y heredera única del rey Dárdano y, por tanto, princesa.⁴⁵ De la misma manera, Miranda es hija y heredera única de Próspero; mas como él sólo era duque de Milán, Miranda no podía ser princesa. No obstante, Próspero--es decir, Shakespeare--la llama también "princesa"--

"... my daughter; and thy father
Was Duke of Milan, and his only heir
A princess..." (I.ii.57-59).

Si Eslava habla de los caballos de Febo,⁴⁶ Shakespeare hace lo mismo--

"Phoebus' steeds" (IV.i.30);

si de Neptuno y su tridente,⁴⁷ Shakespeare también--

"... the most mighty Neptune

.....
..... his dread trident shake." (I.ii.204-206);

si de la resurrección de los muertos,⁴⁸ Próspero tiene ese poder--

"... graves at my command
Have wak'd their sleepers, op'd, and let them forth
By my so potent art" (V.i.48-50).

Ya hemos visto que Kermode desecha a Noches de Invierno porque ni siquiera hay una isla. Pero si hubiera mirado bien, habría descubierto que Eslava sí menciona "las islas del mar Océano", y no una, sino dos veces.⁴⁹

En cuanto a la afirmación de Righter de que Shakespeare probablemente ideó el nombre y personaje de Ariel sin necesidad de recurrir a nadie,⁵⁰ véase lo que dice el autor de Noches de Invierno al explicar el origen de "El Arte Mágica:... el ángel que guardaba el Paraíso terrenal... enseñó esta Arte Mágica a un hijo de Adán, por la cual se pudiese hablar a los ángeles buenos para obrar cosas buenas, y a los malos, para obrar el mal; y que de aquí tuvo origen el libro llamado Rachiel, por cuanto dicen se llamaba así el ángel que guardaba el Paraíso."

Y hablando a continuación de las "cuatro especies y diferencias" del "Arte Mágica", dice:

45 Id., pág. 120.

46 Id., pág. 132.

47 Id., pág. 133.

48 Id., pág. 148.

49 Id., págs. 131 y 149.

50 Anne Righter, op. cit., pág. 146.

"La segunda manera de adivinar es llamada Aeromancia, llamada así porque adivinan por el aire... como cuando había granizos o grandes aguas y vientos..."⁵¹

Si tomamos en cuenta que Shakespeare hace a Ariel un espíritu aéreo que, junto con sus otros espíritus menores de igual naturaleza, pone al servicio de Próspero para levantar la tempestad y protegerle en todo momento en su paraíso (IV.i.124), adivinando el pensamiento de los enemigos de su amo y previniéndole de ellos, veremos que fácilmente pudo concebirlo el dramaturgo con sólo leer lo anterior y ponerle el nombre sugerido por unos pequeños cambios en "Rachiel" o en "el aire" y así formar "Ariel", de igual manera que de "caníbal" hizo "Caliban".

Y ya que hablamos de nombres, Francisco, Antonio y Fernando--tres personajes de The Tempest--figuran en el relato de Eslava.⁵² En cuanto a Miranda--sin perjuicio de lo que después diremos--, son tantas las veces que Eslava emplea la palabra "admirable" y otras de la misma raíz y significación--nada menos que doce--,⁵³ que nada tendría de extraño que Shakespeare hubiera sacado de ellas la idea de bautizarla "admirable" en latín, o sea, "miranda".

Pero hay más aún. Fabricio, el narrador del cuento de Eslava, no le va en zaga a Stephano--el dispensero borrachín de la comedia--en lo que a empinar el codo se refiere, aunque tenga que ir a casa a "cuatro pies" remedando "a los irracionales, cuádrupes",⁵⁴ expresión a la que posiblemente alude Stephano al dar de beber a Caliban y referirse a los "four legs" de éste (II.ii.88).

Y si en The Tempest se habla de una bruja hechicera, Sycorax (I.ii. 258 y sigs.), y de demonios (II.ii.56 y passim), también Eslava menciona a los demonios y describe las hazañas de una "gran hechicera" y de otras más.⁵⁵

O sea, que el número de analogías es incontable.

Un último punto a tratar y que podría disipar las dudas de los que no conceden a Shakespeare la habilidad para entender el castellano, podría ser la existencia de una traducción al inglés--al francés o al italiano, cuyo conocimiento sí se le reconoce--de Noches de In-

51 Luis Ma González Palencia, op. cit., págs. 144-145.

52 Id., págs. 121 y 151.

53 Id., págs. 123-127 y 142-151.

54 Id., pág. 140.

55 Id., págs. 144-145 y 147-148.

vierno. Se recordará que Dorer hablaba de la popularidad del libro de Eslava y del hecho de haber sido traducido a varios idiomas.⁵⁶ Que sepamos, es ésta la única alusión a las versiones del libro de Eslava. Es una lástima que Dorer no fuera más explícito respecto a este último término, porque con ello probablemente quedaría zanjada la cuestión. Ahora bien, hoy por hoy, sólo se conoce una traducción alemana--Winternächte... Aus dem Spanischen in die Deutsche Sprache-- de Mateo Drummern, Viena, 1649, reeditada en Nürnberg, 1666 y 1683.⁵⁷ Es posible, sin embargo, que las traducciones a que Dorer se refiere existieran en tiempo de Shakespeare y que se perdieran. De lo que no puede dudarse es de que Noches de Invierno pudo llegar--y seguramente llegó--a manos del dramaturgo, y de que, aunque no supiera el castellano--lo cual dista mucho de estar probado--bien su patrón o el de su compañía teatral, o cualquier otro de aquellos cerca de los cuales se movía Shakespeare y que dominaban nuestro idioma a la perfección, pudo contarle el cuento de Eslava.

En consecuencia, hoy por hoy--y a pesar de sus impugnadores--, Noches de Invierno es la fuente principal de The Tempest, o, cuando menos, ocupa el lugar preferente entre todos los demás libros considerados como posibles inspiradores importantes de la comedia. Lo que no obsta, sin embargo, para que nos ocupemos también de otro libro español del cual se ha dicho asimismo bastante en relación con esta obra de Shakespeare.

'Espejo de Príncipes y Caballeros' y 'The Tempest'.

Ya hemos visto cómo una de las primeras obras propuestas como fuentes de The Tempest fue Die Schöne Sidea. Así lo sugería Tieck en 1817,⁵⁸ aunque ni Gervinus ni Ulrici--compatriotas de Tieck--aceptaran la sugerencia, según aclara Menéndez Pelayo.⁵⁹ Conocemos igualmente la opinión de Dorer--otro alemán--respecto a Noches de In-

56 Adolf Friedrich Graf von Schack, op. cit., pág. 183.

57 Luis M^a González Palencia, op. cit., pág. XII; Antonio Palau y Dulcet, Manual del Libro Hispanoamericano, s.v. "Eslava".

58 Carol Gesner, "The Tempest as Pastoral Romance", Shakespeare Quarterly, new York, 1959, X, pág. 531.

59 M. Menéndez Pelayo, op. cit., vol. III, pág. 206, n. 1.

vierno. Se recordará que Perott también comparte esta opinión. Pero para él, que Shakespeare utilizó--además de la obra de Eslava-- otro libro español, esto es, Espejo de Príncipes y Caballeros, conocido por El Caballero del Febo, que él fue el primero en proponer y defender porfiadamente en varios artículos.⁶⁰ En uno de ellos llama al libro español "la más ardua empresa de los elizabethianos en materia de traducción directa del castellano", subrayando cómo Lyly alude a él en Euphues y señalando algunos ecos del mismo en The Tempest (I. ii.275-296; III.ii.144-152) y en Hamlet (II.ii.334).⁶¹ En otro, cita catorce pasajes de The Tempest, (I.ii.), que sugieren una dependencia verbal de la Primera Parte de Espejo de Príncipes y Caballeros,⁶² de Diego Ortúñez de Calahorra. Finalmente, en otro critica el mencionado artículo de Gray al hablar de Noches de Invierno y en el que su autor rechaza también Espejo de Príncipes y Caballeros como fuente de The Tempest en favor de "commedie dell' arte".⁶³

Las opiniones de Perott, lo mismo que han tenido seguidores han tenido contrarios. Becker, por ejemplo, sencillamente no está de acuerdo.⁶⁴ En cambio, Kelly, aun inclinándose por la opinión más generalizada en favor de Noches de Invierno, no descarta el que Perott pueda también llevar razón, y así invita a considerar lo que éste dice.⁶⁵ Por otro lado, Thomas no encuentra justificación para las sugerencias de Perott. El concepto que Espejo de Príncipes y Caballeros le merece a Thomas es que es un compendio de tonterías caballerescas traducido al inglés y al cual se ha dicho que Shakespeare debía mucho. Thomas admite que el dramaturgo pudo haberlo leído de joven, ya que los últimos libros de la serie--junto con la reimpresión de los primeros--salieron en plena actividad literaria de Shakespeare. El dramaturgo, en efecto, se refiere al libro español en The First Part of Henry The Fourth-(I.ii.15). Debido a ello es que, piensa Thomas, Perott se puso a seguir la pista; pero antes que él lo hiciera, ya había expuesto Dorer su teoría sobre Noches de Invierno. Thomas encuentra poco convincente el artículo de Perott en el que expone su propia teoría sobre Espejo de Príncipes y Caballeros. Según Thomas los siguientes son los detalles del libro que Perott ve reflejados en

60 Joseph de Perott, "The Probable Source of the Plot of Shakespeare's 'Tempest'", Pub. of the Clark U.L., Worcester, Mass, vol. I, Nº 8, Oct. 1905, págs. 209-216. Citado por S. Guttman, op. cit., pág. 128.

61 Id., "The Mirrour of Knighthood", RR, IV, 1913, págs. 397-402. Citado por H. U. Stubbings, Renaissance Spain in its Literary Relations with England and France. A Critical Bibliography, Nashville, Vanderbilt U. Press, 1968, pág.

62 Id., "Professor Fitzmaurice-Kelly and the Source of Shakespeare's 'Tempest'", Romanic R., 5, 1914, págs. 364-367. Citado por Selma Guttman, op. cit., pág. 128.

The Tempest: un príncipe dedicado a la magia en vez de a su gobierno; tras la muerte de su esposa, aquel se retira a una isla con sus hijos --un niño y una niña; ésta, al crecer, se enamora del retrato de un caballero famoso al que su padre rapta para que la haga compañía; la descripción de la isla Artimaga--llamada como su esposa, una bruja que adoraba al diablo con el que tuvo un hijo el cual, al nacer, sería el sucesor del príncipe; el protagonista arriva a esa isla después de una terrible tempestad; hay barcos movidos por magia, tempestades conjuradas también por magia; se quita un libro a un mago para privarle de su poder; un caballero es desarmado por un mago; etc. Thomas quiere hacer ver cómo el propio Perott cayó en la cuenta del debilitamiento del paralelismo por él establecido al averiguar que el príncipe mago no era el hijo mayor al cual usurpa el poder su hermano menor, sino que era el menor quien se había retirado de la vida pública porque no tenía interés en la sucesión. Perott, sigue diciendo Thomas, también encuentra semejanza entre los 20 años que el caballero secuestrado permanece en la isla mágica y el hecho de revelar Próspero a su hija su historia después de 12 años (I.ii.53); entre la isla de Artimaga y la Isla del Diablo, deshabitada, pero llena de fuegos misteriosos, humo y ruidos; y entre el pasaje en que Fauno es llevado hasta Artimaga desde el monte Atlas y aquel en que Sycorax es trasladada desde Argelia hasta la isla de The Tempest (I.ii.265-269). Todavía menciona Thomas otros paralelismos insignificantes que Perott aduce, pero sólo para mofarse de él muy poco caritativamente. Después, cita los siguientes trozos como ecos lingüísticos de The Tempest que Perott sostiene se originaron en Espejo de Príncipes y Caballeros:

Miranda--"O! I have suffer'd
With those that I saw suffer..." (I.ii.5-6);

Ferdinand--"... for several virtues
Have I lik'd several women" (III.i.42-43);

Prospero--"We are such stuff
As dreams are made on, and our little life
Is rounded with a sleep" (IV.i.156-158);

refiriendo a continuación tres fragmentos paralelos de los trece que

63 Id., "The Mirrour of Knighthood", MLN., 39, 1924, págs. 441-442.
Citado por Selma Guttman, op. cit., pág. 128.

64 Gustav Becker, Id., Ibid.

65 James Fitzmaurice-Kelly, Historia de la Literatura Española, Madrid, 1916, págs. 211-212.

Perott encontró en la primera escena de The Tempest y en Espejo de Príncipes y Caballeros:

"the chariot took landing" --Ariel: "The king's son have I landed
(trad. de E. de P. y C.) by himself" (I.ii.221);

"El barco precursor llegó --Prospero: "Here in this island we
a una hermosa y deliciosa arriv'd" (I.ii.171);
isla" (E. de P. y C.)

"El barco del emperador se --Miranda: "How came we ashore?"
abalanzó a la orilla". (I.ii.158).

Thomas concluye este estudio negando que exista otra relación en estas citas que la que pueda haber entre dos autores describiendo los sucesos ordinarios de un mismo acontecer, o sea, la llegada de un barco a la isla.⁶⁶

No obstante, y pese al criterio adverso de Thomas, Graves acepta a Espejo de Príncipes y Caballeros como una fuente más de The Tempest.⁶⁷ Así como Matulka, al rechazar la mencionada novela de Juan de Flores como la fuente de The Tempest, admite que, de no ser Noches de Invierno el origen de la comedia, tendrá que ser Espejo de Príncipes y Caballeros el germen tanto del cuento de Eslava como de la comedia inglesa.⁶⁸

Muir concede que Espejo de Príncipes y Caballeros y The Tempest tienen puntos en común. Así y todo, no cree que aquella fuese el principio de ésta.⁶⁹

Al igual que Thomas, Kermode ha hecho un estudio de los trabajos de Perott. Cuenta cómo, al no satisfacer la teoría de Die Schöne Sidea, de Ayrer, Perott se dio a la búsqueda de la fuente de The Tempest creyendo haberla encontrado en Espejo de Príncipes y Caballeros en 1905. En este libro, un rey inglés obliga a su hija a casarse contra su voluntad con un príncipe portugués; aquel rey tenía inquina a un emperador que había sido el responsable de la muerte de su hijo, y de ahí conjetura Perott una conexión entre esta historia y el hijo de Antonio en The Tempest (I.ii.434-435); un mago se retira con sus dos hijos y su séquito para dedicarse al estudio, secuestrando de paso a un joven para su hija; hay una isla mágica gobernada por una bruja viciosa que había tenido un hijo con el diablo; y un príncipe que a-

66 Henry Thomas, op. cit., págs. 246-249.

67 Robert Graves, "The Sources of 'The Tempest'", 1925, reimpresso en The Common Asphodel, 1949. Citado por Frank Kermode, op. cit., pág. lxvi.

68 Barbara Matulka, op. cit., loco cit.

69 Kenneth Muir, op. cit., pág. 260.

carrea troncos; y tormentas mágicas; libros de magia y sabios invisibles. Kermode admite la existencia de algunos ligeros paralelos verbales, así como el de los nombres Claribel y Claribella (II.i.71; 246, 259), si bien pudo encontrar los nombres--continúa Kermode--en Spenser. Sin embargo, estima que la teoría de Perott ha tenido poca aceptación y que no ha de tenerse sino como una simple analogía más. Según él, no hay en Espejo de Príncipes y Caballeros un solo rasgo que guarde una semejanza exclusiva con The Tempest. Incidentalmente, dice, Perott cree que Sycorax viene de "Iscariot".⁷⁰

Menéndez Pelayo, aunque no insiste sobre el particular, está claro que da como posible el supuesto de Perott.⁷¹ En cuanto a Astrana Marín, no duda en atribuir a Shakespeare la lectura de Espejo de Príncipes y Caballeros.⁷²

No hay duda de que Shakespeare conoció esta obra, según puede verse en nuestro comentario a "Cymbeline--elemento caballeresco". Por lo que toca a Spenser, también consta que la había leído.⁷³

Pendientes del resultado que pueda arrojar un concienzudo estudio y cotejo del original y de la traducción inglesa del libro de Ortúñez de Calahorra con el texto de la comedia--que, mucho nos tememos, todavía está por hacerse--las conclusiones a que han llegado algunos podrán tenerse, a lo más, como provisionales, pero no definitivas. Mas, en vista de todo lo hasta aquí expuesto, y sobre todo teniendo en cuenta que incluso Thomas--el más riguroso impugnador de las teorías de Perott--atribuye a Shakespeare la lectura de Espejo de Príncipes y Caballeros, creemos que no hay razón para descartar terminantemente el que Shakespeare tomase el nombre "Claribel" y algún otro detalle de aquel libro, máxime cuando ello no excluye, como tampoco lo hace Perott, que Shakespeare se sirviera al mismo tiempo de otros libros como Noches de Invierno.

Pero esto no es todo, pues existen en The Tempest otros muchos cabos sueltos que apuntan hacia la literatura e historia relativas al descubrimiento del Nuevo Mundo.

70 Frank Kermode, op. cit., pág. lxiv.

71 M. Menéndez Pelayo, op. cit., vol. III, pág. 211.

72 Luis Astrana Marín, op. cit., pág. 100.

73 Gustav Ungerer, Anglo-Spanish Relations in Tudor Literature, Madrid, 1956, pág. 73.

Los Escritores de Indias y 'The Tempest'.

Prescindiendo de su trama y estructuración, The Tempest está tan llena de nombres españoles y de otros pormenores ligados al descubrimiento y colonización de América, que es imposible disociarla de la historia de España, de sus protagonistas y de sus relatores y cronistas, no importa el medio de que se valió el dramaturgo para obtenerlos.

Desde finales del siglo XVIII hasta nuestros días, escritores como Farmer (1767), Malone (1790), Anders (1904), Dowden (1911), Muir (1957) y Righter (1974), entre otros, han sugerido o afirmado que Shakespeare extrajo los nombres de esta comedia de una obra de Richard Eden. Es muy posible que así fuera, al menos en lo que respecta a algunos de ellos. Con todo, es preciso no olvidar que The History of Travail in the West and East Indies... (1577)--edición corregida y aumentada de otra obra del mismo Eden, Decades of the newe worlde or west India (1555)--no es sino una recopilación y traducción de trozos extractados de los historiadores de Indias españoles, como Pedro Mártir, Fernández de Oviedo, López de Gómara, etc.⁷⁴

Los historiadores de Indias fueron muy leídos en Inglaterra tanto en traducciones como en el original, como lo ilustra el hecho de que en la biblioteca privada de John Dee los libros de los historiadores españoles del Nuevo Mundo sobrepasasen en número a todos los demás. Los tenía en castellano, en italiano y en francés, y algunos en más de un idioma. Entre ellos se encontraba La Historia de las Indias y Conquista de México, de Gómara, amén de otras obras de autores tan conocidos como Cieza de León, Agustín de Zárate, Bartolomé de las Casas, etc. La de Cieza de León y la de Gómara--ésta por duplicado--se encontraba igualmente entre los libros propiedad de Sir William Cecil.⁷⁵

Shakespeare ciertamente da señales de haberlos leído, aunque ahora no nos detengamos a ver si lo hizo en los textos originales o en las traducciones. Hay pruebas inequívocas de ello, sobre todo en lo que se refiere a los nombres propios. Por de pronto, Righter--como muchos otros--señala que los nombres "Alonso, Sebastian, Antonio,

74 H.R.D Anders, op. cit., págs. 223 y 225.

75 Gustav Ungerer, "The Printing of Spanish Books in Elizabethan England", The Library, 5ª Serie, vol. XX, Nº 3, Sept. 1965, págs. 220 y sigs.

Ferdinand, Gonzalo y otros", lo mismo que "Setebos", pudo haberlos encontrado el dramaturgo en el citado libro de Eden.⁷⁶ De algunos de ellos ya se ha hablado con motivo de Noches de Invierno, y de otros hablaremos a continuación.

"Setebos". Dos veces menciona Shakespeare este nombre, las dos por boca de Caliban, de cuya madre Setebos era el dios--

"my dam's god, Setebos" (I.ii.373),

y al que también Caliban invoca--"O Setebos!" (V.i.261).

Pese a que Drake y Cavendish habían visitado también aquellas tierras, los comentaristas están de acuerdo en que Shakespeare tomó este nombre de Eden. La verdad es que Eden lo sacó de la Relación del viaje de los españoles alrededor del mundo. En ella, hablando de los gigantes que nuestros navegantes encontraron en la Patagonia, se cuenta:

"Parece que su religión se limita a adorar al diablo. Pretenden que cuando uno de ellos está muriéndose, aparecen diez o doce demonios cantando y bailando a su alrededor. Uno de los demonios, que alborota más que los otros, es el jefe o diablo mayor, y le llaman 'Setebos'".⁷⁷

Cotéjese con lo que escribe Eden:

"They say that when any of them dye, there appere. X. or XII. devyls leapyng and daunsyng about the bodye of the deade, and seeme to have theyr boddyes painted with dyvers colours. And that amonge other, there is one seene bygger then the residue, who maketh great mirth and reioysyng. This greate devyll they caule 'Setebos'".⁷⁸

Y en otra ocasión en que se apoderaron de dos gigantes encadenándolos, cuenta el cronista que--

"En cuanto se dieron cuenta de la superchería se pusieron furiosos, resoplando, bramando e invocando a 'Setebos', que es su demonio principal, para que viniese a socorrerlos".⁷⁹

Que Eden vierte:

"In fine when they sawe how they were deceaved they rored lyke bulles and cryed uppon theyr greate devyll 'Setebos' to helpe them..."⁸⁰

Finalmente, hablando del gigante que llevaban consigo a bordo sirviéndoles de intérprete, refiere el historiador de la expedición de Magallanes que--

76 Anne Righter, op. cit., págs. 140 y 149.

77 Antonio Pigafetta, Primer Viaje en Torno del Globo, Austral, Madrid, 1963, pág. 57. Todas las citas que siguen van referidas a esta edición.

78 H.R.D. Anders, op. cit., pág. 224.

79 Antonio Pigafetta, op. cit., pág. 55.

80 H.R.D. Anders, Id., Ibid.

"Un día que le mostré la cruz y que la besé delante de él, me dijo por señas que 'Setebos' entraría en mi cuerpo y me haría reventar".⁸¹

Lo cual reza en Eden así:

"On a tyme, as one made a crosse before him and kyssed it, shewyng it unto hym, he suddelynely cryed 'Setebos', and declared by signes that if they made any more crosses, 'Setebos' wold enter into his body and make him brust".⁸²

"Sycorax". Otro nombre que aparece en la presente comedia es éste. Así se llama en ella a la bruja, madre de Caliban. "Sycorax" es nombrada siete veces y aludida varias más en The Tempest (I.ii.258-292, 331, 340; III.ii.106-107) haciendo de esta manera su ingreso en la literatura universal ya que nadie anterior a Shakespeare la nombra.

Los que han estudiado la etimología de este nombre opinan que se deriva del griego "sys"--cerda--y "korax"--cuervo--, ⁸³ aunque ya sabemos que Perott lo hace proceder de "Isariot".⁸⁴ Pero ni éste ni aquellos nos dicen si el nombre es invención de Shakespeare o si dio con él en alguna de sus lecturas, aunque nos conste que el dramaturgo alude en una ocasión--ignoramos si motivado por la etimología griega--a la condición corvina del personaje--"With raven's feather..." (I.ii.322). Sin adentrarnos a discutir el conocimiento que pudiera tener del griego, por razones obvias, se nos ocurre pensar que, puesto que tenemos suficientes motivos para creer que Shakespeare había leído a Gómara--como después se verá--y por ser hábito en él acuñar palabras con sólo introducir unos pequeños cambios, quizás fuera el historiador español quien le sugiriera tal nombre al hablar de ⁸⁵ "Macorix", de "Chicora" y del "Xaragua" por su afinidad fonética.

Además, hay un detalle que, a juzgar por lo que el ensayista Lamb escribe, podría indicarnos una pista para averiguar el tipo de lecturas que Shakespeare hacía y, por ende, darnos un motivo más para poder relacionar The Tempest con la historia de España. Es el relativo al lugar de nacimiento de Sycorax--Argel--y al por qué de haberse librado de la muerte y no encontrarse en dicha ciudad sino en

81 Antonio Pigafetta, op. cit., pág. 63.

82 H.R.D. Anders, Id., Ibid.

83 Anne Righter, op. cit., pág. 147.

84 Frank Kermode, op. cit., pág. lxiv.

85 Francisco López de Gómara, Historia General de las Indias, 2 vols., Iberia, Barcelona, 1965, vol. I, págs. 49 y 67-68. Todas las citas que siguen van referidas a esta edición.

la isla escenario de la comedia, esto es, por algo bueno que hizo y por haber sido desterrada en castigo de sus enredos y hechicerías--

--"Where was she born? speak; tell me.

-- Sir, in Argier.

--

This damn'd witch, Sycorax,
For mischiefs manifold and sorceries terrible
To enter human hearing, from Argier,
Thou know'st, was banish'd: for one thing she did
They would not take her life". (I.ii.259-267).

Se desprende de este trozo que la "condenada bruja" se había hecho acreedora con sus múltiples maldades a la pena capital y que la razón de no habersele aplicado este castigo mayor debió haber sido algún buen servicio prestado a la ciudad, por lo que la sentencia de muerte le fue conmutada por la del destierro. Aunque no parecen entenderlo así los críticos modernos para quienes, según Righter, el único motivo por el que se salvó de morir la bruja fue por estar encinta.⁸⁶

Comentando dicho pasaje, Charles Lamb opina que Shakespeare tuvo en mente una leyenda que va unida a la conquista de Argel por el emperador Carlos V en 1541.⁸⁷ Se refería Lamb a un mito del que Pidal escribe:

"Cuenta Sandoval una leyenda propia del tiempo: de que vivía en Argel una vieja hechicera que había adivinado anteriormente los descalabros de Diego de Vera y de Hugo de Moncada, la cual 'Agoraba también la del Emperador'. Esta leyenda, cuyo fondo real desconocemos, responde al menos a ese ambiente que va forjando un pasado. Argel tenía ya como una ejecutoria de continuadas victorias sobre España. No nos asombrará que después del desastre sufrido por Carlos V, Argel se alzase con el valor de un mito: el de su inexpugnabilidad".⁸⁸

Prudencio de Sandoval acompañaba al emperador cuando esto ocurría. En su Historia de la Vida y Hechos del Emperador Carlos V, publicada en 1604--1ª parte--y 1606--2ª parte--, lo refiere así:

"Azán Agá mandó, so graves penas, que ninguno sacase ropa de Argel, ni mujeres ni hijos, porque lo defendiesen con mayor esfuerzo, y aun castigó algunos que andaban tristes y ronceros. Y por entretener los suyos, o por desanimar los nuestros, si a sus oídos llegase, hablaba mucho con una vieja hechicera, que habiendo adivinado la perdición de Diego de Vera [1516] y de don Hugo de Moncada [1518-1520], agoraba también la del Emperador [1541], y en ella no la engañó el demonio, si bien padre de mentiras, la fama de lo cual

86 Anne Righter, op. cit., pág. 148.

87 Id., págs. 147-148.

88 Ramón Menéndez Pidal, Historia de España, La España del Emperador Carlos V, Espasa-Calpe, 1966, t. XVIII, págs. 570-571.

anduvo entre los españoles y campo imperial, mayormente cuando comenzó y anduvo la tormenta."⁸⁹

De estar Lamb en lo cierto, es muy posible que fuera ésta la buena acción que le valió la vida a la malvada bruja. Pero lo histórico, mediase realmente o no el encantamiento de la hechicera, es que la flota imperial fue deshecha por una furiosa tempestad. Y, dada la fecha de publicación del libro de Sandoval, cae dentro de lo posible que el dramaturgo, procurando reunir materiales útiles para su comedia, se topase con esta conseja bien en Sandoval mismo o en algún otro relato parecido.

Una cosa, sin embargo, parece ser cierta, como indica Righter. Y es que la alusión por parte de Shakespeare a un acontecimiento misterioso del pasado estaría muy en consonancia con la norma general de la comedia.⁹⁰

"Miranda". Ya que Shakespeare dio a casi todos los personajes masculinos de esta comedia nombres españoles--Alonso, Sebastián, Antonio, Gonzalo, Próspero, Francisco, Adrián, que la mayoría de los comentaristas de The Tempest hacen provenir de los historiadores de Indias a través de History of Travel, de Eden--⁹¹ es lógico pensar que también escogiese un nombre español para el único personaje femenino.

No puede haber ninguna duda respecto al significado que el dramaturgo quiso imprimir al nombre de "Miranda", esto es, "admirable" o "digna de admiración", según se desprende de sus propias palabras--

--"What is your name?
-- Miranda...
-- Admir'd Miranda!
Indeed, the top of admiration". (III.i.36-38).

Hemos señalado anteriormente el frecuente uso que hace Eslava de palabras análogas. Véase, por ejemplo, cómo describe el efecto producido en el príncipe Valentiniano a la vista del palacio y de la infanta Serafina:

"... y descendió el espantado príncipe al mágico Palacio; el cual, admirado de ver tan excelente fábrica, quedó muy contento de verse allí... Y luego que vido a la Infanta Serafina, quedó tan preso de su amor, que tuvo a mucha dicha el haber baxado a aquellos hondos abismos del mar..."⁹²

89 Prudencio de Sandoval, Historia de la Vida y Hechos del Emperador Carlos V, B.A.E., t. LXXXII, Madrid, 1956, pág. 106. Los subrayados son nuestros.

90 Anne Righter, op. cit., loco cit.

91 Edward Dowden, op. cit., pág. 3; Kenneth Muir, op. cit., pág. 261; H.R.D. Anders, op. cit., pág. 224; Anne Righter, op. cit., pág. 140.

92 Luis M^a González Palencia, op. cit., págs. 130-131.

Es muy posible que aquella insistencia de Eslava llamase la atención de Shakespeare quien trataría de plasmar su contenido en dicho nombre. Quizás así podría explicarse lo que señala Righter en el sentido de que el nombre "Miranda" parece haber sido inventado por el dramaturgo.⁹³ Los demás comentaristas de habla inglesa, sin embargo, nada nos dicen en cuanto al origen de este nombre en particular.

A este respecto, no podemos pasar por alto lo que el biógrafo y traductor español de Shakespeare, Astrana Marín, escribe en torno a esta cuestión. Dicho autor, quien ve a Shakespeare "encariñarse con las cosas de la Península", a medida que pasan los años de su vida, nos pinta al maduro dramaturgo entregado a la lectura de algunos libros españoles, entre otros, Noches de Invierno y los Viajes de Magallanes. Dice también:

"Pero todavía Shakespeare, si atendemos a los nombres de Sebastián y Miranda y al ambiente claramente indiano (americano) de la isla, debió de conocer una de las Relaciones que corrieron a mediados del siglo XVI sobre cierto suceso de la conquista de América hacia 1526. Fue de este modo:

Sebastián Gaboto (Caboto y Cabot) fundó a orillas del Paraná el primer establecimiento español en el Río de la Plata, que se llamó fuerte de Sancti Spiritus.

Dominaban entonces la región los indios timbúes. Mangoré, su cacique, se enamoró perdidamente de Lucía Miranda, esposa de Sebastián Hurtado, uno de los capitanes españoles. Un día, en ausencia de Hurtado, el indio penetró en el fuerte con mucha gente armada, mató a la guarnición y raptó a Lucía. Pero salió herido y murió. Su hermano Siripo heredó el mando, y, enamorado también, raptó a Lucía. Hurtado, volviendo al fuerte, lo halló destruido, siguió el rastro de los timbúes, buscando a su mujer, y cayó prisionero de Siripo.

Posiblemente--continúa Astrana Marín--, Shakespeare conoció este relato y quedósele el nombre de Lucía Miranda. No se explica de otro modo que le dé a una mujer el nombre de Miranda, siendo apellido".⁹⁴

"Bermudas". A excepción de la primera escena de la comedia, toda la acción de The Tempest se desarrolla en una isla. ¿Pero de qué isla se trata? Este es un punto sobre el que los comentaristas aún no se han puesto de acuerdo. Una cosa, sin embargo, es cierta, sin que obs-
te lo que después diremos al volver a referirnos a esta isla; y es

93 Anne Righter, op. cit., pág. 142.

94 Luis Astrana Marín, op. cit., págs. 100 y 107-108.

que el único nombre de isla que figura en toda la comedia es el de Bermudas, descubiertas por un español. La relación de nombres españoles a que venimos refiriéndonos quedaría, por tanto, incompleta, si no incluíéramos en ella el de las Bermudas.

Uno de los panfletos en que supuestamente se basó Shakespeare para escribir The Tempest llevaba por título A discovery of the Bermudas, otherwise called the Ile of Divels (1610).⁹⁵ En efecto, Shakespeare parece aludir a este segundo extremo al decir de la isla escenario de The Tempest que está llena de demonios--

"Hell is empty,
And all the devils are here." (I.ii.214-215).

De ahí que llame la atención el que, cuando de nombrarla se trata, no se atenga al deletreo original de aquel título, sino a la transcripción fonética casi exacta de un apellido tan español como Bermúdez--

"the still-vex'd Bermoothes" (I.ii.229).

El navegante e historiador Fernández de Oviedo que navegó muy cerca de estas islas en 1515 las llama Bermudas y atribuye su descubrimiento al español Juan de Bermúdez en 1502.⁹⁶ Y López de Gómara, refiriéndose a la principal de ellas, la llama "la isla de los Demonios".⁹⁷ Parece ser que el descubridor la abandonó por estar completamente deshabitada,⁹⁸ hecho al que también parece referirse Shakespeare cuando, por boca de su protagonista, recuerda el momento de su arriada a la isla--

"Then was this island
.....
..... not nonour'd with
A human shape." (I.ii.281-284).

El dramaturgo da todavía algunos detalles más de la isla al contar Ariel a Próspero dónde dejó al naufrago Ferdinand--

"Safely in harbour
Is the king's ship; in the deep nook...
.....
From the still vex'd Bermoothes; there she's hid".
(I.ii.226-229).

Es posible que los relatos de los aventureros de Virginia pusieran la imaginación de Shakespeare a trabajar, según dijo Sir Walter Raleigh, y que la isla de la comedia--Dowden así lo cree--sólo sea una isla de encantamiento no descubierta en la que ningún inglés

95 H.R.D. Anders, op. cit., pág. 231.
96 Encyclopaedia Britannica, vol. 3, págs. 520-521, s.v. "Bermuda". (+)
97 Francisco López de Gómara, op. cit., vol. I, pág. 22.
98 Encyclopaedia Britannica, Ibid.
(+) Enciclopedia Universal Ilustrada Europeo-Americana, 1926, vol. 8, pág. 311, s.v. "Bermudas".

puso jamás el pie.⁹⁹ También es posible que Kipling estuviera en lo cierto al afirmar, tres siglos después de escrita esta comedia, y tras un viaje a la isla Bermuda, que la descripción dada por Shakespeare se atenía en todo a la realidad. Así parece desprenderse de una carta contemporánea--5 de septiembre de 1613--del embajador de España en Inglaterra:

"En toda la isla no han hallado sino un solo puerto, a la parte del Norte, y tiene tan estrecha la boca, que no puede entrar en él bajel de más de cien toneladas, y aún estos con mucho trabajo y peligro..."¹⁰⁰

Aunque quizás sea más probable, como señala Anders, que Shakespeare no solamente se refiriera a las Bermudas, sino a las tierras del Nuevo Mundo en general, a juzgar por las múltiples alusiones pasajeras que hace a ellas.¹⁰¹

Mas, puesto que en la comedia se habla de una isla, no estará de más recordar lo que escribió López de Gómara, a saber, que--

"todas las islas las han descubierto los españoles... Pero como los más de ellos no hicieron sino descubrir y gastarse, no quedó recuerdo de todos, que yo sepa, especialmente de los que navegaron hacia el norte".¹⁰²

Las Bermudas, evidentemente, caen en esa zona "hacia el norte", lo cual explica claramente que él no mencione a Bermúdez.

Sea como fuere, parece estar fuera de duda que lo que movió a Shakespeare a escribir The Tempest fue el accidentado y casual redescubrimiento que un grupo de ingleses hizo de las Bermudas cuando se dirigían a colonizar Virginia en 1609 a bordo de la nave "Sea-Adventure".¹⁰³ Nada, pues, tendría de extraño que, resuelto a escribir la comedia, tratara de informarse antes bien y, tropezándose con el nombre del descubridor Bermúdez, quisiera rendirle un pequeño homenaje dejando constancia de su nombre.

"Caliban". "Un esclavo salvaje y disforme". Así caracteriza Shakespeare a este personaje en el "Dramatis Personae". A pesar de ocupar uno de los últimos puestos en el reparto y desempeñar un papel aparentemente secundario en la comedia, este extraño esclavo que, di-

99 Edward Dowden, op. cit., pág. 3.

100 Pascual de Gayangos, ed., Cinco Cartas Político-Literarias de D. Diego Sarmiento de Acuña, Primer Conde de Gondomar, Embajador a la Corte de Inglaterra 1613-1622, Soc. de Bibliófilos, Madrid, 1869, pág. 37.

101 H.R.D. Anders, op. cit., loco cit.

102 Francisco López de Gómara, op. cit., vol. I, págs. 62-63.

103 Anne Richter, op. cit., pág. 24.

cho sea de paso, interviene en todos y cada uno de los cinco actos de la misma, tiene para nosotros una importancia extraordinaria. Y no precisamente porque su nombre sea español, que no lo es,--aunque su etimología sea castellana, circunstancia ésta que, por otra parte, sólo tiene un valor muy relativo. Lo verdaderamente importante es lo que hay detrás del nombre, esto es, el personaje mismo y todo aquello que gira en torno a él: de un lado, sus palabras y sus gestos, su talante y su comportamiento, y, del otro, todo lo que los demás personajes piensan y dicen de él, además de la conducta que con él observan. Y todo ello, como medio de poder llegar a descubrir los manantiales donde se inspiró el comediógrafo para plasmar ese monumental retrato de cuerpo entero de ese nuevo y singular ser al que puso por nombre "Caliban".

Que fuera Shakespeare el inventor de este nombre, hoy en día no hay nadie que lo discuta, como tampoco se discute el procedimiento seguido hasta obtenerlo: tomó la voz castellana "caníbal"--derivada a su vez del término "caríbal", indio salvaje de la antigua Caribana, en las Antillas, tenido por antropófago--y, por una simple transposición de letras, formó el anagrama "C a l i b a n".¹⁰⁴

Ahora bien, la condición de caníbal en América no estaba circunscrita a una determinada tribu ni a un punto geográfico concreto, puesto que el canibalismo en mayor o menor grado era una práctica común, si no a todos, a bastantes de las tribus que habitaban zonas muy alejadas entre sí.

Sin embargo, hay motivos para creer que esta tergiversación fue enteramente deliberada, como lo prueba el hecho de que ni una sola vez a lo largo de toda la obra hace referencia Shakespeare a la condición antropófaga del personaje.

En consecuencia, está muy claro que no eran los caníbales a quienes el dramaturgo quiso tipificar en Caliban. De lo contrario, habría sido más explícito, como lo fue en Othello (I.iii.143); en Coriolanus (IV.v.200); en The Second Part of Henry The Fourth (II.iv.170); y en The Merry Wives of Windsor (IV.v.9), en las que habla de ellos abiertamente.

104 A.H. Murray, ed., A New English Dictionary on Historical Principles, Oxford, 1888, vol. II, s.v. "Caliban"; Anne Righter, op. cit., pág. 148; Diccionario de la Lengua Española, R.A.E., 1970, s.vv. "Caníbal", "Caríbal" y "Caribe".

¿Cuál fue, entonces, la intención de Shakespeare al idear este personaje tan singular?

Puesto que en Caliban concurren características étnicas que los historiadores de Indias nos describen como propias de diferentes grupos raciales esparcidos todo a lo largo y ancho de la geografía americana, nosotros siempre creímos que fue crear un prototipo del indígena americano en el que convergían los rasgos más salientes de todas las razas que poblaban a la sazón el nuevo continente. Mas, ante el total silencio respecto a este punto de todos cuantos comentaristas habíamos consultado, sólo nos atrevíamos a comentar en privado lo que presentíamos, con un reducido círculo de amigos. Pero hoy podemos hacerlo público al sabernos respaldados por la autorizada opinión del prestigiado especialista en la materia, Sir Sidney Lee, que recientemente hemos hallado y que, textualmente, dice así:

"Caliban: an attempt to reduce to one common denominator the aboriginal type whom the dramatist had seen [brought to England from America by travellers and exhibited] or of whom he had heard or read".¹⁰⁵

No ignoramos las distintas interpretaciones que se han dado de la presente comedia. Pero presentimos que en el anterior aserto de Lee puede descansar la base de la teoría que pretende ver en The Tempest una alegoría del compromiso adquirido por el hombre a raíz del descubrimiento del Nuevo Mundo, o sea, su colonización.¹⁰⁶

América--las Indias Occidentales o el Nuevo Mundo--fue un tema al que no dejó de referirse Shakespeare todo a lo largo de su producción literaria. Desde la que probablemente fue su primera comedia, The Comedy of Errors, ya la menciona por su nombre hablando de sus fabulosas riquezas de las que se benefició España (III.ii.141-147). También alude a América, a sus habitantes y a sus costumbres, en Love's Labour's Lost (IV.iii.219; V.ii.203); en The Merchant of Venice (I.ii.19-21); en As You Like It (III.ii.87); en Twelfth Night (III.ii.80-81); en The Merry Wives of Windsor (I.iii.70-72, 81); en All's Well That Ends Well (I.iii.202-205); en Othello (I.ii.50-51); y en King Henry The Eighth (V.v.52).

Pero su última comedia, The Tempest, y a pesar de que sólo hace unas pocas referencias directas al Nuevo Mundo (I.ii.229; II.ii.57-58; V.i.174, 183), toda ella, prácticamente, no es otra cosa que una alu-

¹⁰⁵ The Oxford Companion to English Literature, 1966, pág. 130, s.v. "Caliban".

¹⁰⁶ Anne Righter, op. cit., págs. 21-22 y 54-55.

sión--más o menos velada, pero sostenida--a la historia de América.

Lee supone que el dramaturgo quizás tuvo ocasión de contemplar a un indio americano. Ciertamente, es posible, aunque nadie, que nosotros sepamos, lo menciona. Pero aun admitiendo esta posibilidad, es dudoso que Shakespeare pudiera haber tomado del referido indio otra cosa que no fuera su descripción física. Ahora bien, preguntamos nosotros, ¿de dónde le viene al escritor ese cúmulo de datos invisibles que va añadiendo al dibujo externo de ese indio isleño a medida que la comedia avanza? Y la respuesta nos la dan las últimas palabras del mismo Lee: los oyó o los leyó. Personalmente, pensamos que los leyó en nuestros historiadores de Indias, principalmente en Francisco López de Gómara--de cuya popularidad en Inglaterra ya hemos hablado antes, sin contar las tres ediciones italianas de su obra (1556, 1560 y 1565), y las tres francesas (1584, 1585 y 1605), en las que también pudo haberlo leído,¹⁰⁷ y, en una proporción menor, también en Pigafetta, basados en las numerosas analogías que a continuación citamos:

Cuando Prospero dice a Alonso--

"No more yet of this;

For 'tis a chronicle of day by day... (V.i.162-163),

es probable que aludá Shakespeare al relato que Pigafetta escribió anotando día a día lo que acontecía a Magallanes y a sus compañeros.

Igual que al llamar a Caliban "this thing of darkness" (V.i. 275) parece recordar lo que el mismo Pigafetta escribe de "Los brasileños... Al verlos tan negros..." (pág. 48), o aquello que Gómara dice de los primeros indios que vieron los españoles--"se tiñen con jagua... que los pone más negros que azabache". (I, 53).

Lo mismo que cuando Antonio y Sebastian dicen haber oído "a hollow burst of bellowing / Like bulls" (II.i.312-313), parecen hacerse eco de las palabras del cronista de Magallanes quién, hablando de los caníbales, menciona a "uno de ellos... cuya voz parecía la de un toro" (pág. 51), o, cuando describiendo la reacción de dos gigantes que fueron capturados, "en cuanto se dieron cuenta... se pusieron furiosos, resoplando, bramando..." (pág. 55), y todavía más de la traducción que Eden hace de esta última parte--"... they rored lyke bulles".¹⁰⁸

107 Francisco López de Gómara, op. cit., vol. I, pág. XIV.

108 H.R.D. Anders, op. cit., pág. 224.

Ariel, al dar cuenta a Prospero de cómo llevó a cabo la tempestad, dice: "on the topmast / ... I would flame distinctly" (I.ii.199-200). Pigafetta cuenta cómo, yendo hacia el Polo Antártico, "sufrimos una tempestad en medio de estas [dos] islas durante la cual los fuegos de San Telmo... se dejaron ver muchas veces en la punta de los mástiles". (págs. 51-52).

Más adelante, Pigafetta vuelve a hablar de otra tempestad y del naufragio del navío "Santiago" y de cómo, sin embargo, "toda la tripulación se salvó de milagro" (pág. 58), que viene a ser lo que Prospero dice a Miranda--

"I have with such provision in mine art
So safely order'd, that there is no soul--
No, not so much perdition as an hair,
Betid to any creature in the vessel" (I.ii.28-31).

Trínculo dice a Stephano que salió nadando hasta la orilla "like a duck. I can swim like a duck..." (II.ii.126-127); a lo que Stephano replica--"Though thou canst swim like a duck, thou art made like a goose" (II.ii.129-130). Curiosamente, también Pigafetta habla de los "gansos" que encontraron en aquellas dos islas. De ellos dice que sus patas son "como las patas de un ánade..." y que "nadan muy de prisa" (págs. 51-52); así como Gómara describe el "Puerto de Patos" (I, 158-159).

Caliban cree que Stephano ha bajado del cielo--"Hast thou not dropped from heaven?" (II.ii.135).

Pigafetta da cuenta de un gigante que encontraron quien "dio muestras de gran extrañeza al vernos, y... quería decir sin duda que nos creía descendidos del cielo" (pág. 52). Y, cuando llegaron los otros compañeros del gigante, éstos también les dieron "a entender que nos consideraban como a seres desconocidos de lo alto" (pág. 54).

Dice Prospero de Caliban--"he does make our fire, "Fetch in our wood..." (I.ii.311-312).

Pigafetta escribe que "estando nuestra gente atareada en hacer leña..." (pág. 54).

Caliban y Prospero se echan en cara el comportamiento del uno para con el otro. Dice Caliban:

"When thou camest first,
Thou strok'dst me, and mad'st much of me; wouldst give me
Water with berries in 't; and teach me how
To name the bigger light, and how the less,
That burn by day and night: and then I lov'd thee

And show'd thee all the qualities o' th' isle,
The fresh springs, brine-pits, barren place, and fertile."
(I.ii.332-338).

Responde Prospero:

"I have us'd thee,
Filth as thou art, with human care; and lodg'd thee
In mine own cell... (I.ii.345-347),

I pitied thee,
Took pains to make thee speak, taught thee each hour
One thing or other: when thou didst not, savage,
Know thine own meaning, but wouldst gabble like
A thing most brutish, I endow'd thy purposes
With words that made them known: but thy vile race,
Though thou didst learn,..." (I.ii.353-359).

Después, Stephano quedará extrañado de que Caliban haya aprendido su idioma: "Where... should he learn our language?" (II.ii.65-66).

Pigafetta relata cómo Magallanes--refiriéndose al primer gigante--

"mandó darle de comer y beber, y entre bagatelas y baratijas, le regaló... [muchas cosillas]" (pág. 54).

Y Gómara: "Magallanes le trató bien para que le tomase cariño; él tomó muchas cosas, aunque con ceño; bebió bien..." (I, 163).

Y a otro gigante, el mismo Magallanes le hizo conducir al islote... en el que se había construido una casa donde se hizo--

"amigo de los españoles... Pasó algunos días con nosotros. Le enseñamos a pronunciar el nombre de Jesús, el padrenuestro, etc., y llegó a recitarlo tan bien como nosotros..." (pág. 55),

y Magallanes le regaló varias prendas de vestir y bastantes objetos más.

Trinculo llama a Caliban con un término un tanto equívoco

"Poor-John" (II.ii.27),

y, curiosamente, Pigafetta dice del anterior gigante que--

"le bautizamos, poniéndole el nombre de Juan" (pág. 55).

Hablando de Caliban, Trinculo se refiere al provecho que podría sacar de él, pintado como un pez--

"And had but this fish painted" (II.ii.28);

lo cual recuerda la manera como iba pintado el primer gigante del que Pigafetta habla:

"su cara era ancha y teñida de rojo, excepto los ojos, rodeados con un círculo amarillo, y dos trazos en forma de corazón en las mejillas" (págs. 52-53).

Y, de poder llevarlo a Inglaterra, obtendría pingües beneficios--

"Were I in England now,--as once I was,--and had but this fish painted, not a holiday fool there but would give a piece of silver: there would this monster make a man; any strange beast

there makes a man. When they will not give a doit to relieve a lame beggar, they will lay out ten to see a dead Indian." (II.ii.27-32).

Stephano piensa que, si pudiera domesticarlo, sería un gran regalo digno de un emperador--

"if I can recover him and keep him tame and get to Naples with him, he's a present for any emperor." (II.ii.67-69);

e insiste--

"If I can recover him, and keep him tame, I will not take too much for him: he shall pay for him that hath him and that soundly." (II.ii.75-77).

Otro tanto parece pensar Antonio--

"one of them
Is a plain fish, and, no doubt, marketable." (V.i.265-266).

Gómara cuenta cómo Colón trajo a España--

"hombres de nueva forma, color y traje". (I, 35);

y Pigafetta nos habla de cómo Magallanes--

"quiso retener a los dos más jóvenes y mejor formados [de los gigantes] para llevarlos con nosotros durante nuestro viaje y conducirlos después a España." (pág. 55).

Y más adelante--

"Contaban también con llevar vivo a uno de los dos gigantes que habíamos aprisionado..." (pág. 61).

Cuando Caliban se queja a Prospero de privarle de su libertad--

"... and here you sty me
In this hard rock, whiles you do keep from me
The rest o' th' island" (I.ii.342-344),

Prospero se justifica, terminando--

"therefore wast thou
Deservedly confin'd into this rock,
Who hadst deserv'd more than a prison" (I.ii.360-362).

Pigafetta relata cómo los españoles encadenaron a los dos gigantes poniéndoles grillos en los tobillos. (pág. 55).

Caliban reacciona maldiciendo e invocando a su madre--la bruja Sycorax-- y recordando al dios de ésta, Setebos. (I.ii.339-340, 364, 373).

Igual que los gigantes de Magallanes que--

"se pusieron furiosos, resoplando, bramando e invocando a Setebos ... para que viniese a socorrerlos." (pág. 55).

Shakespeare habla de dos complots para asesinar a Prospero y a Alonso: Caliban propone su plan a Stephano y a Trinculo (III.ii.57 y sigs., IV.i.194 y sigs.), y Antonio propone a Sebastian matar a Alonso y alzarse con el poder (II.i.205 y sigs.).

Pigafetta también cuenta de dos complots para asesinar a Magallanes (pág. 57).

Especulando sobre la hipotética plantación de la isla, Sebastian sugiere que podría ser de malvas--"or mallows" (II.i.145). Gómara sitúa al norte de las Bermudas "la bahía de Malvas" (I, 22).

Ferdinand, al saltar de la nave cerca de la costa de la isla, dice--

"all the devils are here" (I.ii.215).

Se recordará que Gómara llama a Bermuda "la isla de los Demonios" (I, 22).

Prospero habla de lo servicial que les es el esclavo Caliban--

"We cannot miss him: he does make our fire,
Fetch in our wood; and serves in offices
That profit us--What ho! Slave! Caliban! (I.ii.311-313).

Según Gómara, los primeros indios que vio Colón,

"Andaban tan humildes, tan bien criados y serviciales como si fueran esclavos de los españoles." (I, 34).

Prospero también llama a Caliban "tortuga"--

"Come, thou tortoise!" (I.ii.316).

Gómara habla de las "grandes tortugas" del río Xaragua en la Isla Española. (I, 49).

Caliban maldice a su amo deseándole que sople el Sudoeste y le cubra de ampollas--

"a south-west blow on ye,
And blister you all o'er! (I.ii.323-324).

Gómara dice de Colón que--

"Salió... al sudoeste... y hacía tanto calor... que tostaba y quemaba a los hombres." (I, 150).

Caliban desea a Prospero toda clase de plagas--

"... beetles, bats, light on you" (I.ii.340).

Gómara habla de los

"Cocuyos... una especie de escarabajos con alas ... un poco más pequeños que los murciélagos." (I, 54).

Sigue Gómara diciendo que--

"Tienen [los cocuyos] cada uno cuatro estrellas, que relucen a maravilla: en los ojos tienen dos de ellas y las otras debajo de las alas. Alumbran tanto, que a su claridad, si vuelan, hilan, tejen, cosen, pintan, bailan y hacen otra porción de cosas por las noches; cazan... y pescan. Caminan [los indios] llevándolos atados al dedo pulgar

de los pies, y en las manos, como si fuesen hachas y teas."
(I, 54-55).

Es posible que Shakespeare haga alusión a esto último al decir Caliban de los espíritus de Prospero que--cual hachas--no le desviarán de su camino--

"Nor lead me, like a firebrand, in the dark
Out of my way" (II.ii.6-7);

lo mismo que cuando Stephano y Trinculo discuten sobre si el siervo-monstruo Caliban tiene los ojos en la cabeza o en la cola--

--"thy eyes are almost set in thy head.

--Where should they be set else? he were a brave
monster indeed, if they were set in his tail." (III.ii.9-11);¹⁰⁹

o cuando Stephano afirma que se salvó nadando alumbrado por la botella--

"I swam, ere I could recover the shore... by this bottle" (III.ii.14-15)

Al ver a Caliban, Trinculo no sabe si es hombre o pez--

"What have we here? a man or a fish?" (II.ii.24),

"Legg'd like a man! and his fins like arms! (II.ii.33).

Gómara dice que--

"Hay peces puercos y peces hombres, muy semejantes en todo al
cuerpo humano" (I, 158),

y que hay un pez que

"es de la forma del odre, con dos pies solamente,
con los que nada, y éstos a la altura de los hombros" (I, 55).

Y en otra parte dice--

"Andan asimismo... peces que de medio cuerpo arriba parecen hombres por las barbas, cabello y brazos" (I, 141).

Stephano hace repetidas alusiones a Caliban como monstruo de cuatro patas y dos voces y bocas (II.ii.59, 64-65. 88).

Gómara habla de

"las mujeres... que parían los hijos cada uno con
dos coronas... otro... que tenía cuatro pies" (I, 50).

Caliban llama a la luna su señora (II.ii.139).

Gómara dice que los indios de Cumaná "Adoran sol y luna" (I, 147).

Stephano habla de soplar en las narices de Caliban--

"While Stephano breathes at 's nostrils" (II.ii.62).

Gómara dice que los indios--

109 Véase, no obstante, lo que dice A. Marín, op. cit., pág. 2043, n. 3, citando a Farmer: "En 1574 encalló una ballena cerca de Ramsgate. Pez monstruoso hasta un extremo inenarrable, pues tenía los ojos, no en su cabeza, sino en su cola". De donde también la posible alusión a este hecho.

"tienen... muy abiertas las ventanas de las narices..." (I, 50),
y que--

"el predicador despide a los oyentes, dándoles humo en las narices... y soplándolos como saludador... les ponen las manos en las narices, soplan, y..." (I, 70, 76).

Stephano se fabricó una botella para el jerez con la corteza de un árbol--

"by this bottle! which I made of the bark of a tree with my own hands" (II.ii.120-122).

Gómara cuenta cómo--

"un carpintero... excavó en un tronco de jaruma, que de por sí es hueco como el de higuera, lo llenó...." (I, 67).

Caliban cree a Stephano un dios y le adora y jura servirle (II.ii.135 y sigs.).

Gómara cuenta cómo trataban los indios del Puerto de Patos a los españoles--

"Les barrían el camino y les ofrecían comida, plumajes e incienso como a los dioses" (I, 159).

Trinculo llama a Caliban monstruo de cabeza de perro--

"puppy-headed monster" (II.ii.155-156).

Gómara habla del--

"Manatí... un pez... la cabeza como de buey... y tan feo que más no puede ser" (I, 55).

Cuando Ariel hace sonar el tamboril y la flauta, y Stephano y Trinculo sienten temor, Caliban les dice que no tengan miedo porque la isla está llena de ruidos y sonos de instrumentos y de voces (III.ii.129 y sigs.).

Gómara dice que los indios de Cumaná--

"hacen grandísimo ruido con bocinas, atabales y gritería..." (I, 147)

Ferdinand cree que la isla es el paraíso--

"... makes this place Paradise" (IV.i.124).

Colón, hablando de Paria--

"creyó estar allá el paraíso terrenal" (I, 151);

"los indios de allí creían... en el paraíso que estaba en tierras del mediodía" (I, 67).

Shakespeare habla de la línea equinoccial (IV.i.235-237).

Gómara la menciona con frecuencia también (I, 150 y sigs.).

Trinculo, para decir a Caliban que robe como él y Stephano, le dice que se unte con liga--

"put some lime upon your fingers..." (IV.i.246-247).

Gómara escribe que--

"Hay... otro árbol que echa liga, con la que cogen pájaros y con la que se untan y empluman" (I, 145).

Refiriéndose a Caliban, Prospero y Alonso hacen varias alusiones a su deformidad--

"This mis-shapen knave..." (V.i.268);

"This is a strange thing as e'er I look'd on" (V.i.289);

"He is as disproportion'd in his manners
As in his shape." (V.i.290-291).

Gómara cuenta cómo los patagones--

"tienen pies disformes... y van de tal facha que no parecen hombres" (I, 163-164),

y que los--

"veinticinco hijos que tenían [Duhare y Datha] también eran disformes" (I, 68).

Ariel fue confinado por Sycorax en un pino hendido--

"She did confine thee...

.....
Into a cloven pine" (I.ii.274-277).

Gómara nos cuenta que--

"los siete [Indios]... se escondieron en un árbol hueco" (I, 100).

Los castigos a que Prospero sometía a Caliban eran tan terribles que ni el mismo diablo--Setebos, al que Prospero aventajaba en poder-- podía hacer nada por librarle de ellos, y Caliban así lo reconoce (I.ii.369 y sigs.).

Gómara da cuenta de cómo un--

"piache estaba en el suelo arrebatado del espíritu maligno..." y de cómo, al conjuro de Fray Pedro de Córdoba, el piache quedó libre del diablo. (I, 149).

Gómara-Montaigne-Shakespeare.

En la república ideal que Gonzalo describe y que le gustaría establecer en la isla (II.i.148 y sigs.), se ve una clara imitación de un pasaje del ensayo "Des cannibales", de Montaigne.

De su obra Essais (1580) hizo una traducción inglesa Giovanni Florio, publicada en 1603, uno de cuyos ejemplares perteneciente a Shakespeare se conserva en el Museo Británico.¹¹⁰ Lo que no tiene

110 W.C. Hazlitt, Shakespeare's Library..., Londres, 1875, vol. IV, 1ª Parte, pág. 2.

nada de raro, ya que es muy probable que el dramaturgo y Florio fueran al menos conocidos debido a que ambos eran protegidos del Conde de Southampton y a que la compañía de Shakespeare estaba bajo el patrocinio de James I siendo frecuentes sus representaciones en la corte donde Florio era el camarero y preceptor de la reina.¹¹¹

Resulta, sin embargo, interesante destacar aquí los vínculos que unían así al traductor como al traducido con España, pues Florio "era hijo de una española de origen hebreo",¹¹² y Montaigne era hijo de Antoinette Louppes--López--, perteneciente a una familia judeo-española convertida al Catolicismo y con representantes en Amberes y España.¹¹³

Pero Montaigne, además, tuvo una especial predilección por Francisco López de Gómara--obsérvese la curiosa coincidencia del apellido--cuya obra, Historia General de las Indias, cita constantemente en sus Essais de la versión francesa que del libro de Gómara hiciera Martin Fumée en 1578 como puede comprobarse por las notas de Maurice Rat en la edición ya citada.

El pasaje que Shakespeare tomó de Montaigne es, en cuestión, el siguiente:

Gonzalo--"I' the commonwealth I would by contraries
Execute all things; for no kind of traffic
Would I admit; no name of magistrate;
Letters should not be known; riches, poverty,
And use of service, none; contract, succession,
Bourn, bound of land, tilth, vineyard, none;
No use of metal, corn, or wine, or oil;
No occupation; all men idle, all;
And women too, but innocent and pure;
No sovereignty,--

Sebastian-- Yet he would be king on 't.

Antonio-- The latter end of his commonwealth forgets the beginning.

Gonzalo-- All things in common nature should produce
Without sweat or endeavour: treason, felony,
Sword, pike, knife, gun, or need of any engine,
Would I not have; but nature should bring forth,
Of its own kind, all foison, all abundance,
To feed my innocent people.

Sebastian-- No marrying 'mong his subjects?

Antonio-- None, man; all idle; whores and knaves.

Gonzalo-- I would with such perfection govern, sir,
To excel the golden age." (II.i.148-169).

Compárese con el trozo sacado de la versión de Florio:

111 Encyclopaedia Britannica, vol. 20, pág. 319, s.v. "Shakespeare", y vol. 9, pág. 476, s.v. "Florio".

112 Luis Astrana Marín, op. cit., pág. 39.

113 Encyclopaedia Britannica, vol. 15, pág. 768, s.v. "Montaigne"; Maurice Rat, ed., Essais de Montaigne, 2 vols., Classiques Garnier, París, 1962, vol. I, pág. II.

"It is a nation... that hath no kinde of traffike, no knowledge of letters, no intelligence of numbers, no name of magistrate, nor of politike superioritie; no vse of service, of riches, or of poverty; no contracts, no successions, no diuidences, no occupation but idle; no respect of kinred, but common; no apparrell but naturall, no manuring of lands, no vse of wine, corne, or mettle. The very words that import lying, falsehood, treason, dissimulation, covetousnes, envie, detraction, and pardon, were never heard of amongst them. How dissonant would hee finde his imaginary commonwealth from this perfection?

'Hos natura modos primum dedit'.

Nature at first vprise
These manners did devise.

Furthermore, they live in a country of so exceeding pleasant and temperate situation, that as my testimonies have tolde me it is very rare to see a sicke body amongst them; and they have further assured me, they never saw any man there, shaking with the palsie, toothlesse, with eyes dropping, or crooked and stooping through age."¹¹⁴

En seguida se echa de ver la relación tan estrecha que existe entre los dos autores citados. Pero si ahora se coteja el fragmento de Montaigne con otros de Gómara, al punto se verá lo mucho que el autor francés recordaba del historiador español:

"los indios [dice Gómara] no tenían vestidos, ni letras, ni moneda, ni hierro, ni trigo, ni vino..." (I, 36);

"andan desnudos a causa del calor y buena templanza de la tierra... Cada uno se casa con cuantas mujeres quiere o puede... no guardan más parentesco que con madre, hija y hermana..." (I, 52);

"Sus armas eran piedras y palos" (I, 53);

"En lugar de trigo comen maíz..." (I, 53);

"Son muy obedientes a sus caciques y así, no siembran sin su voluntad..." (I, 53);

"No conocían el licor de las uvas, aunque había vides..." (I, 53 y 61)

"No tienen letras, ni peso, ni moneda, aunque había mucho oro y plata y otros metales, ni conocían el hierro..." (I, 53);

"todas sus cosas son tan diferentes de las nuestras, cuanto la tierra es nueva para nosotros." (I, 53);

"Es... tierra fertilísima... y todos o los más andaban en cueros... Estos isleños son... fuertes y robustos; tienen ruines ojos, mala dentadura..." (I, 49-50);

"viven 150 años... Es tierra fertilísima... Es sana..." (I, 158);

"La fertilidad de la tierra debe causar tanta pereza... Son mansos, lisonjeros y obedientes..." (II, 404);

"No tenían peso... para la contratación. Hay quien dice que no lo usaban por excusar los engaños... Por donde parece que no habían

114 W.C. Hazzlit, op. cit., vol. IV, págs. 7-8.

oído cómo hizo Dios todas las cosas en cuenta, peso y medida. Así que carecen de peso... No tenían moneda... Carecían del uso del hierro... aceite no alcanzaban... Que no hiciesen vino teniendo vides... No tenían más letras que las figuras... Otras muchas cosas les faltaban de las que son menester a la vivienda política del hombre... mas quien considerase que pueden vivir sin ellas los hombres, como ellos vivían, no se espantará, especialmente si considera que, así como es nueva tierra para nosotros, así son diferentes todas las cosas que produce, de las nuestras, y que produce cuantas le bastan a mantener y aun a regalar a los hombres." (II, 436-437).

Aún podríamos agregar algunos detalles más de Gómara coincidentes con otros de The Tempest. Pero estimamos que los señalados son más que suficientes para demostrar lo que nos habíamos propuesto y poder afirmar con el distinguido especialista en Shakespeare, Sir Sidney Lee, que el gran acontecimiento histórico del descubrimiento de América dejó huella en los escritores de la época isabelina en general, y en particular en Shakespeare y en esta comedia.¹¹⁵

La 'Diana Enamorada' y 'The Tempest'.

Aunque no hubiera otra cosa en común entre estas dos obras que el ambiente marino--y especialmente una tempestad--, esta sola analogía sería razón suficiente para detenernos a estudiarlas comparativamente.

Ya hemos tenido ocasión de comprobar otros puntos de semejanza entre las Dianas españolas (1559-1564) y The Two Gentlemen of Verona, Cymbeline, As You Like It, A Midsummer-Night's Dream y Twelfth Night. No ha de sorprender, por tanto, si también en The Tempest se observan ciertos rasgos de parecido con las novelas de Montemayor y de Gil Polo de las que el dramaturgo inglés era muy buen conocedor, según hemos probado.

Referente a la Diana Enamorada ha escrito un autor español que--

"Un ejemplo de la prosa animada y dinámica de Gil Polo es la descripción de una tempestad en el libro primero, lazo entre el estilo del siglo XVI y el que habrá de predominar en el XVII... La tempestad como motivo del seiscientos da origen a escenas iniciales de piezas dramáticas tan representativas como The Tempest..."¹¹⁶

Es una lástima que estas líneas, que suenan a preludio esperan-

115 Encyclopaedia Britannica, vol. 13, pág. 889, s.v. "Lee".

116 Angel Valbuena Prat, Historia de la Literatura Española, Barcelona, 1964, t. I, págs. 721-722.

zador, se quedarán, no obstante, en sólo eso, ya que donde se podría suponer que el autor debería haberlas ampliado y concretado, esto, en su Literatura Española en sus Relaciones con la Universal,¹¹⁷ ni tan siquiera alude a la comedia de Shakespeare.

En el cuento de Eslava hemos visto otra tempestad algunos de cuyos detalles se reflejan ciertamente en The Tempest; pero el gran parecido que hay entre la comedia y el cuento no estriba precisamente en ellos, sino el argumento. Al contrario de lo que ocurre con Diana Enamorada en la cual, siendo diferente la trama, hay muchos pormenores que coinciden con otros de The Tempest.

Sin embargo, la tempestad no es el único punto en que la comedia se corresponde con la novela. En ambas se hallan asimismo dos elementos--uno mágico, y bucólico otro-- y ellos tan semejantes entre sí, que hasta resulta natural y, por consiguiente, obligado, el cotejarlos.

En cuanto a la tempestad propiamente dicha, ésta se describe en el primer libro de la Diana Enamorada¹¹⁸ y en la primera escena, Acto I, de The Tempest, respectivamente, si bien hay abundantes menudencias complementarias de la misma desperdigadas a lo largo de una y otra obra.

Pasando por alto todo lo que suele ser corriente en una tempestad marina cualquiera, como pueden ser la tempestad misma y las desgarradoras escenas que se producen en la tripulación y en el pasaje--lamentos, voces, promesas, confusión, llanto, desesperación, agitación, despedidas, etc.--se dan en la comedia inglesa y en la novela española circunstancias especiales tan afines que se hace difícil el dissociarlas. Por ejemplo, la tempestad sorprende a la nave donde viajan los ilustres pasajeros en un punto indeterminado del mar entre la costa norte africana--Túnez, en la comedia, y Ceuta, en la novela, ambas ciudades muy ligadas, por cierto, a la historia de España--¹¹⁹ y el reino de Nápoles; el motivo del viaje es en ambos casos el casamiento de la hija del señor más principal a bordo de la nave en la que también viaja un hermano de la novia; nadie absoluta-

117 Id., SAETA, Madrid, 1965, pág. 281.

118 Gaspar Gil Polo, Diana Enamorada, C.C., Madrid, 1973, págs. 47-48. Todas las siguientes citas van referidas a esta edición.

119 Túnez fue de España desde 1535 hasta 1574. Con todo, a principios del siglo XVII fueron llevados allí de España muchos moriscos que constituyeron una valiosa fuente de prosperidad para la ciudad. Ceuta pasó a manos de España en 1580, siendo hasta la fecha una ciudad militar española. Cf. Encyclopaedia Britannica, vols. 5 y 22, págs. 215-216, 324 y 327, respectivamente, s.vv. "Ceuta" y "Tunis" y "Tunisia".

mente, ni el último de los marineros, parece--aunque ellos piensen lo contrario--, sino que todos, cada cual por su lado, arriban sanos y salvos a puerto seguro, concretamente a una "solitaria isla... despoblada... desierta y de gentes no habitada" y sin que en ella puedan "hallar qué comer" (G.P., págs. 52-53). Compárense, además, estas palabras de Gil Polo con las de Shakespeare--

"..... Then was this island,--
.....
..... not honour'd with
A human shape." (I.ii.281-284);

"..... this island seem to be desert
.....
Uninhabitable...." (II.i.35-37);

"..... in this most desolate isle" (III.iii.80);

"In a poor isle," (V.i.212);

"In this bare island" (Epilogue, 8)

"Here is everything.....
.... save means to live" (II.i.49-50);

y se verá que incluso hay un cierto eco verbal.

Cuál sea esta isla, Shakespeare no lo dice claramente, como tuvimos ocasión de ver al dar las distintas interpretaciones que los autores han aventurado al comentar el pasaje en el que el dramaturgo habla de las Bermudas. Gil Polo, en cambio, sí da su nombre: Formentera y, posteriormente, también Ibiza. Ahora bien, si se tiene en cuenta que la isla en la que se desarrolla la mayor parte de la acción de The Tempest es aquella en la cual fue confinada la bruja Sycorax (I.ii.269); que ésta era de Argel (I.ii.260 y sigs.); y que Formentera es la isla más cercana a dicha ciudad; y si, por otro lado, se observa que bastantes de las características de la isla de Shakespeare, v.gr., la sal (I.ii.253); los pinos, robles, encinas y bellotas (I.ii.277, 294, 461; V.i.45); la rueda hidráulica (I.ii.281); el clima, templado por el soplo de un agradable vientecillo (II.i.41-46) y, sin embargo, no exento, en ocasiones, de escarcha (I.ii.256); el Mediterráneo (I.ii.234; G.P., pág. 50); el "duro peñasco" --"hard rock" (G.P., pág. 57; I.ii.343); las tierras bajas (II.i.48 et passim); etc.; cuadran perfectamente a Formentera e Ibiza que forman parte del grupo de las antiguamente llamadas "Islas de los Pinos", --pero en las que también se criaba la encina--, famosas durante siglos por su abundante producción salina mucha de la cual se exporta-

120 Encyclopaedia Britannica, vols. 2 y 11, págs. 1073-1076 y 1017-1018, respectivamente, s.vv. "Balearic Islands" e "Ibiza".

ba a Inglaterra, en las que los moros introdujeron los molinos de viento y la rueda hidráulica, que gozan de una temperatura moderada por las brisas del Mediterráneo pero que también se cubren de escarcha en el período de enero a marzo.¹²⁰ Y, si, por último, consideramos lo que dice Gil Polo, esto es, que "era la más deleitosa tierra... de cuantas el sol con sus rayos escalfa" (G.P., pág. 122), y que el adjetivo "tawny"--marrón, tostado por el sol (II.i.54), que el dramaturgo emplea aplicándolo al suelo de la isla--es el mismo que aplica a España--"tawny Spain"--en Love's Labour's Lost (I.i.170), habrá de convenirse en que, si bien tomadas todas estas cosas aisladamente podrían tenerse por producto de la casualidad, juntas como lo están en la novela de Gil Polo vienen a reforzar nuestra hipótesis de que probablemente Shakespeare estaba describiendo una isla--real o imaginaria--con elementos principalmente aplicables a la tierra hispana e inspirándose, cuando menos parcialmente, en la Diana Enamorada.

Respecto al factor magia, bien puede decirse que, desde que se levanta hasta que cae el telón, esto es, desde que hace surgir la tempestad--

"... by your art... you
Put the wild waters in this roar" (I.ii.1-2);

"... I have bedimm'd
The noontide sun, call'd forth the mutinous winds,
And 'twixt the green sea and the azur'd vault
Set roaring war..." (V.i.41-44);

hasta que ordena a Ariel deshacer el encantamiento--

"Untie the spell" (V.i.253),

toda la acción de The Tempest está tramada por un grave señor--
"great master! grave sir" (I.ii.189)

y un estupendo mago que se llama Prospero--

"By my so potent art. But this rough magic..." (V.i.50).

Este sabe en todo momento dónde están, qué traman y qué hacen todos y cada uno de los personajes; a todos pone a prueba y les hace pasar por momentos de apuro y desesperación, sin que por eso permita que ninguno sufra nada irremediable, y haciendo que todos se lleguen hasta él por distintos procedimientos y sendas para, al final, enseñarles su lección y dar remedio y fin a todos sus problemas. Para todo lo cual, se sirve de sus ministros que son diversos espíritus, y principalmente de uno de ellos, Ariel, quien, según la ocasión, adopta distintas formas, incluida la de ninfa (I.ii.301). Sus atributos

son los propios de un sibilino: un manto, una vara y un libro (I.ii. 24, 169; V.i.54, 57). Con todo, igual habla de la divina Providencia (I.ii.159) que de la Fortuna (I.ii.178), de su arte mágica (V.i.50) que de su presciencia (I.ii.180).

Es---rasgo más, rasgo menos---el retrato de Felicia y del papel que ésta desempeña en Los Siete Libros de la Diana, de Montemayor, y, sobre todo, en la Diana Enamorada, de Gil Polo, como se desprende de las líneas de estas dos obras que transcribimos:

"Una venerable dueña con una saya de terciopelo negro, tocada con unos largos y blancos velos, acompañada de tres hermosísimas ninfas, representando una honestísima Sybila. Esta era la sabia Felicia" de "poderoso saber" y "poderosas palabras". (G.P. 4^a, págs. 176-177 y 179).

"Y sacando un libro de la manga, se llegó a Sireno y en tocándole con él sobre la cabeza... Y luego bolvió a do Selvagia estava y tocándola con el libro..." (M., 5^a, págs. 225 y 227).¹²¹

"Según la gravedad y arte de su persona, parecía muger de grandísimo respeto... arrimada a una ninfa muy más hermosa que todas". (M., 4^a, 163).

"Arethea... era el nombre de la ninfa". (G.P., 4^a, pág. 174). Pero había una "muchedumbre de ninfas que tenía la sabia, las cuales obedesciendo su mandado entendían en diversos hechos en diferentes partes". (G.P., 4^a, pág. 174).

"Yo [Felicia], sin estar informada de nadie, sé quién sois y adonde os llevan vuestros pensamientos, con todo lo que hasta acra os a sucedido". (M., 4^a, pág. 163).

"En el desastre de Marcelio [el naufragio y demás peripecias que se le siguieron] la Fortuna ordenó tal acontecimiento". (G.P., 2^a, 73).

"De semejantes hombres tiene Dios particular cuidado, como del triste y congoxado Marcelio, librándolo de su necesidad por medio de la sapientísima Felicia, la cual, como con su espíritu adivinasse que Marcelio... y los otros venían a su casa, hizo de manera que aquella hermosa ninfa saliesse en aquel llano para que les diese ciertas nuevas y sucediessen cosas que con su estraña sabiduría vio que mucho convenían". (G.P., 4^a, págs. 173-174).

"Llegada es la hora que determino daros a todos de mi mano el desseado contentamiento, pues a esse fin, por diferentes medios y caminos, os hize venir a mi casa. Todos estáis aquí juntos, donde mejor podré tratar lo que a vuestra vida satisfaze. Por esso, yo os ruego que os contentéis de mi voluntad y obedezcáis a mis palabras". (G.P., 4^a, pág. 203).

Ni es eso todo. Porque incluso los nombres Prospero y Ariel guardan una cierta semejanza semántica y morfológica con los de Felicia y Arethea de los que aquellos parecen una reminiscencia.

121 Jorge de Montemayor, Los Siete Libros de la Diana, C.C., Madrid, 1970. Todas las citas que siguen van referidas a esta edición.

Pero aún hay algunas situaciones más que, al leerlas en The Tempest, nos traen a la memoria otras semejantes que se dan en la Diana Enamorada como son, por ejemplo, el personaje Caliban y su conducta respecto a Miranda (I.ii.347-348) y el "selvaje robusto y soberbio, que, afrentado y muy feroz..." (G.P., 5^o 250), más el intento de Bartofano de violar a Clenarda (G.P., 1^o, 54 y sigs.); la advertencia que Prospero hace a Ferdinand sobre la castidad (IV.i. 13-56) y la que Felicia hace a los que la escuchan sobre el "amor... casto y limpio de toda deshonestidad" (G.P., 5^o, 258-261); la sorpresa de Gonzalo y Alonso y el no saber éstos si el Prospero que veían sus ojos era real o el producto de una alucinación o hechicería (V. i.104 y sigs.), y el asombro de Alcida, Syreno y Montano, quienes, al ver inesperadamente a sus seres queridos "se quedaron atónitos, y les pareció sueño o encantamiento, no dando crédito a sus mismos ojos". (G.P., 4^o, pág. 203).

En lo referente al elemento bucólico, no podrá negarse que la representación que Prospero ordena a Ariel poner en escena con la ayuda de sus otros espíritus para celebrar el contrato de matrimonio de Ferdinand con Miranda no tenga tal carácter (IV.i.35-138). Los personajes que intervienen--Iris, Ceres, Juno, Ninfas y Segadores-- todos son espíritus al servicio de Prospero. Sus versos, canciones, danzas, música y atuendo, los propios de una fiesta pastoril. Tal y como ocurre en Diana Enamorada donde--

"Felicia, a cuyo mandamiento estaban todos obedientes, y en cuya voluntad estaba el orden y el concierto de la fiesta (G.P., 5^o, 211), había mandado a una ninfa lo que había de hacer para que allí se moviese una alegre fiesta (G.P., 5^o, 248) por honra y memoria de estos... venturosos casamientos... entre Marcelio y Alcida y Syreno y Diana". (G.P., 4^o, 205).

Es natural que, siendo Diana Enamorada esencialmente pastoril, las manifestaciones de este género sean cosa corriente en ella; tanto, que lo que en The Tempest se desarrolla en poco más de cien líneas, ocupa en Diana Enamorada el final del libro 4^o y todo el 5^o. (G.P., págs. 205-261). Pero si se estudian con detenimiento el talante y sentido de las palabras y canciones de Iris, Ceres y Juno; la música suave que acompaña a la mascarada; el atuendo de las ninfas y segadores; y la admiración que todo ello produce en Ferdinand; y se contrastan con los "Versos franceses" que canta Arsileo (G.P.,

4^o, págs. 206-208); con "las deleitosas canciones" y la "suave armonía..." (G.P., 4^o, 208)... "que dejó los que presentes estaban atónitos y maravillados" (G.P., 5^o, 223); con el baile de los pastores--"más gracioso que cuantos las hermosas dryadas o napeas... suelen hazer" (G.P., 5^o, 212)--y con el de las ninfas, "sobre sus cabeças puestas hermosas coronas de rosas y flores..." (G.P., 5^o 223); se podrá descubrir un gran parecido así de fondo como de forma.

THE HISTORY OF CARDENIO

Al no figurar esta comedia entre las de la edición príncipe de las obras completas de Shakespeare (1623), normalmente no tendríamos por qué ocuparnos aquí de ella. Pero si, como advertimos al principio, hacemos una excepción, es porque, de todas las atribuidas al insigne dramaturgo, ella está entre las que, aunque no fueran enteramente suyas, sí lo fueron al menos en parte. Sin embargo, la principal razón que tenemos es la dependencia de ella de la obra maestra de Cervantes.

Cierto que todavía no se han atrevido algunos críticos a pronunciarse de una manera definitiva sobre si Shakespeare conoció el Quijote, y acerca de si hizo o no uso del mismo. Con todo, pensamos que existen suficientes elementos de juicio para poder sostener que el dramaturgo inglés, no sólo leyó la obra cervantina, sino que se sirvió de ella para colaborar en la composición de The History of Cardenio en los últimos años de su carrera artística.¹

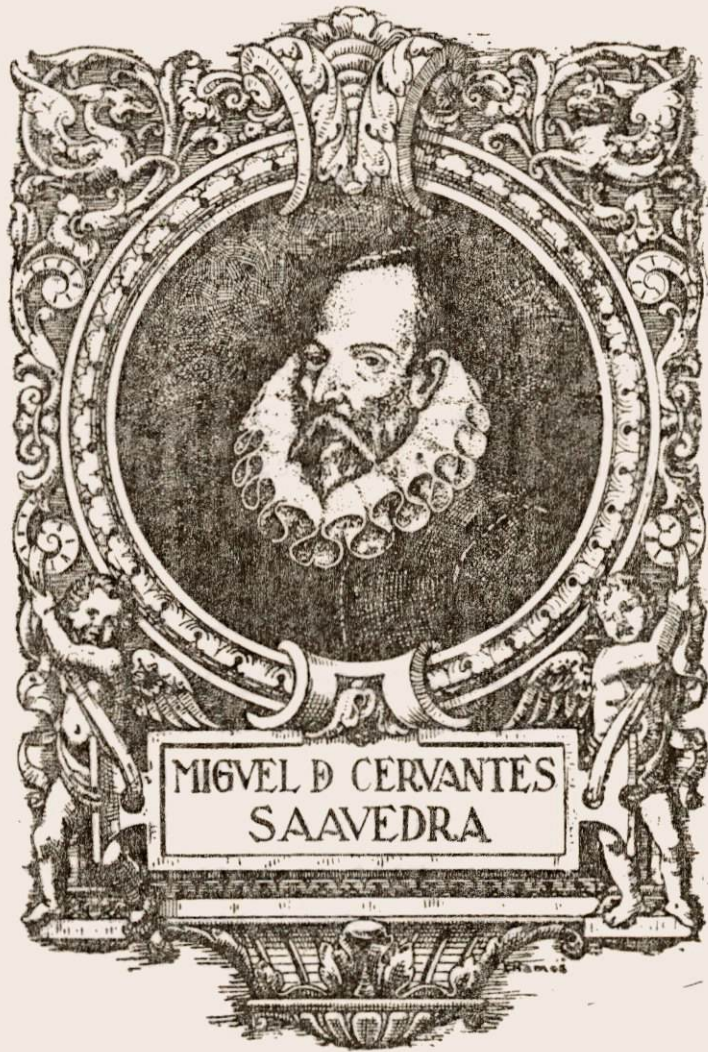
El 'Quijote' en Inglaterra.

Está fuera de toda duda, según el criterio unánime, que The History of Cardenio provenía del relato sobre Cardenio que Cervantes hizo en la primera parte (caps. XXIII y sigs.) del Quijote.¹

Lo cual no tiene nada de raro, ya que, publicada en España en 1605, esa primera parte del Quijote fue al muy poco tiempo conocida y leída en Inglaterra, como lo demuestra el que, el 19 de enero de 1611, inscribiese Thomas Shelton en el registro de los libreros su versión inglesa de la misma, y el que fuera impresa al año siguiente con el título de The History of the Valorous and Wittie Knight-Errant Don Quixote of the Mancha.²

1 Clifford Leech, The John Fletcher Plays, Chatto & Windus, London, 1962, págs. 150-153; James Fitzmaurice-Kelly, "Cervantes and Shakespeare", Proceedings of the British Academy, vol. VII, London, 1916, pág. 299; Luis Astrana Marín, William Shakespeare - Obras Completas, Aguilar, Madrid, 1969, pág. 115.

2 Vivian de Sola Pinto, Encyclopaedia Britannica, vol. 20, pág. 376, s.v. "Shelton".



Pero incluso es posible que se leyera en castellano, pues ya antes de que la traducción se hiciera habían dado muestras varios dramaturgos ingleses de estar familiarizados con el Quijote, bien basando algunos episodios de sus comedias en otros del libro español, o bien mencionándolo simplemente. Tal fue el caso de George Wilkins, en The Miseries of Inforst Marriage (c. 1607); de Thomas Middleton, en Your Five Gallants (1607); de Beaumont, en The Knight of the Burning Pestle (1607); de Ben Jonson, en The Alchemist (1610) y Epicoene, Or The Silent Woman (1611); y de Nathan Field—quien, dicho sea de paso, también era actor en la compañía de Shakespeare—, en Amends for Ladies (1611). Y conste que únicamente mencionamos aquellas obras anteriores a The History of Cardenio; porque las que le siguieron fueron muchas más.³

A nadie podrá sorprender, por tanto, el que también Shakespeare pusiera sus ojos en un libro que en tan breve tiempo se había hecho tan popular. Con igual razón puede suponerse que la composición de The History of Cardenio debió coincidir con la publicación de la versión de Shelton, si tomamos en cuenta las fechas de su representación.

Trayectoria de 'The History of Cardenio'.

The History of Cardenio—el nombre lo han venido escribiendo de mil diversas formas, tales como "Cardennio", "Cardenno", "Cardenna", "Cardema", "Cardano", etc.—se sabe que fue representada por la compañía de Shakespeare en la corte inglesa dos veces durante la primera mitad de 1613; una, ante la princesa Elizabeth, como parte de las festividades organizadas con motivo de su matrimonio con el Elector del Palatinado, en fecha aún no determinada con precisión—ya que se han dado al menos tres, a saber, el invierno de 1612-1613, febrero de 1613, y poco antes del 20 de mayo del mismo año—, y, la otra, el 8 de junio, ante el embajador del duque de Saboya.⁴

Constan, además, en el registro oficial, las cantidades pagadas por el tesorero de cámara de sus Majestades por la puesta

3 James Fitzmaurice-Kelly, Historia de la Literatura Española, Madrid, 1916, págs. 209 y 212; Alfonso Par, Shakespeare en la Literatura Española, Madrid, 1935, vol. I, págs. 31 y 33.

4 E.K. Chambers, William Shakespeare - A Study of Facts and Problems, Oxford, 1963, vol. 1, pág. 539; Clifford Leach, op. cit., loco cit.; James Fitzmaurice-Kelly, "Cervantes...", pág. 298.

en escena de "Cardenno" y otros dramas, entre ellos, Much Ado About Nothing, The Tempest, The Winter's Tale, The First Part of King Henry the Fourth, Othello y Julius Caesar.⁵

Pero ya no se volvería a hablar de esta comedia hasta el 9 de septiembre de 1653, fecha en la que el librero Humphrey Moseley inscribió en el registro "ad hoc", con el ánimo de imprimirlas, cuarenta y un títulos de otras tantas comedias que había ido coleccionando, entre las cuales se encontraba "The History of Cardenno, by Mr. Fletcher and Shakespeare". Se asegura también que Moseley pagó por dicha inscripción la suma de veinte chelines y medio, aunque muchas de ellas no llegaron a imprimirse nunca, razón por la que se cree se perdieron.⁶

Una de las comedias no publicadas en esta ocasión fue The History of Cardenno, por lo que también ahora pasarían bastantes años antes de que se volviese a hablar de nuevo de ella. Ocurrió esto cuando se supo que John Warburton (1682-1759) había hecho una lista de manuscritos de comedias que había estado reuniendo durante mucho tiempo. Pero con tan mala suerte, que una criada suya los quemó o, si no, los utilizó para varios menesteres culinarios, a resultas de lo cual todos se malograron. Todavía no se ha podido averiguar si se trataba de las mismas comedias no impresas de la colección de Moseley, o de otras.⁷

'Double Falsehood'.

Así estaban las cosas cuando, el 13 de diciembre de 1727, se ponía en escena por vez primera, en Drury Lane, una comedia que tenía muchos visos de estar relacionada con el Quijote y, posiblemente, también con The History of Cardenno y con Shakespeare.

En la edición que de ella se tiró al año siguiente de su estreno se podía leer lo siguiente:

"Double Falshood; Or, The Distrest Lovers. A Play, As it is Acted at the Theatre-Royal in Drury-Lane. Written Originally by W. Shakespeare; And now Revised and Adapted to the Stage By Mr. Theobald, the Author of Shakespeare Restor'd. ... London:... MDCCXXVIII."⁸

5 James Fitzmaurice-Kelly, "Cervantes...", loco cit.

6 Id., Ibid.; E.K. Chambers, op. cit., pág. 538.

7 E.K. Chambers, op. cit., loco cit.

8 Id., págs. 539 y 540.

En el prefacio, Theobald salía al paso de la extrañeza mostrada por algunos ante el hecho de que la comedia hubiese permanecido oculta y perdida por tanto tiempo, diciendo que él tenía tres o cuatro manuscritos, uno de los cuales--con letra del famoso apuntador Downes--, había pertenecido al célebre actor Betterton quien se había propuesto representarla. Asimismo, justificaba Theobald la existencia del mencionado manuscrito, el cual, según una tradición, Shakespeare había dado, al retirarse de la vida activa del teatro, a una hija suya natural para la cual lo había escrito. Y terminaba diciendo que, pese al contrario parecer de algunos--para quienes el "colorido", la "dicción" y los "personajes" eran más de Fletcher que de Shakespeare--, la comedia era de Shakespeare.

La ola de escepticismo que levantó esta declaración, cien años muy largos después de la desaparición del gran dramaturgo, puede imaginarse. Ello no obstante, en la reimpresión que de la misma comedia se hizo en 1734 se insistía en atribuírsela a Shakespeare.⁹

'Double Falsehood' y Shakespeare.

A este respecto, es muy significativo que Pope--uno de aquellos escépticos, y con sobrados motivos para odiar a Theobald, como muy bien saben los expertos--admitiera en 1738 que la comedia pertenecía a la época de Shakespeare.

En otro orden de cosas, Leech, además, destaca el hecho de que el desenlace de Double Falsehood guarda relación con el de All's Well That Ends Well, así como también señala el parecido existente entre el escenario natural de aquella y el de The Winter's Tale y de Cymbeline. Lo cual, aunque directamente no nos diga nada en concreto respecto a la autoría del original de Double Falsehood, cuando menos reforzaría el parecer de Pope en cuanto a que podría estar datado alrededor de 1612. De hecho, hoy en día, la creencia más generalizada es que el original empleado por Theobald para su adaptación era de principios del siglo XVII, bien fuera el mismo

⁹ Id., op. cit., pág. 540.

que se representó en 1613 y que Moseley quiso publicar en 1653, o bien otro precedente de aquel.

Es más; quienes han estudiado la comedia a fondo, como Bradford, Oliphant, Graham y Muir, han llegado a la conclusión de que, efectivamente, la mano de Shakespeare puede verse en la primera mitad de la comedia, siendo el resto de Fletcher.¹⁰

'Double Falsehood' y Cervantes.

Que Double Falsehood sea de origen español, se echa de ver a escape por su trama y por los nombres de muchos de sus personajes: Julio, Violante, Henríquez, Leonora, etc. Todavía más: por los papeles de otros con nombre inglés, hasta podría adivinarse su procedencia exacta, como es el caso del Duque y sus dos hijos—Henríquez y Roderick—y el del "Master of the Flocks", los cuales se corresponden con el Duque Ricardo, con Fernando—el hijo menor de dos hermanos—y con el ganadero del que Dorotea tuvo que huir, según la historia de Cardenio y Luscinde que Cervantes nos cuenta en su Quijote, y cuyo argumento es efectivamente idéntico al de Double Falsehood, como han reconocido todos los críticos.¹¹

Indudablemente un motivo más para creer en la dependencia, de la adaptación que hiciera Theobald, de The History of Cardenio. Mas, sobre todo, una razón para alegrarse, puesto que si no hemos tenido la suerte de poder leer la original The History of Cardenio, podremos al menos estudiarla a través del arreglo de Theobald en el que, con suerte y esfuerzo, quizá lleguemos a desvelar unos cuantos trazos—como poco—de la pluma e inspiración de Shakespeare.

Pero este es otro asunto que, por razones obvias, se sale del alcance del presente estudio.

10 Clifford Leech, op. cit., loco cit.; E.K. Chambers, op. cit., pág. 542.

11 E.K. Chambers, op. cit., loco cit.

E S P A Ñ A

E N

LOS DRAMAS HISTORICOS DE SHAKESPEARE

LOS DRAMAS HISTORICOS DE SHAKESPEARE

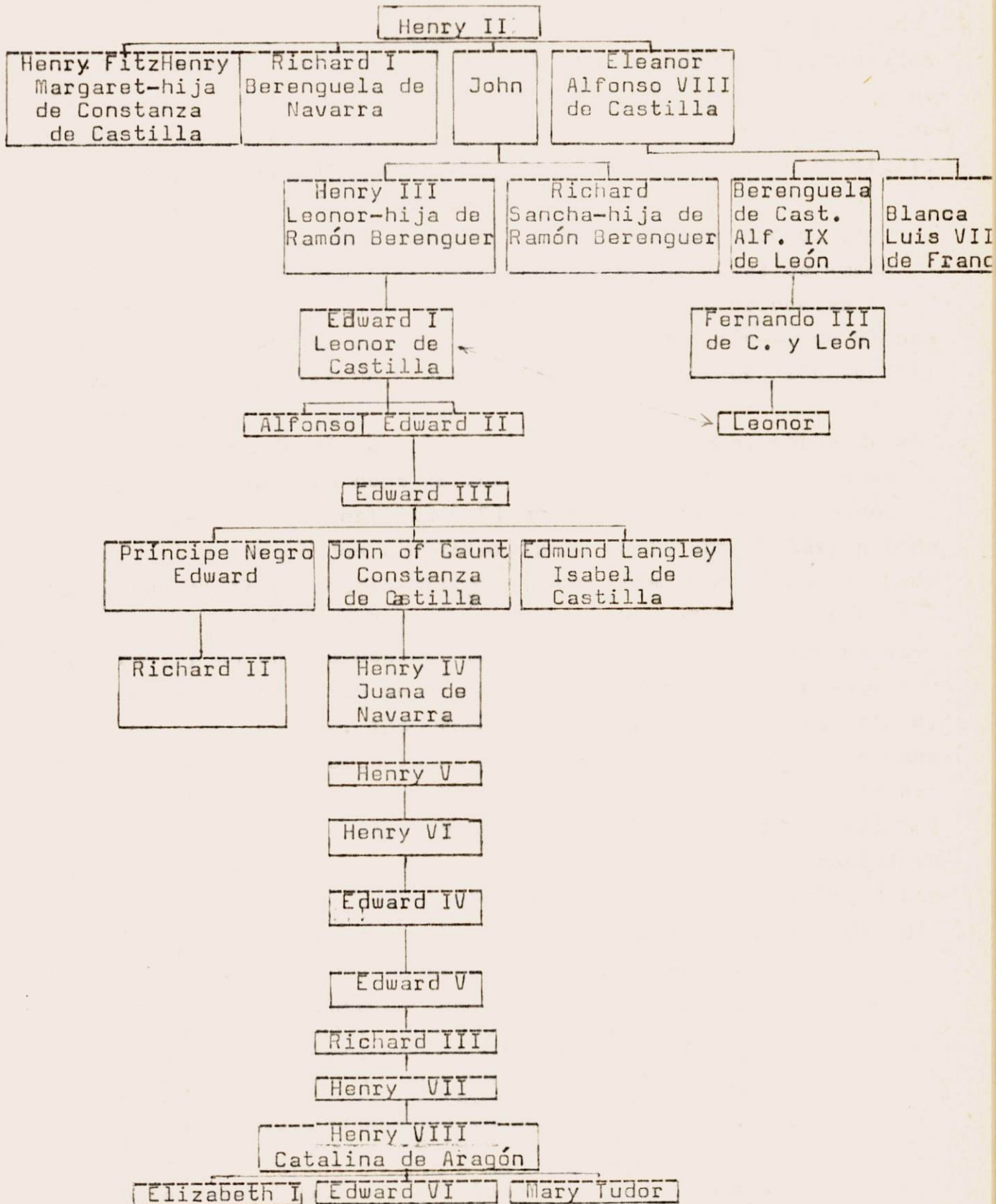
Así, a primera vista, cualquiera pensaría que, tratándose de obras que sólo tienen que ver con acontecimientos históricos estrictamente ingleses, no habría por qué entrar a estudiar esta fase de la producción de Shakespeare bajo el punto de vista que hemos sostenido a lo largo de este trabajo respecto al resto de sus obras. Es decir, que parece no existir razón alguna que justifique el relacionar estos dramas con España.

Pero, pensándolo mejor, se verá que en sus elencos figuran algunos personajes españoles--o que por lo menos tenían sangre española en sus venas--y otros que, sin serlo, estuvieron de alguna manera íntimamente ligados a aquellos y aun a otros que, además, tuvieron mucho que ver en el desarrollo de eventos, importantes en su tiempo, y que protagonizaron algunos capítulos de la historia de España. Se descubrirá igualmente que en estos dramas se alude a hechos--supuestos o reales--llevados a cabo por españoles, así como a productos provenientes de España. Por último, se hallará que contienen expresiones y vocablos que pueden ayudarnos a ver si Shakespeare sabía o no el castellano o, cuando menos, a sondear hasta dónde se había introducido el idioma de Castilla en el inglés.

Por todo ello, pensamos que no será en vano el dedicar unas palabras al esclarecimiento de lo aquí apuntado, conscientes de que habremos de ser lo más breves posible en los temas que son más del dominio de la Historia que de la Literatura--y, por tanto, verificables en cualquier tratado de este arte--aunque sí lo suficientemente claros para que los que se dedican exclusivamente a las Letras no se vean en la apremiante necesidad de tener que recurrir a él a cada paso.

Y ya que estos dramas cubren en el tiempo un largo período que va desde la segunda mitad del siglo XII--The Life and Death of King John--hasta la primera del XVI--The Famous History of the Life of King Henry the Eighth--pensamos que un árbol genealógico

ayudará a una más cabal identificación de cada personaje puesto que así podremos localizarle al punto y relacionarlo con sus antecesores, con sus coetáneos y con sus descendientes.



THE LIFE AND DEATH OF KING JOHN

El rey John (1167-1216), hijo de Henry II de Inglaterra y Leonor de Aquitania, sucedió a su hermano Richard I en el trono en 1199 reinando hasta su muerte. Tuvo por cuñados a personajes de las casas reales españolas, ya que tres de sus hermanos se casaron: Henry Fitz-Henry, con Margarita, hija de Constanza de Castilla; Richard I, con Berenguela, hija de Sancho VI de Navarra; y Eleanor, con Alfonso VIII rey de Castilla.

El rey John fue asimismo suegro de Leonor--casada con el rey Henry III, hijo de aquel--, y de Sancha, ambas hijas de Ramón Berenguer IV; como también fue tío carnal de las princesas Berenguela de Castilla--casada con Alfonso IX de León--y de Blanca--esposa de Luis VIII de Francia--las dos, hijas de Alfonso VIII de Castilla.

El personaje más español del drama es Blanca, conocida en el reparto de la obra como "Blanch of Spain", hija de Alfonso VIII (1155-1214) de Castilla y Eleanor--hermana del rey John. Siete de los personajes que intervienen en la obra están emparentados con ella: su abuela "Elinor", sus tíos "King John" y "Lady Constance", sus primos "Arthur", "Prince Henry" y "Philip the Bastard", y su futuro esposo "Lewis the Dauphin". Y aun en varias ocasiones se habla de otro tío suyo--"Richard Coeur-de-Lion" (I.i.54, 85, 90, 136, 253; II.i.12, etc) quien, repetimos, fue esposo de Berenguela la hija de Sancho VI el Sabio y hermana de Sancho VII el Fuerte, de Navarra, el de las Navas de Tolosa.

En torno a la persona de Blanch, puede decirse que ella es quien mejor pregona el nombre de España en el drama, especialmente cuando los dos van unidos--"Blanch of Spain", (Dramatis personae, II.i.64, 423)--, y cuando se cantan las excelencias de su belleza, de su virtud y de su cuna (II.i.423-455):

"That daughter there of Spain, the Lady Blanch,
Is near to England: look upon the years
Of Lewis the Dauphin and that lovely maid.
If lusty love should go in quest of beauty,
Where should he find it fairer than in Blanch?
If zealous love should go in search of virtue,
Where should he find it purer than in Blanch?
If love ambitious sought a match of birth,
Whose veins bound richer blood than Lady Blanch?"

Such as she is, in beauty, virtue, birth,
 Is the young Dauphin every way complete:
 If not complete of, say he is not she;
 And she again wants nothing, to name want,
 If want it be not that she is not he:
 He is the half part of a blessed man,
 Left to be finished by such a she;
 And she a fair divided excellence,
 Whose fulness of perfection lies in him.
 O! two such silver currents, when they join,
 Do glorify the banks that bound them in;
 And two such shores to two such streams made one,
 Two such controlling bounds shall you be, kings,
 To these two princes if you marry them.
 This union shall do more than battery can
 To our fast-closed gates; for at this match,
 With swifter spleen than powder can enforce,
 The mouth of passage shall we fling wide ope,
 And give you entrance; but without this match,
 The sea enraged is not half so deaf,
 Lions more confident, mountains and rocks
 More free from motion, no, not death himself
 In mortal fury half so peremptory,
 As we to keep this city.

Gracias al matrimonio de Blanca con el Delfín, se firma una alianza entre Francia e Inglaterra; pero cuando ésta se rompe al ser excomulgado su tío el rey John, Blanca refleja su desesperación en sus cortas pero conmovedoras intervenciones al final de la escena primera, acto primero, v.gr., "The sun's o'ercast with blood" (326), "There where fortune lives, there my life dies" (338).

Alusiones a España en 'King John'.

Sostiene Harrison que Shakespeare rara vez desaprovechaba cualquier oportunidad que la historia le brindase para crear una situación o un parlamento que lo mismo podía aplicarse a la historia que estaba narrando como a los sucesos recientes cuya significación era captada al punto por el público.¹

Una de las obras en que esto ocurre es precisamente King John, escrita entre junio y septiembre de 1596. Pues bien, el 20 de julio de ese mismo año la flota inglesa atacaba y capturaba Cádiz saqueándola y quemándola. El éxito inglés fue rotundo y el

1 G.B. Harrison, "Shakespeare's Topical Significances", Shakespeare Criticism 1919-35, págs. 271-291.

botín llevado a Inglaterra inmenso. En la expedición tomaron parte muchos jóvenes que respondían a las características de los que acompañaban al rey John en Francia--

"And all the unsettled humours of the land,
Rash, inconsiderate, fiery voluntaries,
With ladies' faces and fierce dragons' spleens,
Have sold their fortunes at their native homes,
Bearing their birthrights proudly on their backs,
To make a hazard of new fortunes here." (II.i.66-71).²

Tras la larga guerra entre Inglaterra y España y tras las constantes amenazas de invasión de aquel país por éste, y mientras los ingleses peleaban en Irlanda y en los Países Bajos, los ingleses sentían más que nunca su gran patriotismo y no perdían ocasión de proclamarlo. Parecido a lo que hace el personaje "The Bastard" en las palabras con que concluye King John--

"This England never did, nor never shall,
Lie at the proud foot of a conqueror,
But when it first did help to wound itself.
Now these her princes are come home again,
Come the three corners of the world in arms,
And we shall shock them. Nought shall make us rue,
If England to itself do rest but true." (V.vii.112-118).

No hay por qué insistir en las veladas alusiones al enemigo número uno de Inglaterra--España.³

Vocablos castellanos y topónimos españoles.

Ya se ha visto la mención expresa de España al hablar de "Blanch of Spain".

"The Bastard", al ridiculizar el afán de algunos ingleses por los viajes al extranjero y las nuevas costumbres adquiridas por éstos en los países que visitaban, menciona los Pirineos (I.i.203) que, puesto que no se especifica, lo mismo podían ser los franceses que los españoles.

En otra ocasión, "The Bastard", corrigiendo a su madre que lo ha llamado rufián, sugiere que debería llamarlo caballero, igual que Basilisco:

"Knight, knight, good mother, Basilisco-like." (I.i.244).

2 G.B. Harrison, "The National Background", A Companion to Shakespeare Studies, editado por Harley Granville-Barker y G.B. Harrison, Cambridge, 1962, págs. 169-170.

3 Id., pág. 171.

Los autores están de acuerdo en que Shakespeare tenía en mente al escribir esto al caballero fanfarrón de la pieza teatral Soliman and Perseda (1599) atribuída a Kyd. Así y todo, nadie podrá negar el carácter castellano del nombre, pese a que el tal caballero naciera en Alemania.

Además, Shakespeare emplea dos palabras---"bastinado" (II.i. 463) y "armado" (III.iv.2)---de marcado sello castellano, según se explica más en detalle en nuestro "Léxico castellano de Shakespeare" en uno de nuestros apéndices.

THE TRAGEDY OF KING RICHARD THE SECOND

Entre los personajes de este drama hay varios que van muy unidos a la historia de España. Pero quizás ninguno de ellos tanto como la primera Duquesa de York---"Duchess of York"---que no es otra que la princesa española Isabel de Castilla, hija de Pedro I "el Cruel", esposa de Edmund of Langley, primer Duque de York---, madre del segundo Duque de York---"Duke of Aumerle"---, y cuñada de John of Gaunt, partícipes todos ellos en el reparto de la obra.

Edmund fue el primer Conde de Cambridge y el primer Duque de York. Entre 1359 y 1378 sirvió en varias campañas en España. En 1372 se casó con la princesa Isabel que, aunque murió en 1392, le dio una hija---Constanza---, y dos hijos: Edward, segundo Duque de York y "Duke of Aumerle"---como se le conoce en el *Dramatis Personae*---, y Richard, segundo Conde de Cambridge. Edmund estuvo al mando de la expedición de 1381-1382 a favor del rey de Portugal contra Castilla.

Habría que agregar que el rey Richard II fue sobrino político de Isabel ya que era hijo de su cuñado el Príncipe Negro, célebre en España por haber ayudado a Pedro el Cruel a recobrar el trono de Castilla de manos de su hermanastro Enrique II de Trastámara con la victoria que siguió a la batalla de Nájera en 1367.

Isabel interviene en el acto V.ii---toda la escena---y también en V.iii.73-145 con hermosas palabras y una conmovedora actua-

ción pidiendo a su esposo y al rey el perdón para su hijo. En ellas hace en una ocasión alusión a su origen--al decir a su esposo que su hijo se parece a él y no a ella ni a ninguno de la familia de ella, pero que, a pesar de ello, ella lo quiere:

"He is as like thee as a man may be,
Not like to me, nor any of my kin,
 And yet I love him." (V.ii.108-110).

Cuando, tras el asesinato de Pedro el Cruel (1369), volvieron a controlar el reino de Castilla los Trastámara, John of Gaunt se casó en segundas nupcias con Costanza--hija y heredera de Pedro el Cruel y hermana, por tanto, de la cuñada de John, Isabel--en 1371, con lo cual John se creyó con derecho a reclamar para sí y su esposa el trono de Castilla, como una y otra vez lo intentó tratando de invadir Castilla, aunque en vano. Hasta que en 1388 se acabaron esas reclamaciones y disputas con el matrimonio de Catherine--hija de John y Constanza de Castilla, Duques de Lancaster--con el que después sería Enrique III de Castilla y León. Catherine--incidentalmente--y Enrique III serían los primeros Príncipes de Asturias. Bolingbroke, otro hijo de John of Gaunt con su primera esposa, llegaría a ser rey de Inglaterra el cual, a su vez, se casaría con una princesa española. Pero de ello hablaremos al tratar del próximo drama, Henry the Fourth.

Cerámica valenciana?

Una persona estudiosa y amiga de estas cosas nos ha preguntado si cuando Shakespeare hace decir a Mowbray--

"Men are but gilded loam or painted clay" (I.i.179)

no estaría pensando en la cerámica valenciana.

Confesamos que nada hemos leído respecto a esta línea en ese sentido y, puesto que, además, carecemos de evidencia interna, creemos que no se puede afirmar categóricamente tal cosa. Pero, si por otro lado se considera que el interés por la cerámica se despertó y entró en Europa vía España en el siglo XIV, y que en Inglaterra se importaba en grandes cantidades en vida del dramaturgo--hasta el punto de que se creyese, por error, por supuesto, que los fragmentos encontrados al dragar los muelles de Bristol procediesen de alfarerías de dicha ciudad española,

existe al menos la posibilidad de que ésta fuese una velada alusión a la ya entonces famosísima cerámica de Paterna y Manises, en la provincia de Valencia.⁴

'Richard II' y Séneca.

Por lo que respecta a este punto nos remitimos a lo que se dice en el apéndice correspondiente.

THE FIRST AND SECOND PART OF KING HENRY THE FOURTH

Por extraño que parezca, las dos partes--mezcla de historia y comedia--en que Shakespeare cuenta la vida de este rey inglés no son de las menos pródigas en razones que nos permitan asociarlas con España, ya que en ellas intervienen personajes emparentados con familias reales españolas, se hacen alusiones a libros españoles, se contienen influencias de algunos escritores hispano-romanos, se emplean vocablos castellanos y se habla de productos que proceden de la tierra española.

Familiares españoles de Henry IV.

Enrique IV de Inglaterra era sólo un niño de cinco años cuando su padre, John of Gaunt, se casó en segundas nupcias con la princesa Constanza de Castilla que de esta manera se convirtió en madrastra del futuro rey. Este reinaría desde 1399 a 1413.

En 1402, Enrique--viudo de su primera esposa desde 1394--se casaba por poder con la princesa española Juana--hija de Carlos II el Malo, de Navarra--que así pasaba a ser reina de Inglaterra. El matrimonio se solemnizaba el 7 de febrero de 1403. El período histórico cubierto por la acción de las dos partes del drama--septiembre de 1402 a 1413--coincide precisamente con el tiempo en que Juana era ya la reina consorte. Juana no le dio ningún hijo a Enrique IV, y hubo de conformarse con ser madrastra de los que éste tuviera con su primera esposa. Dos de ellos--"Henry, Prince of Wales" y "John of Lan-

⁴ George Savage, Encyclopaedia Britannica, vol. 18, págs. 342 y 365, s.v. "Pottery and Porcelain".

caster"--figuran en el reparto de las dos partes del drama; los otros dos--"Thomas, Duke of Clarence", con "Humphrey of Gloucester"--aparecen únicamente en la segunda.

Influencia de varios escritores hispano-romanos en 'Henry IV'.

Algunos autores han creído ver en distintos pasajes de estos dos dramas vestigios del conocimiento que el dramaturgo tuvo de los dos Sénecas y de Lucano. Pero puesto que de ellos tratamos con poca holgura en uno de los apéndices, a él remitimos al paciente lector.

Dos libros españoles a los que alude Falstaff.

A principios de siglo daba cuenta Anders de cómo varios autores, como Steevens, Dyce, Aldis Wright, Douce, etc., creían haber descubierto en las palabras de Falstaff--

"Phoebus, he, 'that wandering knight so fair'"
(1H4, I.ii.15)--

una clara alusión a la novela de caballerías española Espejo de Príncipes y Caballeros.⁵ Más recientemente, también Miss Spurgeon ha mostrado ser del mismo parecer mencionando expresamente El Caballero del Sol--"the Knight of the Sun"--como el libro al que la línea citada se refiere en un tono ligeramente burlón.⁶

Pero, pese a esta coincidencia de pareceres en cuanto al hecho sustancial--puesto que todos convienen en que se trata de un libro español--hay un aparente desacuerdo en lo que respecta a la identidad del mismo. Anders--que disiente del criterio de los primeros autores--habla de una posible confusión que él trata de aclarar diciendo que la tal alusión--de haberla--sería, no a Espejo de Príncipes y Caballeros, sino a "Cavallero del Sol", de Villalumbrales (sic). Lo cierto es que semejante explicación embrolla las cosas más aún de lo que estaban.

Con el fin de hacer algo de luz sobre todo lo anterior, diremos que hubo, en efecto, un libro que llevaba por título El Caballero del Sol (1552) cuyo autor fue Pedro Hernández de Villaumbrales--"uno de los buenos prosistas ascéticos del siglo XVI"--, que fue traducido al italiano en 1557 y reimpresso en

5 H.R.D. Anders, Shakespeare's Books, Berlin, 1904, pág. 75.
6 Caroline Spurgeon, Shakespeare's Use of Imagery and What It Tells Us, Cambridge, 1968, pág. 378.

esta versión en 1584 y 1590.⁷

De Espejo de Príncipes y Caballeros ya hemos hablado bastante, en especial en el estudio que hacemos de Much Ado About Nothing, de Cymbeline y de The Tempest. Con todo, convendrá añadir aquí que llevaba otro título por el que también se le conoce, a saber, El Caballero del Febo, lo que parece haber ignorado Anders pero no así los primeros autores antes citados, por lo cual la pretendida aclaración de aquel resulta más confusa. Dada esta explicación, lo único que restaría por poner en claro sería saber si cuando Miss Spurgeon escribió "the Knight of the Sun" estaba traduciendo el título de El Caballero del Febo o el de El Caballero del Sol, ya que la versión es válida tanto para el uno como para el otro.

Sea como fuere, está muy claro que todos ellos hablan de una obra española. Ahora bien, habida cuenta de que el dramaturgo emplea el término "Phoebus", que Espejo de Príncipes y Caballeros fue traducido al inglés y, finalmente, que no es ésta la única obra en la que se han visto huellas de él--lo que no ocurre en el caso de El Caballero del Sol--, lo más probable es que la cita motivo de este comentario se refiera a aquel libro y no a éste.

Quedaría por verse también si, cuando Falstaff llama a Bardolph "the Knight of the Burning Lamp" (1H4, III.iii.27), está satirizando a los héroes de las viejas novelas de caballerías-- como afirma Miss Spurgeon--o se refiere al mismo El Caballero del Febo de antes.

En otro orden de cosas, lo que a continuación dice Miss Spurgeon en relación con el grado de cultura de que hacía gala el personaje Falstaff resulta tan ambiguo que difícilmente podría deducirse que ella tenga en mente ninguna obra concreta. No obstante, es muy verosímil que en la recomendación jocosa que el mencionado personaje hace al príncipe de que, cuando éste llegue a rey,--

"let us be Diana's foresters..." (1H4, I.ii.26)-- muy bien podría contenerse un recuerdo del dramaturgo a la Diana de Montemayor en la que, una vez hubo librado Felismena a las tres ninfas del ataque de los tres salvajes, ellas le cuentan quiénes

7 Marcelino Menéndez Pelayo, Orígenes de la Novela, vol. I, pág. 451.

son y que "vivimos en la selva de Diana" (M., 2º, 93.13). La analogía, desde luego, es innegable. Además, ya sabemos por lo dicho en The Two Gentlemen of Verona y otras obras lo mucho que Shakespeare apreciaba dicha novela española.

Productos españoles en 'Henry IV'.

Dado que una buena parte de la acción de estos dos dramas cómicos transcurre en la taberna, donde Falstaff--asiduo parroquiano--bebe mucho más que come, es comprensible que casi no se hable más que de vinos. Entre ellos, predominan los de origen español: el jerez--que se lleva la palma así por el incontable número de veces como por la profusión y énfasis con que se habla de él--, el bastardo y el canario. Entre los artículos comestibles, sólo aparecen las anchoas--"anchovies" (1H4, II.iv.549). Pero puesto que de todo ello tratamos extensamente en "Los vinos españoles y Shakespeare", lo dicho aquí será más que suficiente.

Vocabulario castellano en 'Henry IV'.

Aparte los siguientes vocablos--inglesados, pero que indudablemente muestran su origen castellano--como "palisadoes" (II.iii.54), "paraquito" (II.iii.87), "pomegranate" (II.iv.37), "strappado" (II.iv.239), "bastinado" (II.iv.341), y "carbonado" (V.iii.59), que aparecen en la primera parte de Henry IV, y estos otros: "hollaing" (I.ii.191), "holla" (I.iii.222), "cannibals" (II.iv.170), "cavaleiroes" (V.iii.59), y "bezonian" (V.iii.114), que encontramos en la segunda parte y que explicamos en el apartado "Léxico castellano en Shakespeare" junto con los de la primera, hay unas cuantas expresiones que no sólo contienen voces castellanas--bien que estén disfrazadas--, sino que además hacen referencia a las costumbres tabernarias de los españoles.

Por ejemplo, cuando el Príncipe Henry llama despectivamente al vinatero de la taberna en que aquel se encuentra "Spanish-pouch" (1H4, II.iv.72) para significar que la barriga del tabernero estaba tan rebosante como un pellejo de vino español lleno; o cuando en la misma taberna exclama "'Rivo!' says the drunkard" (1H4, II.iv.112).

La última expresión ya la había usado Marlowe antes que

Shakespeare en su Jew of Malta (c. 1592), IV.1633, donde se lee "Hey, Riuo Castiliano, a man's a man", lo mismo que después haría un autor anónimo en Look About You (1600), L. iv, que dice: "And Ryuo will he cry and Castile too". Seguramente por ir acompañada de las palabras "castellano" y "Castilla" han sospechado los estudiosos del lenguaje de Shakespeare que se trata de un término nuestro, así como por pronunciarse a la hora de empujar el codo en las juergas y pruebas para ver quién resistía más bebiendo, han deducido que se trata de una corrupción de "arriba".⁸

Para Astrana Marín no hay duda de que el vocablo es castellano. Sin embargo, no menciona "arriba", sino "briba" y "ribaldo", aunque en definitiva no se decida ni por la una ni por la otra.⁹ Sin que ello suponga ningún desprecio, a nosotros particularmente nos satisface más en esta ocasión el parecer de los autores ingleses.

La tercera frase la pronuncia Pistol estando borracho y deprimido por las "calabazas" que le acaban de dar las mozas de la taberna. En tal situación, se refugia de nuevo en el jerez para consolarse y dice--

"Si fortuna me tormente, sperato me contento" (2H4, II.iv.185)--- dando a entender que aunque la suerte le haya sido adversa y puesto triste, la esperanza que tiene puesta en el jerez que acaba de pedir le pondrá alegre.

No se han puesto de acuerdo los editores en su transcripción, y así nos encontramos con alguna variante como ésta--

"Se fortuna mi tormenta, lo sperare mi contenta".¹⁰

Pero pese a la apariencia italiana de algunas de las palabras, el hecho de que los vinos que se nombran y se beben a lo largo de la obra sean españoles, y el que haya tanto término castellano y ninguno italiano, autorizan a pensar que también en la presente ocasión se trata de una frase castellana.

Cuando en otra oportunidad apura el juez Silence un gran vaso de vino y Sir Falstaff se admira de lo bien que lo hace,

8 James A.H. Murray, A New English Dictionary on Historical Principles, Oxford, 1914, y C.T. Onions, A Shakespeare Glossary, Oxford, 1963, s.v. "Rivo".

9 Luis Astrana Marín, William Shakespeare - Obras Completas, Aguilar, Madrid, 1969, pág. 422.

10 The Complete Works of William Shakespeare, The Library Press, Ltd., Londres, s.f.

aquel canta unas líneas de una vieja canción que cuadran con lo que acaba de proferir éste:

"Do me right
And dub me knight:
Samingo." (2H4, V.iii.74-76).

El cantar, que puede verse en Summer's Last Will and Testament, de Nash, --obra escrita en 1592 e impresa en 1600--, comienza de esta manera:

"Monsieur Mingo for quaffing doth surpass", sólo que en lugar del "Samingo" de Shakespeare emplea Nash "Do-mingo".¹¹

Según Astrana Marín, "Samingo" equivale a 'Por Santo Domingo', patrón de los bebedores".¹²

El santo burgalés Domingo de Guzmán (c. 1170-1221) fue el fundador de la Orden de Predicadores una de cuyas primeras provincias fue precisamente la de Inglaterra donde los dominicos se establecieron en 1221. Su misión primera consistió en combatir la herejía de los Albigenses, un artículo de cuyo credo era que el comer y el beber eran esencialmente malos.¹³ Domingo fue canonizado en 1231. Por todo lo cual no tendría nada de particular que el viejo cantar datase de aquellos tiempos.

La última alusión a una costumbre española la hace Pistol cuando llega a comunicar a Sir Falstaff y compañeros de cuchipanda la noticia de la muerte del rey. Ante la duda de los que le oyen, dice:

"I speak the truth:
When Pistol lies, do this; and fig me, like
The bragging Spaniard". (2H4, V.iii.120-121).

Los movimientos de mano y dedos con que Pistol acompaña sus palabras, a la usanza del español fanfarrón, los encierra el término "fig"--hacer la higa, que se define como "acción que se ejecuta con la mano, cerrado el puño, mostrando el dedo pulgar por entre el dedo índice y el cordial, con el que se señalaba a las personas infames o se hacía desprecio de ellas."¹⁴

11 H.R.D. Anders, op. cit., pág. 177.

12 Luis Astrana Marín, op. cit., pág. 507, n. 1.

13 Sebastian Bullough, Encyclopaedia Britannica, vol. 7, pág. 568, s.v. "Dominic, Saint".

14 R.A.E., Diccionario de la Lengua Española, 1970.

THE LIFE OF HENRY THE FIFTH

Cierto que esta obra no ofrece una amplia gama de motivos que hagan imprescindible su inclusión en este trabajo. Pero ya que hay algunos, por pocos que éstos sean debemos ocuparnos de ellos aunque sólo sea enunciándolos para que el catálogo sea lo más completo posible.

En cuanto a sus lazos familiares, de lo dicho en anteriores páginas se desprende que el rey protagonista de este drama fue hijastro de Juana de Navarra y nieto político de Constanza de Castilla.

Por lo que se refiere al contenido, hay un pasaje que ha sido relacionado con un escritor hispano, Quintiliano, sobre lo cual informamos en el apéndice dedicado a los escritores hispano-romanos.

Pero hay también algunas voces y expresiones, como "galliard" (I.ii.252), "figo for thy friendship" (III.vi.58), "the fig of Spain" (III.vi.60), "the figo for thee then" (IV.i.60) y "Vía" (IV.ii.4) que tienen sabor español.

El origen español de la danza "galliard"--la gallarda--lo estudiamos en la sección que dedicamos a "Los bailes y juegos españoles y Shakespeare". Y sobre las tres frases que le siguen, véase lo dicho acerca de la "higa" al final de Henry IV, ya que "figo" lo mismo puede traducirse por higo que por higa, si bien es probable que sea esta última por venir, curiosamente, de labios del mismo personaje, Pistol, que figura en el reparto de ambas obras. "Vía" va explicada en "Léxico castellano en Shakespeare."

H E N R Y V I

Externamente, pudiera parecer que el único detalle a destacar en esta trilogía sería el nombre de España mencionado retrospectivamente al recordar el dramaturgo las campañas de Juan de Gante. Sin embargo, hay algo más que eso. Dos de los personajes que intervienen en estos dramas, por ejemplo, están vinculados de alguna manera a la historia de España; varios de sus pasajes reflejan las lecturas de Shakespeare de algunos de nuestros escritores, y en su vocabulario hay términos derivados del castellano. Nadie, que nosotros sepamos, ha aludido a ninguno de estos puntos, a excepción de lo que concierne a los escritores hispano-romanos. Los rastros de ellos que los estudiosos han descubierto en esta obra pertenecen a Lucano, Quintiliano, Marcial y Séneca. Pero ya que tenemos un apéndice consagrado a ellos, a él remitimos al lector.

John of Gaunt en España.

En cuanto a los demás asuntos, digamos primero que el Conde de Warwick, partidario del rey Edward IV, acusa al rey Henry VI de usurpador. Pero el leal servidor de éste--el Conde de Oxford--le rebate recordándole cómo Henry VI desciende por línea directa del gran John of Gaunt, del sabio Henry IV y del conquistador Henry V, añadiendo a los laureles del primero, que sometió la mayor parte de España--

"... great John of Gaunt,
Which did subdue the greatest part of Spain"
(3H6, III.iii.81-82).

No corresponde a este estudio el detenerse a examinar la veracidad o precisión histórica de las palabras citadas. Por de pronto, habría bastante que decir de las virtudes castrenses y de las conquistas de John of Gaunt en tierras españolas. Pero es un hecho de todos conocido que, amparado en su título de pretendiente al trono de Castilla, desembarcó en La Coruña con 7.000 soldados ingleses y ocupó Galicia en julio de 1386, invadiendo

León al año siguiente con la ayuda de los portugueses, y que, tras la desintegración de su ejército por diversas causas, el inglés se avino a negociar renunciando al trono por una jugosa indemnización y el casamiento de su hija Catherine--nieta de Pedro I el Cruel--con el que después sería Enrique III de Castilla.¹⁵

Está patente que Shakespeare conocía al menos este capítulo de la vida de John of Gaunt y que quiso aprovechar la ocasión para recordarlo. Y aunque sus palabras nos resulten un tanto abultadas--quizás en virtud de las circunstancias en que fueron pronunciadas--, creemos está justificado el que las hayamos traído a colación, pese a que John of Gaunt no forma parte del elenco.

La reina de Henry VI descendiente de títulos españoles.

Margaret, en cambio, sí interviene en el reparto, y no sólo en las tres partes del drama Henry VI, sino incluso en The Tragedy of King Richard The Third, representando en ellas respectivamente los papeles de esposa y viuda de Henry VI. Pero convendrá recordar que Margaret fue, además, hija y nieta de reyes españoles.

Hablando del padre de Margaret, el dramaturgo únicamente menciona los títulos de rey de Nápoles, de ambas Sicilias y de Jerusalén--

"Thy father bears the type of King of Naples,
Of both the Sicils and Jerusalem" (3H6, I.iv.121-122).

Se llamaba René I, era hijo de Yolanda de Aragón, fue rival de Alfonso V de Aragón y I de Nápoles y, cuando en 1466 los catalanes se declararon en rebeldía contra Juan II de Aragón y Navarra, aceptó de ellos los títulos de rey de Aragón y Conde de Barcelona.¹⁶

Soldado y peregrino en España, y traductor de un libro español.

Anthony Woodville Rivers, segundo Conde de Rivers, figura igualmente en las listas de personajes de la tercera parte de Henry VI y de The Tragedy of King Richard The Third como "Lord

15 Peter Edward Russell, Encyclopaedia Britannica, vol. 13, pág. 24, s.v. "John I".

16 Encyclopaedia Britannica, vol. 19, pág. 142, s.v. "René I".

Rivers", lo mismo que su suegro "Lord Scales"--gobernador de la Torre de Londres--lo hace en la segunda parte de Henry VI, y su hermana Elizabeth Woodville--"Lady Grey", esposa y reina de Edward IV--en la parte tercera.

Del gran fervor religioso de Rivers hablan sus luchas en Portugal contra los sarracenos en 1471, su peregrinación a Santiago de Compostela en 1473, su participación con trescientos ingleses más en el sitio de Granada,¹⁷ y una serie de traducciones que del francés hizo al inglés de varias obras morales y de devoción.

Limitándonos a este último punto, la que tituló The Dictes or Sayenges of the Philosophers apareció el 18 de noviembre de 1477 y constituye el primer libro con fecha impreso en Inglaterra en inglés. Para Fitzmaurice-Kelly, se trata de Bocados de Oro--a su vez una traducción del árabe de Abu'l Wafā Mubashir ibn Fātik;¹⁸ y, según Par, que debe ser Sentencias morales de los filósofos--una obra hispano-arábiga de Honain ben Ishac Elibadí,¹⁹ si bien Hume opina que no es otra cosa que una recopilación de dichos y sentencias, muchos de ellos tomados de Bocados de Oro así como de otras obras españolas de corte oriental tales como Poridad de Poridades, El Libro de Buenos Proverbios y Flores de Filosofía los cuales se habían traducido al francés.²⁰

Pero pese a la división de pareceres, lo menos que puede deducirse es que la obra u obras en cuestión son de algún modo españolas. Y, aclarado esto, sólo nos resta añadir que la versión de Lord Rivers fue publicada por William Caxton (c. 1422-1491)--el primer impresor inglés--, y tan extraordinaria fue la demanda del libro entre los reyes, nobles y comerciantes acaudalados, que de él se hicieron tres ediciones en vida del impresor, pese a que hoy sólo quede un único ejemplar conservado en la biblioteca de

17 John Garrett Underhill, Spanish Literature in the England of the Tudors, New York, 1899, pág. 13; Peter Shervey Lewis, Encyclopaedia Britannica, vol. 19, pág. 363-364, s.v. "Rivers".

18 James Fitzmaurice-Kelly, The Relations Between Spanish and English Literature, Liverpool, 1910, págs. 8-9.

19 Alfonso Par, Shakespeare en la Literatura Española, Madrid, 1935, L. I, pág. 30, n. 1.

20 Martin Hume, Spanish Influence on English Literature, Londres, 1905, pág. 35.

John Rylands, en Manchester.²¹

Todavía la 'Diana'.

Pasando a otro asunto, habremos de pedir ser excusados si una vez más invocamos lo bien que Shakespeare conocía la Diana de Montemayor. Es porque nos parece que cuando escribe--

"Our modest Diana circled with her nymphs"
(3H6, IV.viii.21),

volvía a recordar--como en tantas ocasiones antes y después--a la protagonista de la novela española en compañía de sus ninfas.

Vocabulario castellano.

Es curioso que, salvo el término "cannibals" que aparece repetido dos veces tan sólo en la parte tercera (I.iv.152 y V.v. 61), todos los demás, que son: "marquess" (I.i.61), "sack" (II.iii.60), "charneco" (II.iii.63), "fig" (II.iii.67), "mates" (III.i.265), "Morisco" (III.i.365), "bezonian" (IV.i.134) y "villiago" (IV.viii.46), se registran en la segunda parte, si bien "marquess" se encuentra también en la tercera (III.iii.164.)

"Sack" y "charneco", como vinos que son, se estudian en el apéndice "Los vinos españoles y Shakespeare"; "morisco" como danza puede verse entre "Los bailes y juegos españoles y Shakespeare" en otro apéndice. Todos los demás vocablos van incluidos en nuestro "Léxico castellano en Shakespeare".

THE TRAGEDY OF KING RICHARD III

Tres de los personajes de la presente tragedia tienen algún punto de contacto con la historia de España. Pero de Margaret y de Lord Rivers ya hemos hablado lo necesario en Henry VI. Así, pues, sólo nos detendremos aquí en Henry, Conde de Richmond, por las razones que en breve expondremos, y una vez hayamos dado cuenta de otros dos puntos, a saber, el vocabulario castellano de Richard III y la influencia de Séneca en esta tragedia de Shakespeare.

21 Derek Stanley Brewer, Encyclopaedia Britannica, vol. 5, pág. 123, s.v. "Caxton".

Séneca en 'Richard III'.

En pocas obras de Shakespeare se nota tan clara y abundantemente la presencia del dramático cordobés como en la presente. Pero ya que a ello hemos dedicado un largo apéndice, allí podrá verse cuanto se ha dicho sobre este particular.

Vocabulario castellano en 'Richard III'.

Las voces castellanas de esta tragedia casi puede decirse que brillan por su ausencia, pues aparte de "marquess" (I.iii. 255)--que no es nueva puesto que ya salió en Henry VI--, sólo hallamos "runagate" (IV.iv.465) y "battalia" (V.iii.11). Ambas se estudian con un mayor detalle después en el "Léxico castellano en Shakespeare."

Henry, Conde de Richmond.

Este personaje que acabó con el rey Richard III en 1485 y que pone fin a la tragedia de Shakespeare, es el que, meses después, sería coronado ese mismo año como rey de Inglaterra con el nombre de Henry VII. Y no habían transcurrido muchos meses, cuando se alió con los reyes de España--Isabel y Fernando--en contra de Francia, pidiéndoles, además, la mano de su hija Catalina para su primogénito el Príncipe de Gales, y ofreciendo la de su hija--la Princesa Mary--al entonces Archiduque Carlos y después emperador, Carlos V.

Ni podía faltar en este apretado resumen la mención de los planes de casamiento del propio Henry VII con la reina de Castilla, viuda de Felipe El Hermoso, en los últimos años de la vida de aquel. Pero de todo ello volveremos a hablar necesariamente en la próxima obra sobre su hijo y heredero, Henry VIII.

THE FAMOUS HISTORY OF THE LIFE OF KING HENRY THE EIGHTH

Es cierto que Henry VIII no es el único drama de Shakespeare en que figuran uno o más personajes españoles. Sin embargo, ninguno de éstos desempeña un papel del rango, calidad y extensión del que Catalina de Aragón tiene en la presente obra. Lo mismo podría decirse en lo que atañe al número de personajes españoles y de otros relacionados con España y los españoles en virtud de su cargo o estado. Sin olvidarse de otros que--si bien sus nombres no rezan en el "Dramatis Personae"--se sugieren o se adivinan detrás de nombres ingleses, o entre bastidores; ni de las referencias a España, a Toledo, a las Indias Occidentales--y a uno de sus habitantes--, y a dos juegos de mesa que los ingleses aprendieron de los españoles.

Desde el 29 de junio de 1613 en que se estrenara, Henry VIII se ha mantenido a través de los siglos en los primeros puestos de las carteleras, pese a la mala fortuna que le acompañó el día de su debut cuando, poco antes de que acabara el primer acto, se incendió el teatro "Globe" en el que se estaba representando. Pero ni que decir tiene que este éxito fue debido, en gran parte, al primordial papel de la princesa española y reina inglesa, encarnada siempre por primerísimas figuras del escenario. A Sarah Siddons, por ejemplo--una de las más grandes actrices trágicas de todos los tiempos--, era el personaje de Shakespeare que más le gustaba. Y otro tanto opinaba el polifacético hombre de letras inglés, Samuel Johnson.¹

Hasta tal punto es importante y genial la Catalina de Aragón de Shakespeare, que, para muchos críticos teatrales y directores de escena, es no sólo la principal protagonista del drama--razón por la que alguno de éstos, suprimiendo el último acto, ha hecho

¹ Edward Dowden, Introd. a "The Famous History of the Life of King Henry the Eighth", Shakespeare, The Histories and Poems, Ed. Oxford, 1971, págs. 852-853; Arthur Colby Sprague, "Shakespeare's Histories on the English Stage", Shakespeare's Histories, Penguin Shakespeare Library, 1972, págs. 270-279.

que el telón final cayera inmediatamente después de la escena de su muerte--, sino la figura más relevante de toda la amplísima y excepcional galería de mujeres creadas por el mismo dramaturgo. Unicamente a guisa de ejemplo--de lo contrario la lista se haría interminable--sugeriremos que se vea lo que a este respecto han dicho Astrana Marín, Pujals, Masefield y Wilson Knight--éste sobre todo.²

Catalina, pese a los infortunados reveses que sufriera en los últimos años de su vida, ciertamente había sido muy querida de sus contemporáneos ingleses y, por tanto, el que Shakespeare se ciñese a la historia no es para maravillar a nadie. Mas lo que no puede menos de llamar la atención es que, escribiendo en una época en la que prácticamente no había dramaturgo--él mismo incluído--que no se permitiese en sus obras alguna observación antiespañola--a pesar de las disposiciones de la censura en contra de tal práctica--³, no sólo se guardase muy bien de no hacer lo propio, sino que, si cabe, mejorase la historia. ¿Por qué este cambio de actitud? Y ¿por qué este décimo y último del ciclo de sus dramas históricos a los catorce años del noveno (1599), y brindando al público la magistral semblanza de una española?

Como respuesta a esta segunda pregunta se han aventurado dos conjeturas. De un lado, se ha dicho que ello podría obedecer al deseo de contribuir con una obra de mucho aparato escénico a la celebración de los festejos organizados con ocasión de la boda de la princesa Elizabeth, en marzo de 1613.⁴ De otro, se ha pensado en que Henry VIII--al que originalmente se le agregó un segundo título, All is True--podría ser una réplica a otro drama sobre el mismo asunto--When You See Me, You Know Me, Or the Famous Chronicle Historie of King Henrie the Eight..., de Samuel Rowley--, representado en 1604 y publicado un año después, en el que tenían lugar preeminente la bufonería y el combate, y en el que casi nada se ajustaba a la verdad histórica.⁵

2 Luis Astrana Marín, William Shakespeare, Obras Completas, Aguilar, Madrid, 1969, págs. 100 y 112; Esteban Pujals, Drama, Pensamiento y Poesía en la Literatura Inglesa, Rialp, Madrid, 1965, págs. 145 y 146; John Masefield, William Shakespeare, Heinemann, Londres, 1961, págs. 160-163; G. Wilson Knight, The Crown of Life, Methuen, Londres, 1966, pág. 296.

3 Louise Stephens Brown, The Portrayal of Spanish Characters in Selected Plays of the Elizabethan and Jacobean Eras: 1585-1625, Duke University, 1966.

4 Edward Dowden, op. cit., págs. 850 y 851.

5 Id., pág. 851.

Pero ninguna de las dos propuestas nos parece demasiado convincente, sobre todo si se tiene en cuenta que la compañía de Shakespeare ya había dado unas 20 representaciones--8 de ellas del propio dramaturgo--como parte de las celebraciones de la boda de la hija del rey,⁶ y que habían pasado nada menos que nueve años desde que el drama de Rowley fuera puesto en escena.

Habida cuenta de que, desde que el nuevo rey subió al trono, éste tomó bajo su patronazgo a la compañía de Shakespeare--que a partir de entonces y hasta la muerte de éste se llamaría "King's Men"--; de que James I firmó en 1604 el tan deseado tratado de paz con España, con la que a toda costa quería mantenerse en buenos términos; de que fue el mismo rey quien prohibió que ningún dramaturgo difamase con impunidad al país amigo; de que en 1612 llegó a Londres Don Diego de Sarmiento y Acuña--después Conde de Gondomar--como embajador de España; de que éste, además de hombre amantísimo de las letras, era habilísimo diplomático que logró meterse en el bolsillo al rey inglés; y de que las cuatro obras que escribió Shakespeare inmediatamente antes de ésta rezuman hispanismo; considerando, pues, todo esto, ¿no sería más lógico pensar que fuera lo dicho--más que ninguna otra cosa--lo que motivó el especial empeño del dramaturgo en hacer un retrato cabal de una mujer que, a la par de buena inglesa, nunca había dejado de ser y sentirse española?⁷

No viene al caso detenerse a examinar aquí aquello que diferencia a Henry VIII de los demás dramas históricos de Shakespeare; ni la incoherencia resultante--considerado el drama como un todo--de la mezcla de las cuatro tragedias o caídas--la de Buckingham, la de Catalina, la de Wolsey y la de Cranmer--de que está compuesto. Ni siquiera los anacronismos en que incurrió el dramaturgo, o el que se le haya supuesto escribiéndolo en colaboración con otro autor--por más que, aun siendo esta última cuestión un asunto muy debatido, es consenso general que justamente las mejores escenas de Catalina--I.ii y II.iv--fueron, junto con otras, escritas indiscu-

6 Encyclopaedia Britannica, vol. 20, pág. 321, s.v. "Shakespeare".

7 Louise Stephens Brown, op. cit.; Martín Hume, Espanoles e Ingleses en el Siglo XVI, Madrid, 1903, págs. 271 y sigs.; Luis Astrana Marín, op. cit., pág. 100. Aunque sólo sea de pasada, cabe destacar a este respecto la feliz coincidencia de que el inmortal Cervantes escribiese un simpático esbozo de la reina Elizabeth en La Española Inglesa (pub. 1613) por las mismas fechas o poco antes de que el genial Shakespeare trazara el incomparable estudio sobre Catalina de Aragón.

tiblemente por Shakespeare.⁸

Como es natural, no vamos a referirnos únicamente a ellas, ya que también hay otras en las que o bien interviene directamente Catalina, o bien se habla de ella. Pero puesto que asimismo trata el drama de otras personas, lugares y cosas--según hemos enunciado al principio de esta introducción--que nos ayudarán a comprender mejor lo que después diremos, bueno será dedicarles ahora dos palabras, no sin antes advertir que en el apéndice "Los bailes y juegos españoles y Shakespeare" hemos tocado ya el juego de cartas "primera" a que se alude en los pasajes V.i.8-9 y V.i.66-70, y el ajedrez al que se refiere un largo episodio (III.ii.273-345).

'Dramatis Personae' y personajes españoles entre bastidores.

Del amplio catálogo de personas que figuran en el reparto de Henry VIII, interesan sobre todo, como es natural, "King Henry the Eighth" y "Queen Katharine". Sin embargo, de momento no diremos nada sobre ellos, pues tiempo y ocasión tendremos de hacerlo al abordar el tema principal de este capítulo, esto es, Catalina de Aragón. De los demás, hay cuatro que requieren una pequeña explicación. Son ellos: "Capucius", "Duke of Suffolk", "Griffith" y "Patience".

"Capucius". Era el embajador del Emperador Carlos V, según reza en el elenco de personas del drama. Su nombre está latinizado, ya que él se llamaba Eustache Chapuys. Llegó a Inglaterra como sustituto del anterior embajador español--Iñigo de Mendoza, quien se había ido de Londres en junio de 1529--en septiembre del mismo año. Parte muy importante de su misión diplomática eran los detalles legales, teológicos y políticos relacionados con la defensa de Catalina en el caso del divorcio. Chapuys supo granjearse la confianza de la reina--lo que nunca lograra Mendoza--a la que fue leal siempre, ganándose así el título de "especial amigo" con el que aquella le distinguió y con el que se dirigía a él en su correspondencia. Chapuys permaneció en su cargo en Inglaterra hasta alrededor de 1546, velando por los asuntos de la prima del emperador, la princesa Mary, aun mucho después de muerta la madre de ésta. En el drama únicamente sale a escena al final del cuarto

8 Frank Kermode, "What is Shakespeare's 'Henry VIII' About?", Shakespeare's Histories, Penguin Shakespeare Library, 1972, págs. 256 y sigs.; Edward Dowden, op. cit., págs. 848 y sigs.

acto (IV.ii.106-174), justo cuando va a visitar a la reina poco antes de morir ésta.⁹

"Duke of Suffolk". El Duque de Suffolk--cuyo nombre de pila era Charles Brandon--era el favorito del rey. Se casó en cuartas nupcias con Katherine Willoughby, hija de la española María de Salinas. El matrimonio tuvo dos hijos, Henry y Charles, aunque el título se extinguió pronto debido a que ambos habían muerto para 1551. Interviene en el drama en las siguientes ocasiones: II.ii.12-84, III.ii.1-350, IV.i, V.i.56-78, V.iii y V.v.¹⁰

"Griffith". Su nombre completo era Griffith ap Rhys. Hijo de un magnate galés, desempeñó el puesto de ujier de Catalina desde que ésta llegara a Ludlow, inmediatamente después de su boda con el príncipe Arthur, y hasta que fue arrestado por Cromwell a principios de 1532. En los 31 años que permaneció al servicio de la reina, siempre se mostró un leal gentilhomme y un arrebatado amigo de Catalina. Aparece en el drama en II.iv.125 acompañando a la reina cuando ésta comparece en la corte en Blackfriars el 18 de junio de 1529, y en IV.ii.1-109, escena en la que la reina se encuentra enferma y muere. Pero mal podía estar Griffith presente cuando esto ocurría--últimos días de diciembre de 1535 y primeros de 1536--, pues ya iban para cuatro los años que había sido privado de su libertad. Está, pues, claro que éste es uno de los anacronismos de que antes hablábamos. Y aunque se puede suponer que el dramaturgo lo ignorase, también es posible que lo supiera y que, aun así y todo, no quisiera que la reina pudiera echar de menos en momentos tan importantes para ella al hombre que durante tanto tiempo jamás se había apartado de su lado. Pero en realidad, el hombre de confianza que le acompañaba en aquellos tristes días era su maestra sala que llevaba unos 35 años sirviéndola fielmente. Era el español D. Francisco Felípez.¹¹

"Patience". "Dama al servicio de la Reina Catalina", es la única pista que nos proporciona el dramaturgo. Sólo interviene en la última escena del acto cuarto, la de la muerte de Catalina. Desde que la reina entra al escenario, aparece "Patience" junto a ella, conduciéndola, ayudándola después a buscar una postura más cómoda, y velando su sueño. Ella es la primera en notar el cambio a peor obrado en la cara de la reina; ella la que toma al dictado

9 Garrett Mattingly, *Catherine of Aragon*, Londres, 1942, passim. De aquí, prácticamente, están sacados cuantos datos históricos incluimos en este estudio. Véase el "Index" alfabético.

10 *Id.*; *Encyclopaedia Britannica*, vol. 21, pág. 370, s.v. "Suffolk, Charles Brandon" y "Suffolk, Earls and Dukes".

la última carta de la reina al rey; la que acompaña a la reina en su lecho de muerte, y la que recibe las instrucciones de la reina respecto a su entierro. ¿Pero quién era esta "Patience"?

Hay suficientes indicios para creer que esa dama "Patience" no era otra que la española María de Salinas. Llegada a Inglaterra en el séquito de Catalina, permaneció todo el tiempo a su servicio hasta que, en 1514, contrajo matrimonio con Lord Willoughby de Eresby--William Willoughby. En 1507, año en que casi todas las demás damas españolas abandonaron a la entonces Princesa viuda, María de Salinas dijo que permanecería fiel hasta el fin y se mostró la más valiente y leal de todas. Tanto, que la reina llegó a considerarla como su dama favorita. Y aunque al casarse dejó la corte, no renunció al amor que siempre siguió profesando a la reina. Al casarse su hija Katherine con el Duque de Suffolk, María de Salinas--Baronesa de Willoughby--se convertía en suegra del privado de Henry VIII. Llegada la noche del 5 de enero de 1535, y sabedora del estado de salud de la reina, cabalgó hasta Kimboltón. No le fue fácil convencer a los guardianes de Catalina para que la dejasen entrar. Pero una vez dentro, se fue derecha a los aposentos de la reina a la que ya nunca más abandonaría en vida.

No nos cabe duda de que el dramaturgo escogió para ella el nombre de "Patience" como un símbolo sinónimo de entereza, aguante e imperturbabilidad, virtudes que tan bien cuadraban a María de Salinas.¹²

Además, a lo largo del drama se mencionan otros españoles. Son éstos: Fernando el Católico, padre de nuestra protagonista, nombrado expresamente--"Ferdinand... King of Spain"--, del que también se dice que fue "the wisest prince that there had reigned by many a year before" (II.iv.45-48), o al que se alude en varias oportunidades, v.gr., II.iv.70, 139; IV.ii.173, etc.. El emperador Carlos V, sobrino carnal de Catalina, el "Español" por excelencia --"The Spaniard" (II.ii.89)--es nombrado una vez directamente-- "Charles the emperor" (I.i.176)--y aludido un sin fin de veces más. Y Mary, hija de Henry VIII y Catalina de Aragón--"our daughter Mary" (II.iv.173), "his young daughter" (IV.ii.133). Y Gregorio de Casado--"Gregory de Cassado" (III.ii.322), probablemente embajador del

11 Garrett Mattingly, *op. cit.*

12 *Id.*

emperador en el ducado de Ferrara. Y el mensajero de IV.ii.101-109 quien--aunque anónimo, y por lo que diremos más adelante--era probablemente el bufón que el embajador Chapuys llevaba siempre consigo. Y Jorge de Ateca--o Athequa, obispo de Llandoff, en Inglaterra, y confesor de la reina--, el humanista Juan Luis Vives y el embajador Iñigo de Mendoza, a los cuales alude Wolsey con el término genérico de "Scholars" (II.ii.112).¹³ Y, finalmente, un indeterminado número de amigos--"my friends in Spain" (II.iv.53), "my friends... live not here: they are... far hence in mine own country" (III.i.86-90)--que Catalina tenía en la península.

Geografía hispana en 'Henry VIII'.

Tres veces se refiere Catalina a España: dos expresamente--"Spain" (II.iv.46, 53)--y una en términos generales--"mine own country" (III.i.90).

Asimismo se nombra la sede primada de España cuando en la calle se airea el rumor de que lo del divorcio de Henry VIII es una venganza del cardenal Wolsey contra el emperador por no haberle otorgado el arzobispado de Toledo--

"'Tis the cardinal;
And merely to revenge him on the emperor
For not bestowing on him, at his asking,
The archbishopric of Toledo" (II.i.161-164).

Y como para que no falten las demás partes del reino del emperador, también se especifican las tierras americanas con sus fabulosas riquezas--

"Our king has all the Indies in his arms,
And more and richer" (IV.i.45-46)--,

así como uno de sus habitantes--seguramente algún gigante patagón, a juzgar por la frase eminentemente gráfica: "some strange Indian with the great tool" (V.iv.33).¹⁴

CATALINA DE ARAGON

Objetivamente hablando, Catalina es la figura cumbre de Henry VIII. En cualquier caso, lo es para nosotros.

Ya hemos indicado cuál sea el común sentir en relación con

13 Id.

14 A nadie pueden sorprender estas referencias si se tiene en cuenta que Henry VIII siguió a The Tempest, y que para escribir esta comedia se empapó el dramaturgo de los relatos sobre el Nuevo Mundo, según explicamos en el estudio que de ella hacemos. Es, pues, comprensible, que todavía retuviera algunas cosas en su

las escenas del drama en las que ella interviene atribuidas a Shakespeare. No obstante, y en prevención de lo que podrían decirnos en contra los lectores de la siguiente afirmación un sí es, no es, insidiosa--

"Sin duda alguna le atrajo [a Shakespeare] la emocionante historia de la reina Catalina; pero en vista de la usual división de la obra entre dos colaboradores, sería ir demasiado lejos atribuirle el amable trato que en esta obra recibe esta reina extranjera"--¹⁵

convendrá recalcar lo que otros más ilustres estudiosos del dramaturgo han escrito sobre este mismo asunto. Así, Dowden pregunta:

"¿Quién que no fuera el autor de The Winter's Tale pudo haber escrito en 1613 la noble escena (II.iv) en la que la reina defiende su causa ante Campeggio y Wolsey?"¹⁶

Y el crítico Johnson declara:

"El genio de Shakespeare aparece y desaparece con Catalina".¹⁷

También será necesario tener presente que, aunque Henry VIII cubra el período histórico que va de 1520 hasta aproximadamente 1545, y pese a que la parte que aquí estudiamos trate principalmente del divorcio, son constantes las alusiones a hechos que abarcan desde el nacimiento de Catalina hasta su muerte--bien que en ocasiones confunda artificiosamente el dramaturgo la cronología. Tendremos, entonces, que dar por descontado, que, puesto que nos interesa destacar todo lo que concierne a Catalina, el drama comienza para nosotros en 1485 y acaba en 1536. Y para ello nada mejor que, siguiendo un orden cronológico, contar y parafrasear a grandes rasgos la biografía de nuestra heroína apoyados en el texto del dramaturgo.

Catalina, princesa española.

Unas veces por boca de la misma protagonista, y otras por los demás personajes, el autor nos ofrece datos suficientes como para darse una idea general de la vida de Catalina desde sus comienzos.

De noble cuna--"She is noble born" (II.iv.139)--, fue la menor de las cuatro hijas de Fernando II de Aragón e Isabel I de Cas-

prodigiosa memoria.

15 Henry Thomas, "Shakespeare y España", Homenaje a Menéndez Pidal, I, 1925, pág. 232.

16 Edward Dowden, op. cit., pág. 852.

17 Id., pág. 848.

tilla--"Ferdinand, my father, King of Spain" (II.iv.45-46), "certain the daughter of a king" (II.iv.69-70), "daughter to a king" (IV.ii.173)--, nació el día 16 de diciembre de 1485 en Alcalá de Henares recibiendo el nombre de su bisabuela materna, la princesa inglesa Catherine of Lancaster. Era, por tanto, una extranjera en Inglaterra por no haber nacido dentro del territorio inglés--"a stranger born out of your dominion" (II.iv.13-14). Por ser hermana de Juana de Castilla--La Loca--, fue tía carnal del hijo de ésta, el emperador Carlos V--"the emperor, the queen's great nephew" (II.ii.25)--al que estuvo ligada no sólo por estos lazos de sangre, sino también por el apoyo que de él recibió--"The Spaniard, tied by blood and favour to her" (II.ii.89).

Catalina, princesa de Gales.

Cuando aún no contaba dos años, y por el tratado de Medina del Campo, fue prometida en matrimonio al Príncipe Arthur, un año más joven que ella, e hijo mayor de Henry VII de Inglaterra. Los esponsales se renovaron varias veces, y el 21 de mayo de 1501 emprendía la infanta desde Granada el accidentado viaje, arribando a Inglaterra el 12 de noviembre. ¡Cuán lejos estaba ella de imaginar siquiera que varios lustros después se arrepentiría de haber pisado suelo inglés y pagado tan caro su encumbramiento! Véase lo que respondió a Wolsey y a Campeggio cuando éstos trataban de que ella depusiera su obstinada actitud ante el asunto del divorcio:

"Would I had never trod this English earth" (III.i.142),

"... she...

That little thought, when she set footing here,
She should have bought her dignities so dear."

(III.i.181-183).

A su llegada a la capital, los londinenses dispensaron a la princesa un fastuoso recibimiento, y a los dos días se llevó a cabo el enlace matrimonial que fue todo un acontecimiento celebrado con todas las manifestaciones de júbilo. Así lo atestiguó Thomas More, cautivado por la belleza de la novia:

"En cuanto a la princesa, créeme si te digo que resultó de extraordinario agrado a todas las personas. No le faltaba una sola de las gracias que deben adornar a la más hermosa doncella. Todo el mundo acabó por elogiarla muchísimo, pero nadie la elogió bastante."¹⁸

18 Andrés Vázquez de Prada, Sir Tomas Moro, Rialp, Madrid, 1962, pág. 56.



Catalina de Aragón.

De un cuadro contemporáneo de Miguel Sittoz, que hoy se encuentra en el 'Kunsthistorisches Museum' de Viena. Aun cuando hayan surgido algunas dudas en cuanto a su autenticidad, detalles tales como el vestido español con una C bordada, las conchas de Santiago, el arreglo del cabello--típico de principios del s. XVI--y el collar inglés con la letra K entre rosas rojas y blancas--características de los Tudor--, todo, en una palabra, parece indicar que no puede ser otra que Catalina.

Más tarde, una vez reina, los embajadores y la corte seguirían teniéndola por bonita, y el rey todavía más. "Si aún estuviera libre"--escribía éste a su suegro, Fernando el Católico-- "la elegiría por esposa antes que a todas las demás".¹⁹

El retrato que le hiciera el maestro Miguel Sittoz en 1505, que aquí ofrecemos, revela unos ojos finos, el cabello tornasolado con reflejos dorados, una complexión fresca y delicada, y una expresión llena de dulzura y de una dignidad encantadora.

La belleza de esta criatura, sin par en el mundo, debió conservar la Catalina largo tiempo, pues el propio Henry VIII daría fe de ella mucho después--

"Katharine our queen, before the primest creature
That's paragon'd o' the world" (II.iv.227-228).

La princesa Catalina de Aragón y Arthur, Príncipe de Gales, pasaron el invierno en el castillo de Ludlow donde moría el príncipe el 2 de abril de 1502 dejándola viuda y sin prole, quedando así frustradas las esperanzas de Thomas More de que la boda resultara un evento venturoso.

A esta viudez, y a la circunstancia de haber sido antes cuñada que esposa de Henry VIII, alude el dramaturgo reiteradamente--

"what's become of Katharine,
The princess dowager?" (IV.i.22-23);

"Katharine no more
Shall be call'd queen, but princess dowager,
And widow to Prince Arthur" (III.ii.69-71);

"Respecting this our marriage with the dowager,
Sometimes our brother's wife" (II.iv.178-179);

"It seems the marriage with his brother's wife..."
(II.ii.16).

Poco más de un año después, en junio de 1503, y tras muchas deliberaciones de orden tanto religioso como político y económico entre los reyes--los padres de Catalina y Henry VIII--, bien asesorados por sus respectivos doctos consejeros, y una vez obtenida la dispensa papal necesaria en vista del grado de afinidad existente entre cuñados, Catalina fue prometida en matrimonio al segundo hijo del rey, Henry. Circunstancias éstas que ella recordará e invocará en defensa de su segundo matrimonio cuando éste corría peligro--

_____ "Please you, sir,
The king, your father, was reputed for

19 Garrett Mattingly, op. cit., págs. 8 y 98.

A prince most prudent, of an excellent
And unmatch'd wit and judgment: Ferdinand,
My father, King of Spain, was reckon'd one
The wisest prince that there had reign'd by many
A year before: it is not to be question'd
That they had gather'd a wise council to them
Of every realm, that did debate this business,
Who deem'd our marriage lawful." (II.iv.42-51).

Pero al poco de prometerse ocurrieron hechos que interrumpieron los planes de la boda por un período de seis años. En 1503 moría Elizabeth of York, esposa de Henry VII. Al morir Isabel de Castilla en 1504, Fernando de Aragón y su yerno---Felipe de Habsburgo, El Hermoso---pugnaban por obtener el control de Castilla, por lo que, al aliarse aquel con Francia, Henry VII pactó con los Habsburgo. Finalmente, en 1506 moría Felipe I el Hermoso allanando así el camino para la realización del proyectado matrimonio del propio Henry VII con la viuda Juana La Loca de la que había quedado prendado a su paso por Inglaterra cuando se dirigía a España para asistir a los funerales de su madre. Todo lo cual contribuyó a que las negociaciones para el segundo enlace de Catalina sufriera tan largo atraso.

Catalina, reina de Inglaterra.

Pero he aquí que Henry VII murió en abril de 1509 sucediéndole su hijo Henry VIII. Fernando el Católico se apresuró a completar la dote de Catalina, y el 11 de junio Catalina y Henry contrajeron matrimonio en Greenwich.

Aparte de las razones políticas y económicas, estaban las amorosas, y su esposo se mostró por mucho tiempo afectuoso con ella que compartía el interés del rey por el saber y las letras, la música y la danza, y aun el deporte.

Catalina era una mujer muy culta. Hablaba, además de su idioma nativo, el latín---que más tarde enseñaría a su hija Mary---, el francés y el inglés, lengua ésta que tuvo sobrado tiempo de aprender bien durante la larga espera entre sus dos matrimonios y la cual prefería al latín. Lo prueba sobradamente el incidente ocurrido entre ella y el cardenal Wolsey. Se dirigía éste a Catalina en latín, cuando ella lo paró en seco ordenándole que no lo hiciera---siendo un lenguaje extraño en el país donde ella vivía,

sino que utilizara el inglés para que también se enterasen de lo que se decía los que estaban a su alrededor y porque creía ella que, no importaba lo grande que fuese el "pecado" que jamás hubiera cometido, no lo sería tanto que no pudiera ser perdonado en inglés--

"O, good my lord, no Latin;
I am not such a truant since my coming
As not to know the language I have liv'd in:
A strange tongue makes my cause more strange, suspicious;
Pray, speak in English: here are some will thank you,
If you speak truth, for their poor mistress' sake:
Believe me, she has had much wrong. Lord Cardinal,
The willing'st sin I ever yet committed
May be absolv'd in English." (III.i.41-49)

Como reina, participó incluso de la hostilidad que el rey sentía hacia Francia, animándole a reanudar la alianza con España y declarar la guerra a Francia. Y, mientras Henry peleaba en Francia en 1513, ella actuó de regente y organizó la defensa de Inglaterra contra la invasión escocesa que fue aplastada definitivamente en la batalla de Flodden el 9 de septiembre del mismo año.

Como toda una reina la pinta Shakespeare, dirigiéndose en todo su esplendor hacia la sala del consejo real cuando, a un grito de su heraldo--"¡Paso a la Reina!", "Room for the Queen" (I.ii., inst. entre líneas 8 y 9)--entra ella solemnemente precedida de los Duques de Norfolk y Suffolk.

Catalina, esposa y madre.

Pero antes que reina, Catalina era amorosa esposa y dulce compañera de lecho de su esposo, detalle íntimo éste que él mismo no tendría empacho en reconocer--

"Would it not grieve an able man to leave
So sweet a bedfellow?" (II.ii.142)

De su fidelidad y humildad de esposa complaciente y sacrificada, ella misma pone al cielo por testigo--

"Heaven witness,
I have been to you a true and humble wife,
At all times to your will conformable;
Ever in fear to kindle your dislike,
Yea, subject to your countenance, glad or sorry
As I saw it inclin'd. When was the hour
I ever contradicted your desire,
Or made it not mine too? Or which of your friends
Have I not strove to love, although I knew
He were mine enemy? what friend of mine
That had to him deriv'd your anger, did I

Continue in my liking? nay, gave notice
He was from thence discharg'd." (II.iv.20-32)

Al igual que de haber sido obediente, amante y respetuosa de la persona de su esposo y del vínculo matrimonial durante más de los veinte años que llevaban casados; más, hasta la misma muerte--

"I have been your wife, in this obedience,
Upward of twenty years...
... if, in the course
And process of this time, you can report,
And prove it too, against mine honour aught,
My bond to wedlock, or my love and duty,
Against your sacred person..." (II.iv.33-39)

"... all the world may know
I was a chaste wife to my grave" (IV.ii.170-171).

Pero aún vale más, si cabe, el testimonio del Duque de Norfolk al censurar la conducta de Wolsey. Este--explica el Duque a Suffolk y al Camarlengo--, para tranquilizar al rey, le aconseja el divorcio de Catalina, cuyo abandono es como la pérdida de una joya que ha pendido del cuello del rey por veinte años sin perder jamás su lustre; ella, que lo quiere más que los ángeles aman a los hombres buenos; ella, que aun cuando recibiera el mayor revés de la fortuna bendeciría al rey; ella que ha observado una conducta piadosa--

"a loss of her
That like a jewel has hung twenty years
About his neck, yet never lost her lustre;
Of her, that loves him with that excellence
That angels love good men with; even of her,
That, when the greatest stroke of fortune falls,
Will bless the king: and is not this course pious?
(II.ii.30-36)

No podía decirse lo mismo del rey a quien, si bien es cierto que--a juzgar por las normas principescas contemporáneas--se le conocía--antes del nacimiento de Elizabeth--un hijo, Henry Fitzroy, después duque de Richmond.

Fruto de aquel primer amor matrimonial, fueron los seis hijos--dos de ellos varones--que, entre enero de 1510 y noviembre de 1518, nacieron, aunque cinco murieran al nacer o poco después. Por eso, cuando su matrimonio estaba a punto de irse a pique, le recordaría al rey, en calidad de esposa y madre, que estos sus hijos eran como otras tantas bendiciones que de él recibiera--

"Sir, call to mind
That I have been your wife...
... and have been blest
With many children by you" (II.iv.32-35).

Henry, en cambio, lo consideraría como un fracaso y una maldición del cielo que el vientre de la madre fuese como una tumba para algunos de sus hijos, sobre todo los varones, ya que así su reino no podría tener un heredero--

"First, methought
I stood not in the smile of heaven, who had
Commanded nature, that my lady's womb,
If it conceiv'd a male child by me, should
Do no more offices of life to 't than
The grave does to the dead; for her male issue
Or died where they were made, or shortly after
This world had air'd them. Hence I took a thought
This was a judgment on me; that my kingdom,
Well worthy the best heir o' the world, should not
Be gladdened in 't by me. Then follows that
I weigh'd the danger which my realms stood in
By this my issue's fail" (II.iv.184-196).

La princesa Mary.

La única excepción fue la princesa Mary que sobrevivió a sus hermanos. Nacida el 18 de febrero de 1516, se mostró en seguida una niña precoz. A los cuatro años y medio era capaz de entretener a los huéspedes de palacio ejecutando al virginal--o espineta de la época--, y a los nueve, habiendo tenido a su madre como primera maestra, se desenvolvía con seguridad y facilidad en latín. Henry se sentía orgulloso de su hija y dispuso que aprendiera también el castellano, el italiano y el francés, de lo que se encargaron principalmente Catalina y el gran humanista español Juan Luis Vives, gran amigo de la familia real que lo llevó a Inglaterra en cuya universidad, Oxford, enseñó algunos años.

En el drama, Shakespeare se refiere a Mary y a las conversaciones celebradas en torno a su proyectado casamiento con el Duque de Orleans entre el obispo de Bayona--embajador francés-- y Henry VIII (II.iv.167-177). Y el 30 de abril de 1527, concluida la alianza anglo-francesa por el tratado de Westminster, se estableció que la Princesa Mary debería casarse, bien con Francisco I, o bien con su segundo hijo, el mencionado Duque de Orleans.

Nada dice, sin embargo, de los cuatro compromisos anteriores de Mary. Tenía ésta sólo dos años, cuando fue prometida al delfín, hijo de Francisco I. Y, rota la alianza francesa tres años des-

pués, su prometido fue su primo, el joven emperador Carlos V, en virtud del tratado de Windsor de 1522; pero en 1525, tras la gran victoria de Pavía sobre Francisco I, el emperador se liberó de su promesa casándose con una princesa portuguesa. Fue entonces cuando Henry asignó una renta a Mary y la envió a Gales donde, en el castillo de Ludlow, permaneció con su consejo hasta que se hicieran nuevos planes para ofrecer su mano. La ocasión se presentó tan pronto quedó libre Francisco I de la prisión de Madrid, y, con el objeto de mitigar las severas condiciones que le impusiera el emperador, propuso el francés una alianza con Inglaterra. Esta vez no sería el delfín, sino su padre, el prometido esposo.

Destaca el dramaturgo el detalle del plazo solicitado por el embajador francés para que su rey deliberase--antes de dar su consentimiento definitivo al enlace de su hijo el Duque de Orleans con Mary--sobre la legitimidad de la novia (II.iv.174-177). Punto clave éste de la legitimidad de Mary, ya que--según el texto--fue precisamente la ocasión e inicio de los escrúpulos que turbaron la conciencia de Henry y le indujeron a sentirse aquijoneado a proponer su divorcio de Catalina como remedio para tranquilizarla--

"Now, what mov'd me to 't,
I will be bold with time and your attention:
Then mark the inducement.* Thus it came; give heed to 't:
My conscience first receiv'd a tenderness,
Scruple, and prick, on certain speeches utter'd
By the Bishop of Bayonne, then French ambassador,
Who had been hither sent on the debating
A marriage 'twixt the Duke of Orleans and
Our daughter Mary. I' the progress of this business,
Ere a determinate resolution, he--
I mean, the bishop--did require a respite;
Wherein he might the king his lord advertise
Whether our daughter were legitimate,
Respecting this our marriage with the dowager,
Sometimes our brother's wife. This respite shook
The bosom of my conscience, enter'd me,
Yea, with a splitting power, and made to tremble
The region of my breast; which forc'd such way
That many maz'd considerings did throng,
And press'd in with this caution." (II.iv.165-184)

(Aquí aduce las razones anteriormente dadas en relación al hecho de que sus hijos varones hubieran nacido muertos y que, por tanto, su reino no tendría sucesor, para continuar):

"... and that gave to me
Many a groaning throe. Thus hulling in
The wild sea of my conscience, I did steer
Toward this remedy, whereupon we are
Now present here together; that's to say,
I meant to rectify my conscience, which

I then did feel full sick, and yet not well,

.....

... you remember

How under my oppression I did reek" (II.iv.196-202, 205-206).

A partir de aquí, Mary vivió los nueve años más miserables de su vida. Desde fines de 1531 fue separada de su madre. Al nacer Elizabeth--septiembre, 1533--hubo de renunciar aquella a la dignidad y título de princesa, y también reconocer la ilegitimidad de su propio nacimiento. Si bien, al negarse a esto, fue disuelta su casa y ella enviada a Hatfield y obligada a hacer de azafata de su media hermana. Odiada de Anne Bullen hasta el punto de temerse por su vida, cayó gravemente enferma, sin poder recibir visitas de su madre. Y cuando ésta murió, Mary no pudo decirle su último adiós. Solamente tras la ejecución de Anne Bullen, vino una cierta reconciliación del rey con su hija Mary, probablemente como resultado de la recomendación de madre amantísima--preocupada por el presente y el futuro de Mary--contenida en la carta que Catalina mandó al rey por mediación del embajador de su sobrino Carlos V--

"I have commended to his goodness
The model of our chaste loves, his young daughter,--
The dews of heaven fall thick in blessings on her!
Beseeching him to give her virtuous breeding,--
She is young, and of a noble modest nature,
I hope she will deserve well,--and a little
To love her for her mother's sake, that lov'd him,
Heaven knows how dearly." (IV.ii.132-139)

Catalina, celadora del reino.

Pero si como madre se preocupaba mucho por su hija, como reina no podía interesarse menos por el bienestar de los ingleses y por la paz del reino. Así justamente es como la ve el dramaturgo cuando, según antes dijimos, nos la presenta entrando con todo el aparato protocolario en la sala del consejo real.

La escena es enternecedora. Una vez en la sala, y consciente de su papel, se arrodilla ante el rey sentado en el trono. Inmediatamente, éste se pone en pie, la levanta, la besa y la sienta junto a él--

"she kneels. The King riseth from his state, takes her up, kisses, and placeth her by him" (I.ii, instr.).

Pero, puesto que su presencia allí se debe a la misión de demandante que trae, conforma su actitud exterior a aquella y,

dulce y humildemente, reprocha al rey sus deferencias para con ella insistiendo en permanecer más tiempo hincada de rodillas, como conviene al que suplica--

"Nay, we must longer kneel: I am a suitor" (I.ii.9).

Así y todo, el rey la hace alzarse y tomar asiento a su lado y, ya que como reina disfruta de la mitad del poder real, no tiene por qué enunciar la mitad de su demanda; y en cuanto a la segunda mitad, aun antes de pedirla ya la tiene concedida. Bastará al rey con que ella exponga su deseo, y podrá hacerlo--

"Arise, and take place by us: half your suit
Never name to us; you have half our power:
The other moiety, ere you ask, is given;
Repeat your will, and take it" (I.ii.10-13).

Siempre en su lugar, la reina es agradecida y cortés--

"Thank your majesty" (I.ii.13).

No ignora Catalina que el poder ilimitado que el rey ha otorgado a Wolsey es un peligro y una merma para el honor, dignidad y buen nombre del rey. De ahí que su venida obedezca a que debe reconvenirle con delicadeza que no olvide su cargo de rey--

"That you would love yourself, and in that love
Not unconsider'd leave your honour, nor
The dignity of your office, is the point
Of my petition" (I.ii.14-17).

El rey escucha a su señora y la ordena proseguir--

"Lady mine, proceed" (I.ii.17).

A la reina le consta que ha habido despachos que han motivado el que la deslealtad, rayana en la rebelión, se esté cebando en los súbditos de su soberano y que el buen nombre del rey su señor, cuya honra proteja el cielo de ser mancillada, no es respetado--

... your subjects
... there have been commissions
... which hath flaw'd the heart
Of all their loyalties...
... yet the king our master,--
Whose honour heaven shield from soil!--even he escapes not
Language unmannerly; yea, such which breaks
The sides of loyalty, and almost appears
In loud rebellion" (I.ii.19-29).

Preocupado el rey por lo que oye, pide más detalles a la reina quien, únicamente alentada por el perdón prometido, osa abusar de la paciencia del rey. En sus palabras se trasluce, por encima de todo, la preocupación, la lealtad y el amor de la reina

por su rey y su reino. Los gravámenes que a espaldas del rey se han impuesto a sus súbditos--dice--han engendrado en ellos habladurías, el incumplimiento de sus deberes y la desobediencia, y han trocado la oración por la maldición, y la sumisión por la licencia. Y todo, por el pretexto de las guerras de Henry en Francia. La reina acaba suplicando a Su Alteza se apreste a deliberar sobre este asunto, el más importante de todos--

"I am much too venturous
In tempting of your patience; but am bolden'd
Under your promis'd pardon. The subjects' grief
Comes through commissions...

... and the pretence for this
Is nam'd your wars in France. This makes bold mouths:
Tongues spit their duties out, and cold hearts freeze
Allegiance in them; their curses now
Live where their prayers did; and it 's come to pass,
This tractable obedience is a slave
To each incensed will. I would your highness
Would give it quick consideration, for
There is no primer business" (I.ii.54-67).

Inmediatamente da órdenes el rey a su ministro y éste a su secretario a fin de que se ponga remedio al problema. Y en tanto Wolsey instruye a su secretario sobre la manera de hacerlo, Catalina y Henry, reina y rey, dejan de serlo momentáneamente y entablan un encantador 'têt-a-têt' de esposos bien avenidos. Ella le manifiesta su pena porque el Duque de Buckingham ha incurrido en desagrado del rey--

"I am sorry that the Duke of Buckingham
Is run in your displeasure" (I.ii.109-110)--,

y él le cuenta a grandes rasgos--no hay tiempo para más porque en seguida se ocupará del caso el consejo que ya va a proseguir la sesión--, e invita a su señora a permanecer a su lado para que pueda oír los detalles que al punto se harán públicos--

"... my lady,
... Sit by us; you shall hear..." (I.ii.121-124).

Catalina, objeto de la preocupación de su pueblo.

Sobre el hasta ahora despejado y armonioso horizonte de las relaciones rey-reina se cierne la tormenta. Dos caballeros departen sobre la inminente ejecución de Buckingham, lo cual les ha producido consternación, acrecentada por la duda de su culpabilidad. Con todo, uno de ellos vislumbra un mal mucho mayor, secreto;

pero de tal importancia, que exige una gran lealtad para guardarlo. Se trata del rumor que ha corrido últimamente acerca de una separación entre el rey y Catalina. Y si la noticia no continuó, fue porque una vez llegada a oídos del rey, éste, malhumorado, la desmintió tapando la boca de los que lo propalaron. Mas ahora esa calumnia ya es un hecho que el rey llevará a cabo. Un escrúpulo que arruinará a la reina se ha adueñado del rey--

-- "... yet I can give you inkling
Of an ensuing evil, if it fall,
Greater than this" (II.i.140-142)

"This secret is so weighty, 'twill require
A strong faith to conceal it" (II.i.144-145)

"Did you not of late days hear
A buzzing of a separation
Between the king and Katharine?

--Yes, but it held not;
For when the king once heard it, out of anger
He sent command to the lord mayor straight
To stop the rumour, and allay those tongues
That durst disperse it.

--But that slander, sir,
Is found a truth now; for it grows again
Fresher than e'er it was; and held for certain
The king will venture at it. ...
... possess'd him with a scruple
That will undo her..." (II.i.147-159).

Pero ¿cómo habrá afectado esto al rey? A juzgar por las apariencias, grandemente. El camarlengo le ha dejado solo, triste, pensativo y turbado, a causa--dice--de su matrimonio con la que antes fue su cuñada. Suffolk no está de acuerdo: ello se debe a que el rey ama a otra dama--

--"How is the king...?"

-- I left him private,
Full of sad thoughts and troubles.

-- What's the cause?

-- It seems the marriage with his brother's wife
Has crept too near his conscience.

-- No; his conscience
Has crept too near another lady." (II.ii.14-18)

Esto es lo que también dice la carta de Wolsey al Papa que le ha sido interceptada--

"I do... perceive
My king is tangled in affection to
A creature of the queen's, Lady Anne Bullen!"
(III.ii.34-36).

La noticia es una realidad y anda ya por doquier, las lenguas contándola y todos los corazones leales llorándola--

"'Tis most true
These news are every where; every tongue speaks 'em,
And every true heart weeps for 't" (II.ii.37-39).

La suerte de Catalina está echada: será juzgada, y uno de los jueces será el delegado del papa. Campeggio es presentado al rey. Ha llegado de Roma para formar, junto con Wolsey, el tribunal que ha de ver la causa del divorcio real. No se sabe si por cortesía o por la prisa, el rey hará que la reina sea informada del propósito de la venida del cardenal romano--

"The queen shall be acquainted
Forthwith for what you come" (II.ii.107-108).

Nunca había ocultado el rey el gran amor que siempre había sentido por Catalina. Y tan abiertas habían sido sus demostraciones, que todo el mundo lo conocía. En esta ocasión es Wolsey el que se lo recuerda para pedirle que no niegue a la reina lo que por ley podría exigir otra mujer de menor rango, o sea, abogados que la defiendan--

"I know your majesty has always lov'd her
So dear in heart, not to deny her that
A woman of less place might ask by law,
Scholars,²⁰ allow'd freely to argue for her"
(II.ii.109-112).

¿Cómo iba a rehusar el rey esta solicitud a la que tanto amó? La pondría defensores; y no otros sino los mejores; y premiaría al que mejor lo hiciese, poniendo a Dios por testigo--

"Ay, and the best, she shall have; and my favour
To him that does best: God forbid else." (II.ii.113-114).

El rey ha llamado al punto a su nuevo secretario. Ha escrito una nota a la reina informándole de la anterior, y le ordena entregarla a su destinataria con la precisa instrucción de que lo haga 'sin arrogancia'. ¡Qué elocuente delicadeza la que se encierra en esa recomendación respecto a la actitud humilde que habrá de adoptar el mensajero!--

"Deliver this with modesty to the queen" (II.ii.136).

El asunto que ha de ventilarse es grave. El rey es consciente de ello, y no puede menos que airear los dos fuertes sen-

20 Entre los asesores legales de Catalina se encontraban, además de los españoles Jorge de Ateca, Juan Luis Vives e Ifigo de Mendoza, varios ilustres prelados ingleses y dos canonistas flamencos. Cf. Garrett Mattingly, *op. cit.*, pág. 201.

timientos contradictorios, protagonistas del combate que se está librando en su interior. De un lado, está el amor--y sus placenteros recuerdos--de una pareja que todavía es capaz de sentirlo en toda su plenitud. Dejarlo, le es penoso. Del otro, la conciencia. ¿Qué hacer ante esta situación tan comprometida? Resuelve que debe abandonar a la reina--a pesar de todo--

"... this weighty business
... O my lord!
Would it not grieve an able man to leave
So sweet a bedfellow? But, conscience, conscience!
O! 'tis a tender place, and I must leave her"
(II.ii.139-143).

Los escrúpulos de conciencia que el rey tenía, se fundaban, al parecer, en las palabras del Levítico, XX, 21:

"El que toma por esposa la mujer de su hermano, hace una cosa horrible; ha descubierto la desnudez de su hermano; no tendrán hijos".

Pero lo más probable, según los historiadores, es que fueran debidos a un heterogéneo conjunto de circunstancias de orden político y sentimental, quizás más que religioso, que no es del caso analizar aquí. Anne Bullen, por ejemplo, no tuvo pequeña parte en ellos. Es sabido que el rey estaba locamente enamorado de la camarera de la reina.

Shakespeare, con la libertad que le caracteriza de adelantar y posponer los hechos, nos pinta a Anne Bullen departiendo con una vieja dama acerca de lo inmerecido que tiene la reina el divorcio antes de que siquiera estuviera enterada de que el rey había puesto sus ojos en ella. Pero bien vale la pena esta alteración del orden a cambio del exquisito comentario--digno de figurar en una buena antología sobre Catalina--desarrollado entre su futura rival y una acompañante suya deseosa de medrar lo que no pudo conseguir al servicio de la reina.

El diálogo versa sobre el divorcio, tan doloroso, dice Anne, que estruja el corazón. ¡Dejar a la reina después de haber vivido tan largo tiempo con ella! ¡Una señora tan buena, de la que nadie jamás pudo proferir afrenta y que nunca supo hacer el mal! ¡Dejar tras tantos años el trono al que todavía añade su creciente majestad y pompa--lo que es mil veces más amargo que dulce fuera conseguir al principio; mandarla a paseo, después de tanto tiempo,

da tal pena que enternecería a un monstruo!--

"... here's the pang that pinches:
His highness having liv'd so long with her, and she
So good a lady that no tongue could ever
Pronounce dishonour of her; by my life,
She never knew harm-doing; O! now, after
So many courses of the sun enthron'd,
Still growing in a majesty and pomp, the which
To leave a thousand-fold more bitter than
'Tis sweet at first to acquire, after this process
To give her the avaunt! it is a pity
Would move a monster." (II.iii.1-11).

La vieja dama está totalmente de acuerdo. Ella también abunda en parecidos sentimientos a los de Anne agregando que aun los corazones más duros se ablandan y duelen por la reina--

"Hearts of most hard temper
Melt and lament for her" (II.iii.11-12).

Anne es providencialista y piensa que Dios lo ha permitido; pero también opina que hubiera sido preferible que la reina jamás conociera el esplendor, porque--al privarle de él, aunque efímero, la suerte enemiga--experimentará un sufrimiento tan angustioso como es el de la separación del cuerpo del alma--

"O! God's will; much better
She ne'er had known pomp: though 't be temporal,
Yet, if that quarrel, Fortune, do divorce
It from the bearer, 'tis a sufferance panging
As soul and body's severing" (II.iii.12-16).

Ahora--se lamenta la otra dama--la pobre señora vuelve a ser extranjera--

"Alas! poor lady,
She's a stranger now again" (II.iii.16-17).

Tanto más--dice Anne--para que la reina sea más compadecida. Y jura que no hay duda de que es mejor ser de origen oscuro y vivir contenta entre gentes humildes que estar encumbrada y llevar el dorado dolor en medio de una brillante pena. De esa manera, ella no desearía ser reina.--

"So much the more
Must pity drop upon her. Verily,
I swear, 'tis better to be lowly born,
And range with humble livers in content,
Than to be perk'd up in a glistening grief
And wear a golden sorrow.

.....
I would not be a queen." (II.iii.17-24).

Toma la conversación otros derroteros menos confesables.

Mas, al ser sorprendidas en animada y privada charla y ser preguntadas por el camarlengo sobre el tema de la misma, encuentran muy a propósito la respuesta de estar compadeciéndose de las penas de la reina--

"Our mistress' sorrows we were pitying" (II.iii.53).

El chambelán acaba de comunicar a Anne su promoción a marquesa. La dama que le acompaña se las promete buenas a su sombra. Pero la nueva marquesa no las tiene todas consigo y le horripila el ascenso pensando en lo que seguirá a la reina. ¿Acaso no podría ocurrirle lo mismo a ella? Esto le trae a la memoria que la reina está desconsolada mientras ellas, sus damas de compañía, la tienen abandonada con su larga ausencia. En seguida acudirán a ella, pero callarán prudentemente lo que acaban de saber para no aumentar sus sufrimientos--

"... it faints me,
To think what follows.
The queen is comfortless, and we forgetful
In our long absence. Pray, do not deliver
What here you've heard to her" (II.iii.103-107).

Catalina, sometida a juicio y abandonada.

Va a celebrarse el juicio. Llegado el turno, y de acuerdo con el protocolo, entran el rey y la reina con sus respectivos séquitos--

"Then enter the King and Queen, and their Trains"
(II.iv. inst.).

Toma el rey asiento en el sillón del trono. La reina lo hace en una silla, mas no junto a él como otrora lo hiciera, sino lejos--

"The King takes place under the cloth of state...
The Queen takes place at some distance from the King" (Id.)

El pregonero llama por su nombre al querellante, el rey. Después llama a la acusada para que igualmente comparezca ante el tribunal--

"Katherine Queen of England, come into the court" (II.iv.10).

Pero ella calla; se levanta; da un rodeo delante del tribunal; se acerca al rey a cuyos pies se postra de rodillas, y habla--

"The Queen makes no answer, rises out of her chair, goes about the court, comes to the King, and kneels at his feet; then speaks" (II.iv. inst.).

No es necesario llamar la atención sobre las diferencias tan

marcadas que se aprecian entre ésta y la anterior comparecencia de Catalina ante la sala del consejo. Saltan a la vista. Pero no es ella precisamente la que ha cambiado. Ella--semper sibi constans-- sigue en su misma actitud de dignidad, respeto y humildad. Sólo las circunstancias y el rey son otros. Tampoco pretende hacer valer la prerrogativa que todavía ostenta de su mitad del poder que le pertenece como reina consorte. Tan sólo pide justicia y piedad para una pobre mujer que, además de extranjera, ni tiene jueces imparciales ni la seguridad de tener amigos de recto proceder--

"Sir, I desire you do me right and justice;
And to bestow your pity on me; for
I am a most poor woman, and a stranger,
Born out of your dominions; having here
No judge indifferent, nor no more assurance
Of equal friendship and proceeding" (II.iv.11-16).

Quiere que su señor le indique en qué le ha ofendido ella y qué le ha disgustado de su conducta para que así la repudie y le retire su favor--

"... Alas! sir,
In what have I offended you? what cause
Hath my behaviour given to your displeasure,
That thus you should proceed to put me off
And take your good grace from me?" (II.iv.16-20).

Y hace un repaso a su papel de esposa--como antes vimos--que ha desempeñado impecablemente. Tampoco es posible que ella no observara el debido comportamiento con los amigos del rey, pues se esforzó en mostrarse amable con ellos aunque fueran sus enemigos personales. Y en cuanto a sus propios amigos, tan pronto supo que no eran del agrado del rey, rompía con ellos haciéndoselo saber--

"... Or which of your friends
Have I not strove to love, although I knew
He were mine enemy? what friend of mine
That had to him deriv'd your anger, did I
Continue in my liking? nay, gave notice
He was from thence discharg'd" (II.iv.27-32).

Si ella ha faltado a sus deberes de esposa hacia la sagrada persona del rey, que en nombre de Dios se deshaga de ella, se la desprecie ignominiosamente y se le haga severa justicia--

"... in God's name
Turn me away; and let the foul'st contempt
Shut door upon me, and so give me up
To the sharp'st kind of justice" (II.iv.39-42).

Pero si la razón para juzgársele tiene que ver con la lega-

lidad o ilegalidad de su matrimonio, que recuerde que los padres de ambos, bien asesorados, fallaron ya sobre este asunto y les dieron su visto bueno (II.iv.42-51).

Todas las razones que la reina podía aducir en descargo suyo, han sido dichas. Solamente le queda un último ruego que hacer, humildemente, y es que el rey suspenda su caso hasta que los amigos que ella tiene en España puedan aconsejarla. De no ser oída, que en nombre de Dios se haga la voluntad del rey--

"... Wherefore I humbly
Beseech you, sir, to spare me, till I may
Be by my friends in Spain advis'd, whose counsel
I will implore: if not, i' the name of God,
Your pleasure be fulfill'd!" (II.iv.51-55).

Incidentalmente, el punto clave para justificar la celebración del juicio era el de la validez o invalidez del matrimonio con Henry, la cual a su vez dependía de que el primer matrimonio de la reina se hubiera o no consumado. Existía, empero una bula del papa Julio II por la que, con base en las pruebas de la virginidad de Catalina después de muerto el Príncipe Arthur, se le dispensaba del impedimento de afinidad para su casamiento con Henry. Entre los documentos aportados en su defensa, Catalina había presentado una copia de la bula que le había sido entregada por el embajador Mendoza de parte del emperador Carlos V. Pero aquella fue rechazada como inválida a menos que presentase el original que estaba en poder del emperador. La reina le escribió; pero, además, quiso mandar un mensajero fiel y viejo paje suyo, Francisco Felípez, a quien los espías de Wolsey tundieron a palos de modo que no pudiera salir de Inglaterra. Wolsey escogería al mensajero: enviaría a Thomas Abell, inglés, y uno de los confesores de la reina; aunque ésta, desconfiando de las intenciones de aquel, asignó a un tal Montoya para que acompañase a Abell con un mensaje verbal para su primo el emperador. Abell--más atento a los intereses de la reina que del cardenal--supo así lo que la reina necesitaba y, una vez ante el emperador, sugirió se hiciese una copia notarial certificada de la bula--que sería válida en cualquier tribunal eclesiástico, y que el original no saliera de España. Así se hizo. La llevó consigo a Inglaterra; pero también escribió un devastador libro contra el caso del rey, y esto le valió la prisión en la Torre los seis últimos años de su vida y la muerte a mano del verdugo.

Pero volvamos al juicio. En este punto intervienen los dos cardenales tratando de disuadir a la reina. Y ella, embargada por la emoción, está a punto de romper en llanto; pero recuerda que aún es reina--¿o será un sueño que ha durado mucho tiempo?--; al menos, es hija de rey y, en vez de lágrimas, lanzará chispas de fuego contra Wolsey, único responsable de haber encendido entre su señor, el rey, y ella, la brasa que ojalá el rocío de Dios extinga:

"Sir,
I am about to weep; but, thinking that
We are a queen,--or long have dream'd so,--certain
The daughter of a king, my drops of tears
I'll turn to sparks of fire" (II.iv.67-71)

"... it is you
Have blown this coal betwixt my lord and me,
Which God's dew quench!" (II.iv.76-78).

Wolsey se considera difamado y exige una retractación. En vano: la reina se rehusa a aceptarlo por su juez y apela al papa. Hace una reverencia al rey y se dispone a salir--

"She curtsies to the King, and offers to depart" (II.iv.119).

A una sugerencia del cardenal Campeggio, el rey manda llamarla comparecer otra vez--"Call her again" (II.iv.122)--y de nuevo se oye el grito solemne--

"Katharine Queen of England, come into the court" (II.iv.123).

Mas, puesto que ya ella ha dicho cuanto tenía que decir, pretende no oír y prosigue su camino con su séquito.

Como en un aparte lleno de encanto, el rey ve con buenos ojos que su mujer, Cata, se vaya, y así se lo dice--

"Go thy ways, Kate" (II.iv.131).

¡Qué lirismo encierra el diminutivo en boca del rey, y qué carga más grande--mezcla de añoranzas y recuerdos, y quién sabe si hasta de remordimiento--hay en la siguiente confesión del rey! Quien diga tener una esposa mejor--dice--miente. Catalina es única. La reina sobre todas las reinas de la tierra, si es que sus excepcionales cualidades, su dulce gentileza, su mansedumbre de santa, su conducta de esposa--obediente y obedecida--y sus atractivos insuperables y, además, piadosos, pudieran proclamarlo. De noble sangre, se ha portado con él--continúa el rey--como conviene a su verdadera nobleza--

"That man i' the world who shall report he has
A better wife, let him in nought be trusted,

For speaking false in that: thou art, alone,--
If thy rare qualities, sweet gentleness,
Thy meekness saint-like, wife-like government,
Obeying in commanding, and thy parts
Sovereign and pious else, could speak thee out,--
The queen of earthly queens. She's noble born;
And, like her true nobility, she has
Carried herself towards me" (II.iv.132-141).

El rey alega a continuación las razones que tuvo para pedir el divorcio, mencionadas antes al hablar de Mary. Ellas únicamente son las punzantes espinas que le inducen a proseguir su plan, y no ningún sentimiento del mundo de antipatía contra la persona de la excelente reina. ¡Tremendo combate el que se está librando en las interioridades del rey! De ahí que jure por su vida y dignidad real que, de probarse que su matrimonio fue legítimo, se alegrará de seguir viviendo con su reina Catalina y la preferirá a la criatura más perfecta que en el mundo pueda comparársele--

"For no dislike i' the world against the person
Of the good queen, but the sharp thorny points
Of my alleged reasons drive this forward.
Prove but our marriage lawful, by my life
And kingly dignity, we are contented
To wear our mortal state to come with her,
Katharine our queen, before the primest creature
That's paragon'd o' the world" (II.iv.221-228).

La reina se ha retirado a su aposento apesadumbrada. Una de sus damas intenta aliviar su pena con una canción. Tal como se han puesto las cosas, se siente una mujer pobre, débil y desgraciada--

"Take thy lute, wench: my soul grows sad with troubles;
... me, a poor weak woman, fall'n from favour" (III.i.1; 20).

Han llegado a verla los dos cardenales. Si el objeto de su visita es investigarla como esposa, pueden hablar sin ambages, pues la verdad gusta de que se obre abiertamente--

"If your business
Seek me out, and that way I am wife in,
Out with it boldly: truth loves open dealing"
(III.i.37-39).

Claro--dice Wolsey--que no vienen a acusarla; tampoco a mancillar su honor que las buenas lenguas ensalzan, ni a acrecentar las penas que la bondadosa dama sufre en demasía. Tan sólo desean averiguar en qué disposición de ánimo se encuentra acerca de la grave discrepancia entre el rey y ella--

"We come not by the way of accusation,
To taint that honour every good tongue blesses,

Nor to betray you any way to sorrow--
You have too much, good lady; but to know
How you stand minded in the weighty difference
Between the king and you" (III.i.53-58).

Catalina teme dar una respuesta precipitada. Tocante a punto de tal trascendencia y que tan de cerca afecta a su honor y a su propia vida, necesitará tiempo y reflexión, ella que es mujer sin amigos y sin esperanzas--

"In such a point of weight, so near mine honour,--
More near my life, I fear,--...
Let me have time and counsel for my cause:
Alas! I am a woman, friendless, hopeless" (III.i.70-71; 78-79).

Pero por más que le aseguren que sus temores son infundados, ya que el rey la quiere--

"Madam, you wrong the king's love with these fears"
(III.i.80);

por más que la aconsejen que se ponga bajo la protección del rey, que éste la quiere y es muy generoso--

"Put your main cause into the king's protection;
He's loving and most gracious" (III.i.92-93),

ella opina que el rey ha sobornado a sus jueces; ella sólo confía en el juez del cielo que el soberano no puede corromper--

"Heaven is above all yet; there sits a judge
That no king can corrupt" (III.i.99-100).

¡Vaya un consuelo y alivio que le traen a una infeliz dama, abandonada, despreciada e insultada!--

"Is this your comfort?
The cordial that ye bring a wretched lady,
A woman lost among ye, laugh'd at, scorn'd?"
(II.i.104-106).

¿Cómo osan proponerle se ponga a merced del rey que la odia? Ya la ha separado de su lecho; tiempo ha que le retiró su cariño. Es vieja, y la única relación que mantiene con él es su obediencia. ¿Qué mayor desgracia que ésta puede ocurrirle?--

"Would ye have me...
Put my sick cause into his hands that hates me?
Alas! he has banish'd me his bed already,
His love, too long ago! I am old, my lords,
And all the fellowship I hold now with him
Is only my obedience. What can happen
To me above this wretchedness?" (III.i.117-122).

No se separó de Catalina hasta julio de 1531, pero para 1526 ya se había enamorado el rey de Anne Bullen.

Ya que la reina no cuenta con amigos que defiendan sus vir-

tudes, lo hará ella misma, sin vanagloria. Hasta el presente, ha sido una esposa fiel y una mujer jamás tildada de sospecha; absolutamente todos sus afectos se los ha consagrado a su esposo, al que más amó--después del cielo--, al que obedeció y adoró con supersticiosa ternura, hasta el punto de casi olvidarse de sus oraciones por complacerle, ¿y es éste el premio que recibe? Más constante a su marido que ninguna otra mujer, ella que nunca soñó en otra alegría que no fuera el gozo de su esposo; ella que hizo por él lo más que pudo, añadirá ahora un mérito más, una gran paciencia--

"Have I liv'd thus long--let me speak myself,
Since virtue finds no friends--a wife, a true one?
A woman, I dare say without vain-glory,
Never yet branded with suspicion?
Have I with all my full affections
Still met the king? lov'd him next heaven? obey'd him?
Been, out of fondness, superstitious to him?
Almost forgot my prayers to content him?
And am I thus rewarded? 'tis not well, lords.
Bring me a constant woman to her husband,
One that ne'er dream'd a joy beyond his pleasure,
And to that woman, when she has done most,
Yet will I add an honour, a great patience" (III.i.124-136).

Por todo lo cual, se consideraría culpable si renunciara de buen grado al noble título de esposa y a las dignidades que adquirió al casarse con ella el rey. Sólo la muerte la divorciará de sus honores.--

"My lord, I dare not make myself so guilty,
To give up willingly that noble title
Your master wed me to: nothing but death
Shall e'er divorce my dignities" (III.i.138-141).

Al escribir esto, sin duda hacía referencia el dramaturgo a la proverbial y digna obstinación de Catalina quien, a pesar de una serie de actas, ya en contra de la jurisdicción papal en Inglaterra, ya a favor de Elizabeth como heredera al trono--declarando nulo el matrimonio de Catalina con Henry, y bastarda a su hija Mary--se resistió siempre a retirarse a un convento, a cambiar el título de reina por el de princesa consorte y a aceptar el acta de Sucesión de 1534. Claro que Catalina siempre tuvo buenas razones para mantenerse firme y tenaz. Católica hasta la médula, al no haber sido consumado su primer matrimonio, ella fue siempre en su fuero interno la legítima esposa de Henry VIII. Nada digamos después del 23 de marzo de 1534 en que el Papa declaró oficialmente válido su segundo matrimonio.

De nada sirven los razonamientos insistentes de los purpura-
dos de que su conducta la perjudica pudiendo acarrearle la malque-
rencia del rey--

"How you may hurt yourself, ay, utterly
Grow from the king's acquaintance, by this carriage"
(III.i.159-160).

Ni los testimonios de que el rey la ama--

"The king loves you" (III.i.170).

Ella sí que ama al rey; él es el dueño de su corazón. Y les
pide el favor de que se lo hagan saber al rey por quien ella rezará
mientras viva--

"Pray do my service to his majesty:
He has my heart yet; and shall have my prayers
While I shall have my life" (III.i.178-180).

Ya el rey ha contraído segundas nupcias con Anne Bullen, y
en breve se hará también pública su coronación. Ya a Catalina no
se la llamará reina, sino princesa consorte y viuda del Príncipe
Arthur--

"Shortly...

His second marriage shall be publish'd, and
Her coronation. Katharine no more
Shall be call'd queen, but princess dowager,
And widow to Prince Arthur" (III.ii.67-71).

Pero hasta el cardenal Wolsey está escandalizado de que una
de las damas de la hasta poco ha reina se haya convertido en seño-
ra de su señora y reina de su reina--

"The late queen's gentlewoman,...
To be her mistress' mistress! the queen's queen!"
(III.ii.95-96).

Un buen día se iría de caza el rey sin despedirse de Catalina,
y ya no volvería a verla más. Mientras tanto, la gente de la calle,
preocupada por la reina, preguntaba: ¿qué será de Catalina, la prin-
cesa consorte, y cómo le irán sus asuntos?--

"... what's become of Katharine,
The Princess dowager? how goes her business?"
(IV.i.22-23).

Estaba residiendo en Ampthill, a corta distancia de Dunstable.
Fue en Dunstable donde se celebró una sesión del tribunal al que
fue citada repetidas veces sin que jamás compareciera. Y, a cau-
sa de su incomparecencia, de los escrúpulos del rey y del dictamen
de los jueces, se le impuso el divorcio siendo declarado nulo su
segundo matrimonio el 23 de mayo de 1533, a los cuatro meses de

haberse casado el rey secretamente con Anne Bullen.--

"Held a late court at Dunstable, six miles off
From Amphill, where the princess lay; to which
She was often cited by them, but appear'd not:
And, to be short, for not appearance and
The king's late scruple, by the main assent
Of all these learned men she was divorc'd,
And the late marriage made of none effect"
(IV.i.27-33).

Shakespeare traslada inmediatamente a la reina a Kimbolton--

"Since which she was remov'd to Kimbolton,
Where she remains now sick" (IV.i.34-35).

Lo cierto, sin embargo, es que aún permaneció en Amphill hasta julio, y que, antes de ir a Kimbolton, pasaría casi un año en el palacio episcopal de Buckden.

Los últimos días de Catalina.

Buckden resultó ser una prisión húmeda e insalubre para la reina, por lo cual pidió ser trasladada a un lugar más seco.

Kimbolton era una lóbrega casa solariega fortificada, de gruesos muros y ancho foso, con un puente levadizo. A ella llegó Catalina, después de doce horas de cabalgar desde Buckden, un día a mediados de mayo de 1534, acompañada de sus guardianes--dos caballeros ingleses fieles al rey--y de su propia servidumbre que incluía a su confesor, Jorge de Ateca; su médico, Dr. Miguel De la Sá; su maestresala, Francisco Felípez; su boticario, el Lic. Juan de Soto; dos caballeros de cámara, tres damas de honor y unas siete doncellas más--varias de ellas españolas.

Unos veinte meses pasaría Catalina en este su último alojamiento y prisión que no era ni más seca ni más saludable que la de Buckden.

En noviembre de 1535 cae enferma con dolores y náuseas de un ataque que venía sufriendo de vez en cuando desde hacía más de un año. En diciembre mejora y solicita ser trasladada a otro lugar más sano, pero en vano. El 29 de ese mismo mes manda el Dr. De la Sá un aviso urgente al embajador Chapuys: la reina estaba mucho peor y quería verle a él y a su hija Mary.

Todo parece indicar que el dramaturgo limita la escena a los últimos días de Catalina al presentárnosla enferma de muerte y pidiendo una silla porque sus piernas--cual las ramas cargadas de

fruta--se doblan deseando ser aliviadas de su peso--

"... sick to death!
My legs, like loaden branches, bow to the earth,
Willing to leave their burden. Reach a chair:
So; now, methinks, I feel a little ease" (IV.ii.1-4).

Ya vimos cómo la persona a la que así hablaba la reina no pudo haber sido Griffith, sino Felípez. Tampoco es dable suponer que la reina preguntase al mismo por las circunstancias de la muerte de Wolsey en estas fechas cuando ya hacía cinco años desde que aquella había ocurrido.

Está, pues, claro, que lo que el dramaturgo pretendía era únicamente traer a la memoria de la reina la muerte de un hombre que tanta semejanza guardaba con ella en su carrera desde el encumbramiento hasta su caída, como para que pudiese tomar ejemplo--

"Prithee, good Griffith, tell me how he died:
If well, he stepp'd before me, happily,
For my example" (IV.ii.9-11).

El fiel servidor es interrumpido en su relato por una exclamación compasiva de la reina quien, después de concluído aquel, desea al cardenal difunto la paz y el perdón de sus culpas, y también, sin ánimo de faltar a la caridad, expresa sin ambages lo que piensa de él: era un hombre de ilimitada ambición, un déspota simoníaco y autoritario, mentiroso y doble--de palabra y de obra--, despiadado, largo en promesas y parco en cumplirlas, vicioso y escandaloso--

"Alas! poor man."

"So may he rest; his faults lie gently on him!
Yet thus far, Griffith, give me leave to speak him,
And yet with charity. He was a man
Of an unbounded stomach, ever ranking
Himself with princes; one, that by suggestion
Tied all the kingdom; simony was fair-play;
His own opinion was his law; i' the presence
He would say untruths, and be ever double
Both in his words and meaning. He was never,
But where he meant to ruin, pitiful;
His promises were, as he then was, mighty;
But his performance, as he is now, nothing:
Of his own body he was ill, and gave
The clergy ill example" (IV.ii.16; 31-44)²¹

21 Obsérvese cuán presentes tenía el autor al escribir esto las palabras de un cronista de Londres: "In open presence he would lie and say untruth; he was double both of speech and meaning. He was vicious of his body and gave the clergy evil ensample". Cf. Garrett Mattingly, *op. cit.*, pág. 226.

Con confianza, aunque con respeto, el paje pide autorización para hacer igualmente el recuento de las virtudes que--junto con aquellos vicios--tenía el cardenal. Y, lejos de molestarse, la reina le anima a hacerlo diciendo que lo contrario sería malevolencia de su parte--

"Yes, good Griffith,
I were malicious else" (IV.ii.47-48).

Ella escucha serenamente la enumeración verídica de los logros del cardenal y, al tiempo que los admite, admira la imparcialidad y valor del relator quien--por ser amigo de la reina no podía ser más que enemigo del cardenal. Por eso pide la reina que, a fin de que su honor quede limpio después de muerta, no desearía otro cronista más honrado. El ha hecho que ella honre ahora las cenizas de aquel a quien, vivo, más odió, y le desee la paz--

"After my death I wish no other herald,
No other speaker of my living actions,
To keep mine honour from corruption,
But such an honest chronicler as Griffith.
Whom I most hated living, thou hast made me,
With thy religious truth and modesty,
Now in his ashes honour. Peace be with him!
(IV.ii.69-75).

Testigo mudo de la anterior conversación, María de Salinas --"Patience"--no se ha separado un solo instante de su lado. Por eso ahora es a ella a quien Catalina dice que siga junto a sí, que la coloque más abajo y que no la importunará mucho más tiempo--

"Patience, be near me still; and set me lower:
I have not long to trouble thee" (IV.ii.76-77).

A continuación, describe el dramaturgo a la reina pidiendo a su buen paje diga a sus músicos que toquen un aire melancólico-- que ella llama su toque fúnebre--, mientras medita en la armonía celestial hacia la que se dirige--

"Good Griffith,
Cause the musicians play me that sad note
I nam'd my knell, whilst I sit meditating
On that celestial harmony I go to" (IV.ii.77-80).

Y quédase dormida, mientras en silencio velan los dos servidores leales--

"She is asleep: good wench, let's sit down quiet,
For fear we wake her: softly, gentle Patience"
(IV.ii.81-82).

La parte donde intervienen los músicos, indudablemente de

mucho efecto teatral, es difícil creer fuese reflejo de la realidad, ya que la servidumbre de la reina había sido reducida al mínimo--no hay que olvidar que Kimbolton era la prisión de Catalina-- y los pocos de que se componía nada recibían en pago en metálico por no tener fondos la reina.

La visión que ella tiene durante el sueño, y la conversación que sostiene con Griffith inmediatamente después en la que alude a un banquete y a unas caras radiantes como el sol, a la eterna felicidad, y a unas guirnaldas que ella se siente indigna de llevar--

"Saw you not, even now, a blessed troop
Invite me to a banquet; whose bright faces
Cast thousand beams upon me, like the sun?
They promis'd me eternal happiness,
And brought me garlands, Griffith, which I feel
I am not worthy yet to wear. I shall, assuredly"
(IV.ii.87-92),

probablemente sean una alusión velada--por motivos religiosos fácilmente adivinables--a los auxilios espirituales que le fueron administrados al agravarse el estado de la reina.

El día de Reyes parecía ella más fuerte y hasta se arregló el cabello sin ayuda de nadie aquella tarde y tuvo una larga conversación con María de Salinas; pero a media noche le volvieron el dolor y las náuseas, y despertó a sus damas preguntándoles si no estaba cerca la aurora. Su confesor se ofreció a rezar maitines y a decir misa, pero la reina lo impidió hasta el amanecer en que recibió la comunión.

Quizás fue aquel el momento en que María observó el cambio en el color y calor de su rostro que palideció de súbito, alargándose, y vió algo extraño en sus ojos--

"Do you note
How much her Grace is alter'd on the sudden?
How long her face is drawn? How pale she looks,
And of an earthy cold? Mark her eyes!" (IV.ii.95-98)--

y en el que los dos leales servidores creyesen que ya se iba--

"She is going, wench. Pray, pray.
Heaven comfort her!" (IV.ii.99-100).

El siguiente pasaje de esta escena supone en la reina una mejoría pasajera durante la cual un mensajero irrumpe en la estancia de la reina, un tanto irrespetuosamente, anunciando la visita del embajador del emperador Carlos V--Chapuis.

Evidentemente el dramaturgo retrocede unos días en el curso de los acontecimientos que recordaremos brevemente.

A nadie le estaba permitido visitar a la reina en Kimbolton. Menos aún a su hija Mary y a Chapuys. Este, no obstante, lo intentó en julio de 1534, dos meses después de haber sido trasladada allí la reina. Con él iba una numerosa comitiva de españoles e ingleses, amigos de la reina, pregonando a los cuatro vientos el destino de la marcha. A mitad de camino, un enviado del rey recordó al embajador la prohibición. Pero Chapuys, haciendo caso omiso del mensaje, prosiguió. Y estando ya cerca de Kimbolton, le salió al encuentro el maestresala de la reina la cual, por su medio, le decía cómo el rey, su esposo, le había prohibido recibirle. En premio al acatamiento del embajador de la voluntad de la reina, se dio de comer y beber a la escolta del diplomático. Este no avanzó un paso más, pero permitió a sus hombres acercarse al foso del castillo desde donde tocaron y cantaron canciones españolas e hicieron saltar y cabriolar a sus caballos debajo de las ventanas de la reina, espectadora sonriente. Pero la gran atracción la constituyó el gracioso--ya conocido de la reina--el cual, con sus bufonadas, hizo que los guardianes se olvidaran momentáneamente de sus obligaciones y que todos, residentes y visitantes, terminaran dándose bromas unos a otros, y éstos siendo finalmente invitados a cenar en el gran salón. Chapuys no vio a la reina, pero lo ocurrido le permitió establecer el conducto por el que en adelante se mantendría en contacto con ella a la que no vería hasta pocos días antes de morir.

Tras el recado del Dr. De la Sá anunciándole el empeoramiento de la reina, Chapuys consiguió la autorización del rey para verla y llegó a Kimbolton en la mañana del 2 de enero de 1536 acompañado, entre otros, de su bufón español, permaneciendo allí hasta el día de Reyes. Muchas fueron las conversaciones que durante esos días mantuvieron él y la reina. Pero el dramaturgo las reduce a una, precedida de la intervención de un mensajero que anuncia a la reina la visita del diplomático.

A juzgar por los modales del mensajero y por las palabras de Griffith--y de la propia Catalina--censurando su descortesía, uno se inclina a pensar que el tal mensajero no podía ser otro que el bufón anónimo del embajador, el cual, creyendo bien a la reina, juzgó que la agradaría con sus bromas--al igual que lo hiciera otras veces en anteriores ocasiones--, tanto más cuanto que le tra-

ía una noticia tan buena como sin duda era para la reina la llegada de su gran amigo Chapuys. Mas la reina estaba demasiado enferma para recibir las humoradas del bien intencionado gracioso--

Messenger--"An't like your Grace,--

Katharine-- You are a saucy fellow:
Deserve we no more reverence?

Griffith -- You are to blame,
Knowing she will not lose her wonted greatness,
To use so rude behaviour; go to, kneel.

Messenger-- I humbly do entreat your highness' pardon;
My haste made me unmannerly. There is staying
A gentleman, sent from the king, to see you.

Katharine-- Admit him entrance, Griffith: but this fellow
Let me ne'er see again" (IV.ii.101-109).

Catalina yacía en cama cuando el embajador llegó, y desde ella le dio a besar su mano que él tomó arrodillándose en medio de la expectación de todos cuantos se hallaban en el castillo que habían sido convocados allí por la reina para la ceremonia de recepción de su distinguido y querido huésped.

Sea que la cámara real estuviera oscura para alivio de la enferma, o que su vista se hubiera debilitado, nada de ello fue obstáculo para que en seguida reconociera al embajador de su sobrino el emperador--

--"If my sight fail not,
You should be lord ambassador from the emperor,
My royal nephew, and your name Capucius.

-- Madam, the same; your servant" (IV.ii.109-112).

Y, tras este asentimiento, es invitado a levantarse en el momento en que, en un tono más bajo y confidencial, le dice la reina que ahora ya puede morir en sus brazos, y no abandonada como una de las bestias--"I can die now in your arms, not abandoned--like one of the beasts".²²

No fue muy larga esta primera entrevista ya que el diplomático y su séquito necesitaban aseo y descanso, después de una larga cabalgata invernal.

En términos generales se puede afirmar que los temas tocados los resume el dramaturgo en quince líneas. La reina compara su presente con su pasado, cuando ambos se conocieron, lamentando el cambio a peor--

"O my lord!
The times and titles now are alter'd strangely
With me since first you knew me" (IV.ii.112-114).

Es manifiesto el dolor que siente al recordar que oficialmente le quitaron el nombre de reina, si bien le queda la satisfacción de saber que los pocos que la rodean y sirven se negaron --y hasta sufrieron castigos y amenazas por ello-- a dirigirse a ella como a la "Princesa Viuda".

Preguntado Chapuys por la razón de su visita, ante todo-- dice el amigo--el deber para con ella; después, el ruego del rey de que viniera a comunicarle sus sentimientos de pena por sus dolencias, y su deseo de recuperación--

--"But, I pray you,
What is your pleasure with me?

-- Noble lady,
First, mine own service to your Grace; the next,
The king's request that I would visit you;
Who grieves much for your weakness, and by me
Sends you his princely commendations,
And heartily entreats you take good comfort"
(IV.ii.115-120).

Demasiado tarde--replica la enferma. Es como el perdón o la medicina a destiempo, que ni devuelven la vida, ni curan. Lo que ella necesita ahora no son consuelos, sino oraciones. Ella es sincera al interesarse por la salud del rey--

"O! my good lord, that comfort comes too late;
'Tis like a pardon after execution:
That gentle physic, given in time, had cur'd me;
But now I am past all comforts here but prayers.
How does his highness?" (IV.ii.121-125).

El rey está bien. Ella desea que lo esté siempre y que florezca aun después de muerta y de que su nombre sea desterrado del reino--

--"Madam, in good health.

-- So may he ever do! and ever flourish,
When I shall dwell with worms, and my poor name
Banish'd the kingdom" (IV.ii.125-128).

El dramaturgo hace al embajador portador de la última carta que la reina dictó para el rey. Pregunta ella a su azafata--Patience-María--si ya fue enviada. Esta dice que no, y se la entrega--

--"Patience, is that letter
I caus'd you write, yet sent away?

-- No, madam" (IV.ii.128-129).

Esto no es exacto. La reina había notado una sensible mejoría desde la llegada de Chapuys: dormía y comía bien, de suerte que el Dr. De la Sá la creyó fuera de peligro. La propia reina no deseaba retener por más tiempo al embajador, sobre todo ahora que

también había llegado en la noche del 5 su leal amiga y servidora, María de Salinas. Así que Chapuys abandonó Kimbolton el día 6. Pero ese día ocurrió lo que arriba queda dicho y, tras comulgar, dictó dos cartas, una a su sobrino el emperador, y la otra a Henry su esposo.

En el drama, Catalina resume para su fiel amigo el contenido de esta última: una recomendación para la joven y noble hija de sus amores castos, rogándole le dé una educación ejemplar y la quiera por ella que tanto le amó a él; y una petición en favor de las damas y caballeros que la sirvieron fielmente tanto en los buenos como en los malos tiempos, habiéndose hecho aquellas acreedoras a un buen marido y éstos a sus salarios debidos y a un reconocimiento extraordinario, para que se acuerden de ella.

A continuación pide al amigo interponga sus buenos oficios ante el rey a fin de que éste haga su última voluntad--

"In which I have commended to his goodness
The model of our chaste loves, his young daughter,--
The dews of heaven fall thick in blessings on her!
Beseeching him to give her virtuous breeding,--
She is young, and of a noble modest nature,
I hope she will deserve well,--and a little
To love her for her mother's sake, that lov'd him,
Heaven knows how dearly. My next poor petition
Is, that his noble Grace would have some pity
Upon my wretched women, that so long
Have follow'd both my fortunes faithfully:
Of which there is not one, I dare avow,--
And now I should not lie,--but will deserve,
For virtue, and true beauty of the soul,
For honesty and decent carriage,
A right good husband, let him be a noble;
And, sure, those men are happy that shall have 'em.
The last is, for my men: they are the poorest,
But poverty could never draw 'em from me;
That they may have their wages duly paid 'em,
And something over to remember me by:
If heaven had pleas'd to have given me longer life
And able means, we had not parted thus.
These are the whole contents: and, good my lord,
By that you love the dearest in this world,
As you wish Christian peace to souls departed,
Stand these poor people's friend, and urge the king
To do me this last right" (IV.ii.132-159).

Esta que aquí sigue es la carta auténtica:

"My most dear lord, king, and husband: The hour of my death now drawing on, the tender love I owe you forceth me, my case being such, to commend myself to you, and to put you in remembrance with a few words of the health and safeguard of your soul which you ought to prefer before all worldly matters, and before the

care and pampering of your body, for the which you have cast me into many calamities and yourself into many troubles. For my part, I pardon you everything, and I wish to devoutly pray God that He will pardon you also. For the rest, I commend unto you our daughter Mary, beseeching you to be a good father unto her, as I have heretofore desired. I entreat you also, on behalf of my maids, to give them marriage portions, which is not much, they being but three. For all my other servants I solicit the wages due them, and a year more, lest they be unprovided for. Lastly, I make this vow, that mine eyes desire you above all things".²³

Comparando ambas cartas se ve que, exceptuando la primera mitad y la última línea, todo lo demás es básicamente idéntico a la versión del dramaturgo. Aunque si tomamos en cuenta las líneas que siguen, bien puede decirse que Shakespeare suplió con ellas aquella primera omisión. Pide la reina a Chapuys presentar al rey sus humildes respetos y decirle que la que para él fue un estorbo está a punto de dejar este mundo y lo bendecirá al morir--

"Remember me
In all humility unto his highness:
Say his long trouble now is passing
Out of this world; tell him in death I bless'd him,
For so I will" (IV.ii.161-165).

Los ojos de la reina se están nublando. Ella se da cuenta de que su hora está próxima, y se despide del amigo y del paje--

"Mine eyes grow dim. Farewell,
My lord. Griffith, farewell" (IV.ii.165-166).

Al parecer, también se retiraba su enfermera "Patience"; pero no; ella deberá quedarse y pedir ayuda a las otras damas para que la coloquen en la cama--

"Nay, Patience,
You must not leave me yet: I must to bed;
Call in more women" (IV.ii.166-168).

Debió de ocurrir esto alrededor de las diez de la mañana del 7 de enero en que recibió la extrema unción. A continuación pasó dos horas rezando en voz alta por su hija, por las almas de todo el pueblo de Inglaterra y, sobre todo, por su esposo.

Lo que sigue podría considerarse como una parte del testamento de Catalina si la ley inglesa hubiera permitido a una mujer testar en vida de su marido. No siendo este el caso, pueden llamarse disposiciones.

La reina quería--le dijo a "Patience--ser tratada con honor, una vez muerta; que su cuerpo fuese cubierto con flores puras, en testimonio de haber sido siempre una esposa casta, embalsamado y

expuesto en público, y enterrada como reina e hija de rey--aunque la hubiesen desposeído de aquel título--

"When I am dead, good wench,
Let me be us'd with honour: strew me over
With maiden flowers, that all the world may know
I was a chaste wife to my grave: embalm me,
Then lay me forth: although unqueen'd, yet like
A queen, and daughter to a king, inter me"
(IV.ii.168-173).

Ya antes había hecho a Chapuys depositario de otros de sus últimos deseos. Fue durante la larga charla de dos horas mantenida entre ambos en la segunda entrevista celebrada el día de la llegada del embajador, permaneciendo éste sentado al pie de la cama de la ilustre enferma. Resumiéndolos, la reina estaba casi en la miseria y debía las medicinas, la lavada y la costura, así como los sueldos de sus servidores. Entre las pocas joyas que aún le quedaban estaba el collar de oro que ella había traído de España; creía que al rey no le importaría que su hija se quedase con él, al igual que con sus pieles, ya viejas. Y, olvidando que los Frailes Observantes ya habían sido suprimidos en Inglaterra, deseaba que la enterrasen--como buena terciaria--en un convento franciscano, y que se dijeran 500 misas por su alma.

Eran las dos de la tarde del 7 de enero de 1536 cuando Catalina no pudo ya más--

"I can no more" (IV.ii.174)--
y expiró en los brazos de María de Salinas.

El funeral tuvo lugar el 29 del mismo mes. Fue enterrada, por orden del rey, en la nave del coro de la Abadía de Peterborough con sólo los honores debidos a una princesa viuda, y muy pocos de sus últimos deseos fueron cumplidos.

+++

Por lo que se refiere a Catalina, a nuestro parecer no existe un mejor calificativo de esta obra que el subtítulo que el dramaturgo le dio--All is True--que él mismo explica reiteradamente en el "Prologue"; ni un mejor enjuiciamiento de la misma--y de la propia Catalina--que la autoevaluación contenida en las siguientes líneas del "Epilogue":

"I fear
All the expected good we're like to hear
For this play at this time, is only in
The merciful construction of good women;
FOR SUCH A ONE WE SHOW'D THEM" (7-11).

