

PRESENCIA
DE
ESPAÑA Y LO ESPAÑOL
EN
SHAKESPEARE Y SU OBRA

II

PEDRO J. DUQUE DIAZ DE CERIO

E S P A Ñ A

E N

LAS TRAGEDIAS DE SHAKESPEARE

TITUS ANDRONICUS

Fuera de algunas posibles vinculaciones con algún que otro autor inglés contemporáneo de Shakespeare, no tenemos conocimiento de que este espeluznante melodrama haya sido ni pueda ser relacionado con ninguna otra literatura excepto la latina, y más concretamente--entre otras obras--las tragedias de Séneca. Es por este motivo que relegamos su estudio a nuestro apéndice sobre "Shakespeare y los escritores hispano-romanos".

ROMEO AND JULIET

Debido a las numerosas interpretaciones teatrales y cinematográficas que de ella se han hecho, la tragedia Romeo and Juliet es probablemente la obra de Shakespeare mejor conocida a nivel del público en general.

Sin embargo, al investigador literario presenta idénticos o parecidos interrogantes a los que surgen del estudio de cualquiera de sus demás obras, si bien aquí y ahora sólo nos interesa considerar dos de ellos, a saber, el de los antecedentes de la historia relatada por Shakespeare, y, consiguientemente, el de las analogías que haya o pueda haber entre aquellos y ésta. Dicho de otra manera, a través de los puntos de semejanza que se observan en Romeo and Juliet con otras obras literarias, trataremos de señalar aquellas fuentes de las que el dramaturgo hizo uso, así como otras que, aun siendo imposible, o al menos improbable, que Shakespeare las conociera, pueden con todo considerarse como testimonio vivo de una época--la del dramaturgo inglés--y punto de arranque para una literatura comparada.

Los historiadores y críticos literarios de habla inglesa se han mostrado casi siempre bastante reacios a admitir otras fuentes, para las obras de Shakespeare, que aquellas que nadie absolutamente puede negar, las cuales en general son atribuídas a autores ingleses, aunque éstos en la mayoría de los casos sólo fueran adaptadores o traductores de escritores extranjeros. Esto, desde luego, es lo que ocurre con Romeo and Juliet para la que únicamente se han asignado un largo poema y un relato en prosa, de dos escritores ingleses.

Lógicamente, habría que suponer que todo lo demás que hay en esta tragedia es aportación exclusiva del escritor trágico. Pero no es así como piensan algunos críticos alemanes e hispanistas ingleses--sin contar con la opinión de algunos escritores es-

pañoles--quienes han creído ver en Romeo and Juliet huellas inconfundibles de varias obras españolas, entre ellas, La Celestina y Castelvines y Monteses, y algunos elementos paralelos de otras obras españolas, amén de unos cuantos vocablos castellanos y varios rasgos típicos de la escuela de esgrima española.

De todo ello nos proponemos dar cuenta a continuación.

'Romeo and Juliet' y 'La Celestina', en general.

Si pudiéramos olvidarnos por un momento de las fechas, resultaría difícil distinguir cuál precedió a cuál, como ocurre a veces entre una voz y su eco o entre un cuadro original y una buena copia. Esto es lo que, en resumidas cuentas, vienen a decirnos unos cuantos estudiosos. Sólo que, puesto que todos sabemos que La Celestina le lleva casi un siglo a Romeo and Juliet, está muy claro que no puede ser ésta el modelo, sino el trasunto de aquella.

En cualquier caso, puede afirmarse que ambas tienen en el fondo un gran parecido. Pues mientras La Celestina es la apasionada historia del amor "libre" entre dos jóvenes--a la par que la de la mujer que hace posible aquel amor que ha de llevar a los tres a un final trágico--, Romeo and Juliet es otra historia no menos apasionada, aunque de amor "lícito", de los hijos de dos familias ancestralmente rivales que vienen a hacer las paces por la muerte igualmente trágica de aquellos. Menéndez Pelayo las compara así:

"'Calisto y Melibea' es el drama de amor juvenil, casi infantil, menos casto que el de 'Romeo y Julieta' en palabras y situaciones, pero no menos apasionado y candoroso que el de los inmortales amantes de Verona."¹

Bien podría decirse con el mismo autor, pluralizando, que, al igual que Romeo and Juliet, 'Calisto y Melibea' es un

"poema de amor y de exaltación y desesperación; mezcla eminentemente trágica de afectos ingenuos y poco más que instintivos, y de casos fatales que vienen a torcer o a interrumpir el desatado curso de la pasión humana y envuelven a los dos amantes en una catástrofe que no se sabe si es expiación ó triunfante apoteosis."²

Los argumentos de La Celestina y de Romeo and Juliet son de sobra conocidos para contarlos aquí. Pero no es la trama la base de la comparación que se establece entre ambas obras. Como después veremos, por lo general las analogías estriban en puntos bien dis-

¹ Marcelino Menéndez Pelayo, Orígenes de la Novela, Aldus, Santander, 1943, vol. III, pág. 354.

² Id., pág. 355.

tintos de los argumentales. Justamente por ello es que consideramos de mucha utilidad echar un vistazo a la trayectoria recorrida por la historia que nos cuenta Shakespeare al objeto de descubrir lo que de ella pudo tomar y de hecho tomó, así como aquello que nunca pudo tomar porque no estaba allí.

La historia de 'Romeo and Juliet'.

Cuentan que la leyenda de la joven que emplea un potente soporífero para librarse del matrimonio haciéndose enterrar viva tiene unos dos mil cuatrocientos años, pues se encuentra en una novela griega de Jenofonte. Nadie, sin embargo, la ha relacionado con Shakespeare, entre otras razones, porque el manuscrito del escritor griego permaneció inédito hasta el siglo XVIII.³

Según Girolano dalla Corte--L'Istoria di Verona (1594)--corría en esta ciudad la tradición de que fue en ella donde, en 1303, ocurrieron los acontecimientos relatados en la tragedia inglesa. Dicen que todavía se conserva el balcón en el que sostuvieron la célebre entrevista los famosos enamorados, así como el sepulcro de mármol rosado en donde fueron sepultados, en el jardín Giusti, junto al río Adigio.

El primer autor moderno que relató la historia de Romeo y Julieta fue Masuccio de Salerno. Consta en la narración 33 de su Novellino (1476), la cual, en síntesis, es como sigue: los enamorados Mariotto y Gianozza--de Siena, y no Verona--, al encontrar oposición, se casan en secreto ante Fray Lorenzo, agustino. En una pendencia, mata él a un hombre de calidad y huye a Alejandría. Para librar a la joven del matrimonio que su padre le imponía, el fraile le proporciona un narcótico y manda al esposo un mensajero que es capturado por los piratas. Ella es enterrada, vuelve en sí, y, disfrazada de fraile, va en busca de su marido; éste, que sólo sabe que ella ha muerto, regresa a Siena como peregrino; pero es reconocido, apresado y decapitado. Ella entonces se retira a un convento de Siena y, al poco tiempo, muere.

La versión de Luigi da Porto (c. 1530), se acerca un poco

³ Id., op. cit., vol. I, pág. 17; Edward Dowden, Introd. a "Romeo and Juliet", Shakespeare, The Tragedies, Ed. Oxford, 1971, pág. 297.

más a la del dramaturgo inglés: los amantes ahora son ya Romeo y Giuletta, Fray Lorenzo es franciscano, y la ciudad Verona. Romeo acude al banquete disfrazado de ninfa. El conde se llama Lodrone; el príncipe, Bartolomeo della Scala. Giuletta--de 18 años de edad--despierta antes de morir Romeo, y ambos sostienen un diálogo; pero, muerto él, muere también ella de dolor sobre el cadáver de su esposo.

En 1542, el francés Adrian Sevin vuelve a repetir el tema dándole una ambientación oriental; y un italiano--que firma con seudónimo de mujer--hace con él un poema en 1553.

Ahora es Bandello quien retoca la versión de da Porto, incluyéndola en sus Novelle (1554) con el N^o IX de la segunda parte. Los cambios que introduce Bandello aproximan mucho más la historia al relato de Shakespeare. El conde es ahora Paris; surgen los personajes Rosaline y Benvolio, el mensajero--que no puede cumplir su misión debido a la peste--y la nodriza de Julieta, quien hace el papel de mediadora; también aparece la escalera de cuerda.

La de Bandello es a su vez arreglada por Boaistuau quien la incluye en la colección Histoires Traquiques... (1559) compiladas por el propio arreglista junto con Belleforest y Tesserant. Boaistuau crea al boticario y altera la escena en la tumba y el modo de morir Julieta a como lo hace Shakespeare.

En Inglaterra, e inspirados en el arreglo francés, Arthur Brooke escribió el poema titulado The Tragical History of Romeus and Juliet (1562), y después William Painter hizo su propia versión --The Story of Romeo and Julietta--que incorporó en la colección The Palace of Pleasure (1567).

La popularidad del tema hizo que ahora se interesaran en él algunos autores dramáticos, y así, el poeta ciego Luigi Groto compuso la tragedia La Adriana (1578); el actor francés Côme de la Gambe escribió su Châteauvrieux (1580); Lope de Vega su Castelvines y Monteses (1589); y Francisco de Rojas Zorrilla, Los Bandos de Verona (1645).⁴

Sobre estas dos obras españolas y de la repercusión que la tragicomedia de Lope pudo haber tenido en Shakespeare, hablaremos en sección aparte.

La tragedia de Shakespeare es sabido que data de los prime-

4 Edward Dowden, op. cit., págs. 297 y 298; Luis Astrana Marín, William Shakespeare, Obras Completas, Aguilar, Madrid, 1969, págs. 42-44.

ros años de la última década del siglo XVI--con trabajo preparatorio anterior y revisiones posteriores del mismo autor.⁵ Pero no parece que éste conociera ninguna de las versiones anteriores a Bandello. Y, de las que la siguieron, tradicionalmente han sido señaladas como fuentes principales, y prácticamente únicas, de la presente tragedia, el poema de Brooke y el cuento de Painter, aunque, debido a que los incidentes de la historia son prácticamente los mismos en uno que en otro, no se puede saber con certeza el origen preciso de los materiales que emplea Shakespeare.⁶

Sin embargo, hay no menos de siete puntos en los que Shakespeare se desvía sensiblemente de los autores ingleses. Lo cual nos da pie para reflexionar sobre la posibilidad de que, estando componiendo su Romeo and Juliet, recurriese, bien a la lectura de otros libros, o al recuerdo que conservaba de los ya leídos. Y siendo, casualmente, una de las mencionadas desviaciones la notable transformación e importante ampliación que en sus manos experimenta el personaje de la "Nurse" de Julieta,⁷ el cual--dicho sea de paso--reúne características afines a la Celestina, creemos se impone indagar lo más exhaustivamente que se pueda si el dramaturgo tuvo acceso a la célebre novela española.

'La Celestina' en Inglaterra.

Hay circunstancias que hacen muy verosímil que Shakespeare conociera la novela de Rojas. Las expondremos brevemente.

Desde que Catalina de Aragón llegara a Inglaterra, en 1501, ya se leía La Celestina (1499) entre los componentes de su séquito y entre los cortesanos ingleses que entendían el castellano.⁸ Años más tarde, Vives le dio actualidad y empuje al enjuiciarla, y, gracias a él, John Rastell hizo la primera traducción parcial inglesa--An Enterlude of Calisto and Melibea (c.1529)--que resultó ser una comedia muy original en los meros comienzos del teatro inglés del Renacimiento, y que probablemente fue muy bien aceptada mientras Thomas More mantuvo su popularidad, esto es, hasta 1534.⁹ Dicho interludio, aun cuando sólo fuera una adaptación de los cua-

5 Edward Dowden, op. cit., págs. 295-296.

6 T.J.B. Spencer, ed., Elizabethan Love Stories, Penguin Shakespeare, 1968, pág. 16; Edward Dowden, op. cit., pág. 298.

7 T.J.B. Spencer, op. cit., pág. 17; Edward Dowden, op. cit., pág. 299.

8 Gustav Ungerer, Anglo-Spanish Relations in Tudor Literature, Madrid, 1956, págs. 16-17.

9 Id., op. cit., págs. 15 y sigs.

tro primeros "auctos" de La Celestina--poniendo en verso los puntos más salientes, y en prosa los de menor relieve--"ejerció visible influencia en el naciente drama inglés" y "es de gran importancia como punto de partida de la comedia romántica en Inglaterra";¹⁰ además, su autor ha sido calificado como un humilde predecesor de Shakespeare por su habilidad en transformar la prosa de Rojas en verso, algo así como hiciera después el propio Shakespeare con Holinshed y North.¹¹

Con todo y que faltan datos a partir de la muerte de More, La Celestina se siguió leyendo, como lo prueba el que, entre los libros españoles que Sir William Cecil comprara al librero William Seres de 1554 a 1555, figurara la obra de Rojas; así como que, en el inventario realizado el 1 de agosto de 1566 en la biblioteca de un discípulo de Cecil en Cambridge, Sir Thomas Smith, se encontrase otra copia del mismo libro.¹²

Es más; para los años 70 había vuelto La Celestina a los escenarios, habiendo sido autorizada en 1569-1570 la edición de The most famous History of ij Spaneshe lovers--una nueva adaptación dramática de la novela de Rojas. A ella parece referirse en su obra His firste Fruites (1578) Florio, autor que más tarde extraería del libro español muchas palabras para incluirlas en su diccionario italiano-inglés intitulado Queen Anna's New World of Words (1611).¹³

Para 1580, la obra clásica española era de lo más popular en los teatros ingleses como una nueva forma de adaptación que llevaba por título The Tragical Comedie of Calistus--de la que a su vez hicieron otras imitaciones--, según se deduce de los ataques de que fue objeto por parte de los puritanos, atribuidos a Anthony Munday, y que se contienen en su Second and Third Blast of Retrait from Plaies and Theaters:

"The nature of these Comedies are, for the most part, after one manner of nature, like the tragical Comedie of Calistus, where the bawdresse Scelestina enflamed the maiden Melibea with her sorceries. Do we not use in these discourses to counterset witchcraft, charmed drinks, & amorous potions, thereby to draw the affections of men, & stir them up in-¹⁴ to lust, to like euen those whom of themselues they abhor."

En 1582 vuelve a hacerse una referencia clarísima a La Celestina y al hecho de que los dramaturgos ingleses estuvieran sa-

10 James Fitzmaurice-Kelly, Historia de la Literatura Española, Madrid, 1916, pág. 124.

11 The Cambridge History of English Literature, 1964, vol. V, pág. 100

queando, entre otras de diversa nacionalidad, las comedias españolas para sus propias producciones. La trae Stephen Gosson en Plays Confuted in Five Actions (1582):

"I may boldely say it because I have seene it, that the Palace of pleasure, the Golden Asse, the Aethiopian historie, Amadis of France, the Rounde table, baudie comedies, in Latine, French, Italian and Spanish, have been thoroughly ransackt to furnish the Playe houses in London."¹⁵

Pero, lejos de hacer perder el interés de los dramaturgos y del público por este tipo de comedias, estos ataques lo reavivaron. Así fue que en 1582 se representó A Comedy of Beauty and Housewifery, que no era sino una readaptación del viejo interludio de Calisto y Melibea, de Rastell.¹⁶

Al margen del teatro, el reformista español Cipriano de Vallera--quien, como es sabido, vivía en Inglaterra--reproducía en 1588 pasajes escogidos de La Celestina--reimpresos en 1599, y traducidos al inglés en 1600--y proverbios sacados de la misma, junto con el juicio que el libro español le merecía.¹⁷

Con todo, lo que quizás demuestre mejor su popularidad es el anuncio de que se haría una edición en castellano, según consta en el "Registro de Libreros" donde, el 24 de febrero de 1591, se autorizó oficialmente A Booke intituled Laclestina Comedia in Spanishe; otra en inglés que llevaría por título The delightful history of Celestina the faire--que era una traducción del francés, hecha probablemente por William Barley, publicada por J. Wolf en 1591, y vuelta a publicar por Adam Islip en 1596, de la cual existe un ejemplar en el Museo Británico; y aun otra más, a juzgar por la inscripción y autorización del 5 de octubre de 1598 extendida a favor de William Aspley para su traducción--The Tragicke Comedye of Celestina.¹⁸

12 Gustav Ungerer, op. cit., pág. 34; Id., "The Printing of Spanish Books in Elizabethan England", The Library, 5ª serie, vol. XX, Nº 3, Sept. 1965, pág. 223.

13 Id., Anglo-Spanish..., págs. 34-36.

14 Id., Ibid.; Gerard J. Brault, "English Translations of the 'Celestina' in the sixteenth century", H.R., XXVIII, 1960, págs. 301-312.

15 Id., págs. 35-36.

16 Id., pág. 36.

17 Id., pág. 37.

18 Id., pág. 38. Es probable que éste sea el mismo "W. Aspley" que figura en el colofón de la edición "in-folio" de 1623 de las obras de Shakespeare como uno de los cuatro que la costearon. Cf. Antonio Palau y Dulcet, Manual del Librero Hispanoamericano, vol. XVII, pág. 345.

1599. Ese mismo año, Francis Meres, al hablar en su Palladis Tamia (1598) de la selección que habría de hacerse de los libros que habían de leerse, censuraba, entre otros, "the history of Celestina".¹⁹

Ni faltó la alusión clara a la obra española en una de las piezas teatrales contemporáneas--Englishmen for my Money: Or, A Woman will have her Will (1598), de William Haughton--, aunque el nombre de la célebre alcahueta estuviera un poco desfigurado: "Madame Celestura de la I know not what".²⁰

Otro tanto parece hacer Edward Topsell--Times Lamentations: Or An exposition to the prophet Joel, in sundry Sermons or Meditations (1599)--al criticar a los que desacreditan la religión escribiendo "idle toyes for histrionicall plaiers" entre los que se incluyen las "Spanish inuentions" que se refieren tanto a los libros de caballería como a La Celestina.²¹

Finalmente, John Minshew, en su gramática española editada en inglés en 1599, aducía nada menos que cincuenta y cinco ejemplos entresacados de La Celestina como modelos de buen decir, v. gr.:

"Que por la boca le sale a borbollones"
"But that it must bubble out of his mouth".²²

A lo cual habría que agregar otras versiones francesas e italianas que también circulaban en las islas por entonces, y la creencia, cada día más fuerte, de que es probable que Shakespeare tuviera acceso al manuscrito de la versión que Mabbe hiciera de La Celestina--aunque ésta no se publicara hasta 1631--y que muy bien pudo haber obtenido, ya directamente de su autor--como amigos que eran--, o ya a través de Ben Jonson, amigo tanto del traductor como del dramaturgo.²³

Si se tiene en cuenta todo esto, no es aventurado admitir con Klein que Shakespeare "conoció La Celestina de cualquier manera que fuese, original o traducida."²⁴

Es más; en vista de que 1591 es el año en que se supone que Shakespeare empezó a trabajar en Romeo and Juliet; de que en 1597 apareció la primera edición "in-quarto"; y de que la segunda, de

19 Gustav Ungerer, op. cit., pág. 39.

20 Id., pág. 40.

21 Id., pág. 39.

22 Id., pág. 40.

23 Martin Hume, Spanish Influence on English Literature, Londres, 1905, pág. 126.

24 Marcelino Menéndez Pelayo, op. cit., pág. 354, n. 2, vol. III.

1599, salió notablemente corregida y aumentada;²⁵ incluso parece lógico suponer que el éxito arrollador de la apasionada historia de amor que era La Celestina justamente por aquellas fechas tuvo que ser un poderoso acicate para el dramaturgo al que le resultaría muy difícil sustraerse a su influjo.

'La Celestina' en 'Romeo and Juliet'.

Por lo sutil de la trama de la tragedia inglesa, en la que, muy hábilmente, se entretajan y barajan los parlamentos de sus personajes, los incidentes y los sentimientos que éstos suscitan en aquellos, no hay más remedio que admitir que, en ocasiones, se hace muy difícil la tarea de señalar con precisión los paralelismos que hay entre ésta y la novela española. Sin embargo, por más que el orden es distinto, de forma que lo que aquí se pone al principio viene allá hacia el final; y por más que lo que en una obra dice o hace un personaje, es otro el que lo dice, y diferente la ocasión, en la otra; al leer Romeo and Juliet uno siente y presiente que ya eso lo había dicho o hecho alguien antes en La Celestina.

En este sentido es que se han expresado varios distinguidos hombres de estudio. Por ejemplo, el historiador de la literatura alemana y comentarista de Shakespeare, Gervinus, afirmó:

"Esta obra /La Celestina/ marca propiamente la hora natal del drama en los pueblos modernos. No es, en verdad, un drama perfecto en la forma, sino una novela dramática en veintidós diálogos; pero si prescindimos de la forma exterior, es una acción dramática admirablemente trazada y desenvuelta, con reflexiva conciencia de la verdad poética, y con tal maestría para caracterizar a todos los personajes, que en vano se buscará nada que se le parezca antes de Shakespeare. Mucho del contenido de 'Romeo and Juliet' se halla en esta obra, y el espíritu según el cual está concebida y expresada la pasión es el mismo."²⁶

Los críticos Clarus, Lemcke, Wolf y Klein--compatriotas de Gervinus--, se expresan en idénticos o muy parecidos términos.²⁷ Wolf, además, no sólo encuentra semejanza entre los protagonistas Romeo y Calisto, y Juliet y Melibea, sino entre la idea que los padres de Juliet tienen del candor de su hija (I.ii.7 y sigs.;

25 Edward Dowden, op. cit., págs. 295-296.

26 Georg Gottfried Gervinus, Geschichte der deutschen Dichtung, Leipzig, 1853. Citado por Menéndez Pelayo, op. cit., págs. 353-354.

27 Marcelino Menéndez Pelayo, op. cit., págs. 354-355.



Grabado de la edición de Medina del Campo (sin fecha).

III.iv.1 y sigs.; II.v.105 y sigs.) y la que los de Melibea tienen de la inocencia de la suya, además de la reacción de las dos jóvenes ante los planes de matrimonio que aquellos tienen trazados para ellas (16^a, págs. 273 y sigs.).²⁸ E igualmente entre el "aucto" en que el fanfarrón Centurio promete a Elicia y Areusa vengarles de la muerte de Celestina (18^a, págs. 287 y sigs.) y la escena en la que Peter hace a la Nurse el voto de dar buena cuenta con su espada de cuantos osen insultar a su dueña (II.iv.56 y sigs.).²⁹

De entre los hispanistas ingleses, opina Fitzmaurice-Kelly que

"no es exagerado decir que tras la creación de Calisto y Melibea, la aparición de Romeo and Juliet sólo era cuestión de tiempo",

y que la primera versión inglesa de La Celestina

"ha podido contribuir en algo a la concepción de los dos inmortales amantes Romeo y Julieta."³⁰

Por otro lado, escribe Hume:

"Si no supiéramos del origen italiano de Romeo and Juliet, podríamos pensar que Shakespeare se había inspirado en 'La Celestina'."³¹

Y Sir Henry Thomas, al enjuiciar lo dicho por el primero de sus paisanos, se expresa de esta manera:

"El profesor Fitzmaurice-Kelly, a quien no puede acusársele de precipitado en estos asuntos, cree que la versión inglesa de los cuatro primeros actos de esta realista novela dialogada... pudo haber contribuído algo a la concepción de los dos amantes inmortales, Romeo y Julieta... La insinuada influencia de 'La Celestina', aunque innecesaria e imposible de probar, queda dentro de lo posible."³²

En España, y exceptuando lo que afirma Astrana Marín de una manera muy vaga, a saber, que "Romeo y Julieta es la hermana gemela de nuestra Celestina",³³ únicamente Menéndez Pelayo se ha referido a varias semejanzas que ha encontrado entre las dos obras, diciendo, entre otras cosas, que Calisto y Melibea

"son la pareja enamorada que en la historia de la poesía humana precede y anuncia a la de Verona."³⁴

28 La Celestina, Bruguera, Barcelona, 1973. Todas las citas van referidas a esta edición, indicando en primer lugar el "aucto" y después la página.

29 Marcelino Menéndez Pelayo, op. cit., vol. III, pág. 354.

30 James Fitzmaurice-Kelly, Pról. a Celestina or the tragicke-comedy of Calisto and Melibea englished from the Spanish of Fernando de Rojas by James Mabbe anno 1631, Londres, 1894, pág. XVII; Id., Historia de la Lit..., loco cit.

31 Martin Hume, op. cit., loco cit.

32 Henry Thomas, "Shakespeare y España", Homenaje a Menéndez Pidal, I, 1925, pág. 238.

Aunque a veces no descienda mucho a los detalles, destaca este autor el sorprendente parecido que ve en la segunda entrevista amorosa--rebosante de poesía--de ambas parejas en el jardín (19^o, 297 y sigs.; III.v.1-36); la escena en que Calisto se deshace en lirismos al recibir el cordón--"ceñidero de aquella angélica cintura" (6^o, 156-157)--le trae a la memoria aquella en que Romeo envidia el guante de Juliet porque podía tocar su mejilla (II.ii.24-25); encuentra muy semejantes las palabras de Calisto cuando, al preguntarle Sempronio "¿Tú no eres christiano?", responde "¿Yo? Melibeo soy, y a Melibea adoro, y en Melibea creo, y a Melibea amo" (1^o, 76), a las de Romeo--

"Call me but love, and I'll be new baptiz'd;
Henceforth I never will be Romeo" (II.ii.50-51);

y hace hincapié en el hecho de que en ambas obras sea el mismo el número de las entrevistas amorosas, en el detalle paralelo de la escala aplicada al muro, en el lenguaje de las dos heroínas que en las escenas culminantes de pasión tanto se parece, y hasta en el "eufuismo" ocasional de Shakespeare que le recuerda el retoricismo mucho más frecuente de Rojas.³⁵

La verdad es que, al margen de la intención de cada autor, del tratamiento que cada uno imprime al tema, del medio de expresión literaria empleado en cada caso, y de la distancia de un siglo que las separa, Romeo and Juliet abunda en muchas más situaciones, expresiones, rasgos, etc., que los señalados hasta ahora, y que indefectiblemente le hacen pensar a uno--casi involuntariamente--en La Celestina.

Así, cuando en la primera entrevista en el jardín ya se retiraba Romeo a regañadientes, se asoma otra vez Juliet a la ventana y dice--

"Hist! Romeo, hist! O! for a falconer's voice,
To lure this tassel-gentle back again" (II.ii.158-159),³⁶

no tiene uno más remedio que acordarse de que

"Entrando Calisto en vna huerta empós de vn falcón suyo,
halló ay a Melibea, de cuyo amor preso, començóle de
hablar." (1^o, 71).

33 Luis Astrana Marín, op. cit., pág. 42.

34 Marcelino Menéndez Pelayo, op. cit., pág. 368.

35 Id., págs. 356, 369-370, 371 y 373.

36 Véase también II.ii.177-182.

O cuando Juliet, casada secretamente con Romeo, está dispuesta a hacer cualquier barbaridad para evitar casarse con Paris, y pide a Fr. Lawrence--

"O! bid me leap, rather than marry Paris,
From off the battlements of yonder tower" (IV.i.77-78),

en seguida nos viene a la memoria Melibea que, por seguir a Calisto en todo antes que continuar viviendo sin poder gozar de su compañía, "déxase caer de la torre abaxo" (20º, 305).

Cuatro veces se ven Romeo y Juliet, a saber, en la fiesta que el padre de Juliet da en su casa, a la que Romeo acude amparado bajo una máscara, quedando prendado de la singular belleza de la joven (I.v.44-130); en la huerta, tras saltar la tapia, él en tierra y Juliet en la ventana (II.i. y ii); en la celda de Fr. Lawrence, momentos antes de efectuarse la boda (II.vi); y en la cámara de Julieta, la noche antes de partir Romeo al destierro (III.v.1-59). Y otras tantas las que se entrevistan Calisto y Melibea, o sea, cuando, con la excusa de recobrar su halcón, entra él en la huerta de Melibea y, al verla, se enamora de su hermosura (1º, 71); una noche, a las doce, "háblanse por entre las puertas" de la casa de Melibea (12º); otra noche, en la que ayudado por una escala traspone Calisto el muro de la huerta y se llega hasta Melibea que está esperándole (14º); y una última visita, igual en todo a la anterior, al final de la cual muere Calisto (19º).

Y si Romeo va a la fiesta de los Capuleto acompañado de Benvolio y Mercutio (I.iv. y v), amigos que velan por la seguridad de Romeo cuando éste salta la tapia (II.i), también Calisto acude a sus citas en compañía de sus criados Sempronio y Pármeno y, muertos éstos, de Sosia y Tristán.

Hasta en el número de muertes trágicas coinciden ambas obras. Además de los protagonistas, en la obra de Shakespeare mueren Mercutio, Tybalt y Paris, como en la de Rojas mueren Celestina, Sempronio y Pármeno, Calisto y Melibea. Pero hay todavía más: la muerte de la madre de Romeo--

"... my wife is dead to-night;
Grief of my son's exile hath stopped her breath"
(V.iii.210-211)--

se corresponde con la muerte real--o aparente--de Alisa, madre de Melibea, del dolor y pena que le produce el trágico fin de su hija (21º, 315-316).

Lo mismo podría decirse en general de la correspondencia del título--"Calisto y Melibea"--con "Romeo and Juliet"; o de "Sancta María de Agosto" (14^o, 258) con "Lammas-tide" (I.iii.15); de las exclamaciones "¡Jesu, Jesu, Jesu!" (1^o, 93 y passim) y "¡O Sancta María!" (6^o, 152) con "Jesu Maria!" (II.iii.69) y "By Jesu...!" (II.iv.29); de la ronquera de Melibea (19^o, 300-301) con la de Juliet (II.ii.160-163); de los consejos de Pármeno a Calisto (1^o, 90 y sigs.) con los que a Romeo da Benvolio (I.i. y ii); sin mencionar la que existe entre Calisto y Romeo, entre Melibea y Juliet, entre los padres de Melibea y los de Juliet, etc..

Pero donde la analogía es más visible es sin duda en el retrato de la Nurse quien, en cuanto a participar de los rasgos de Celestina, hasta en el físico se le asemeja grandemente. Porque las dos son viudas (1^o, 86; 4^o, 128; I.iii.39), y cojas (1^o, 91; II.v.4), y viejas (2^o, 108; II.v.16), y desdentadas (7^o, 177; I.iii.12-14); ambas tienen buena memoria y hacen alarde de ello (7^o, 171; I.iii.22); y, si a una la llaman "¡puta vieja!" (1^o, 85-86), a la otra le dicen "ancient lady" (II.iv.145) y "a bawd, a bawd, a bawd!" (II.iv.133). Y mil detalles más que tenemos registrados y que podríamos aducir si los que ya hemos dado no fueran suficientes, como, por ejemplo, el nombre de la Nurse--"Angelica" (IV. iv.5)--, palabra que en La Celestina se lee con frecuencia en frases tales como "angélica ymagen", "angélica cintura", "angélica presencia", etc., (14^o, 256, 262; 6^o, 157), referidas a Melibea.

Con todo, creemos que la mejor prueba de que Shakespeare leyó La Celestina, y de que la tuvo muy a mano cuando escribía Romeo and Juliet, está en la descripción que Mercutio hace de "Queen Mab", ese personaje de fábula que Shakespeare se sacó del magín. Para presentarlo en escena, finge que Romeo tuvo un sueño--

"I dream'd a dream to-night" (I.iv.50)--

y otro Mercutio--"And so did I" (Id.). Romeo siente curiosidad por saber lo que soñó su amigo, a la vez que declara que lo que él soñó son cosas que pasan en la realidad. "Veo"--le dice Mercutio--"que 'Queen Mab' ha estado contigo". Entonces, Benvolio, sorprendido por el nombre, pregunta--

"Queen Mab! What's she?" (I.iv.54). Explicándoselo Mercutio:

"She is the fairies' midwife, and she comes
In shape no bigger than an agate-stone
On the fore-finger of an alderman,

Drawn with a team of little atomies
Athwart men's noses as they lie asleep:
Her waggon-spokes made of long spinners' legs;
The cover, of the wings of grasshoppers;
The traces, of the smallest spider's web;
The collars, of the moonshine's watery beams;
Her whip, of cricket's bone; the lash, of film;
Her waggoner, a small grey-coated gnat,
Not half so big as a round little worm
Prick'd from the lazy finger of a maid;
Her chariot is an empty hazel-nut,
Made by the joiner squirrel or old grub,
Time out o' mind the fairies' coach-makers.
And in this state she gallops night by night
Through lovers' brains, and then they dream of love;
O'er courtiers' knees, that dream on curtsies straight;
O'er lawyers' fingers, who straight dream on fees;
O'er ladies' lips, who straight on kisses dream;
Which oft the angry Mab with blisters plagues,
Because their breaths with sweetmeats tainted are.
Sometimes she gallops o'er a courtier's nose,
And then dreams he of smelling out a suit;
And sometimes comes she with a tithe-pig's tail,
Tickling a parson's nose as a' lies asleep,
Then dreams he of another benefice;
Sometime she driveth o'er a soldier's neck,
And then dreams he of cutting foreign throats,
Of breaches, ambuscadoes, Spanish blades,
Of healths five fathom deep; and then anon
Drums in his ear, at which he starts and wakes;
And, being thus frightened, swears a prayer or two,
And sleeps again. This is that very Mab
That plats the manes of horses in the night;
And bakes the elf-locks in foul sluttish hairs,
Which once untangled much misfortune bodes;
This is the hag, when maids lie on their backs,
That presses them and learns them first to bear,
Making them women of good carriage:
This is she--" (I.iv.55-96).

Sospechamos que, tanto el personaje ficticio como las cualidades que se le atribuyen, cuadran perfectamente a la famosa alcahueta de la novela de Rojas; así como que el nombre se lo puso Shakespeare en recuerdo de un traductor inglés de La Celestina.

Nos basamos en las siguientes razones. En primer lugar, el verso "I dream'd a dream to-night" arriba citado se corresponde casi literalmente con otro del interludio que Rastell hiciera de La Celestina, el cual reza así:

"what a dreme had I to nyght!" (verso 921).³⁷

En segundo lugar, en otro pasaje de la comedia de Rastell se llama

37 Gustav Ungerer, op. cit., pág. 21.

a Celestina "reina" y "hechicera"--"old quene, a baudy wych":

"The prikyeryd curr and the foule bych,
Wich made her self so smoth and fayre to see,
Betokeneth an old quene, a baudy wych,
Callyd Celystyne, that wo myght she be!
Why with her fayre wordes ay so perswadyd me,
That she had almost brought me here vnto,
To fulfyll the foule lust of Calisto." (versos 998-1004).³⁸

Por otro lado, la poética y fantástica descripción de los oficios del nuevo personaje, de los materiales de que está hecha su carroza, de las personas a quienes visita, y de los efectos que se obran en ellas merced a su intervención, no son más que un velado y eufemístico artificio de que se ha servido el poeta para referirse a la profesión de Celestina--y, ocasionalmente, de Claudina, madre de Pármeno--y a las mañas que ambas empleaban para conseguir sus fines.

No estará de más aclarar que, pese a que fue Benvolio quien pidió la explicación, ésta se la da Mercutio principalmente a Romeo--momentos antes de entrar enmascarados al baile que se celebra en casa de los Capuleto--atormentado por el amor y el desdén de Rosaline.

Pues bien; igual que "Queen Mab" era "the fairies' midwife", así era Claudina "partera" de "moças y donzellas" (7^o, 169); si bruja era la una--"This is the hag"--, "hechizera" era la otra (1^o, 86); 10^o, 212); si "Mab" galopaba de noche, a Celestina le decían que "andar de noche es tu plazer" (7^o, 178); si "Queen Mab" era vista en sueños por los enamorados--hombres y mujeres--, regidores, cortesanos, abogados, clérigos y soldados, Celestina era conocida

"en los combites, en las fiestas, en las bodas, en las cofradías, en los mortuorios, en todos los ayuntamientos de gente..." (1^o, 86);

nombrada por

"carpinteros y armeros, herradores, caldereros, arcadores" (Id.);

"assaz era amiga de estudiantes y despenseros y moços de abades" (1^o, 87); "era de todo el mundo conocida y querida: assí de caualleros como de clérigos, casados, viejos, moços y niños. Pues ¿moças y donzellas?" (7^o, 169); "Todas me obedescían, todas me honrrauan, de todas era acatada, ninguna salía de mi querer" (9^o, 203);

"Pues seruidores, ino tenía por su causa dellas! Caualleros, viejos, moços, abades de todas dignidades, desde obispos fasta sacristanes" (Id.).

Y, si el carruaje de "Queen Mab" estaba hecho de patas de araña, alas de saltamontes, telarañas, rayos de luna, huesos de grillo, mosquitos grises y cáscara de avellana, Celestina

"en su casa hazía perfumes... tenía vna cámara llena de alambiques... Fazía solimán... aguas de rostro, de rasuras de gamones, de corteza de espantalobos, de traguntia,... adelgazaua los cueros con... tuétano de corço y de garça... Y los vntos y mantecas que tenía... de vaca, de osso, de caualllos... de culebra... de alcarauán... de las yeruas y rayzes... Tenía huessos de corazón de ciervo, lengua de búo-
ra... sesos de asno, tela de cauallo, mantillo de niño... sogas de ahorcado... espina de erizo... pie de texón... la piedra del nido del águila y otras mill cosas." (1^ª, 87-88).

En cuanto a los beneficios con que los "tocados" por "Queen Mab" soñaban--reverencias, dinero, besos, promociones, un lechón del diezmo, prebendas, espadas, emboscadas, brindis--, esos eran justamente los que Celestina recibía en pago de sus servicios:

"En entrando por la yglesia, vía derrochar bonetes en mi honor, como si yo fuera vna duquessa... Vnos me llamauan señora, otros tía, otros... allí se me ofrescían dineros, allí promessas, allí otras dádiuas, besando el cabo de mi manto, y avn algunos en la cara, por me tener más contenta... y apenas era llegada a mi casa quando entrauan por mi puerta muchos pollos y gallinas, ansarones, anadonés, perdizes, tórtolas, pernils de tocino, tortas de trigo, lechones. Cada qual, como le rescebía de aquellos diezmos de Dios, assí lo venía luego a registrar, para que comiesse yo y aquellas sus deuotas. Pues, ¿vino? ¡No me sobraua! ¡De lo mejor que se beuía en la ciudad!... Pues, otros curas sin renta... no era offrecido el bodigo, quando, en besando... Espessos como piedras a tablado entrauan muchachos cargados de prouisiones por mi puerta." (9^ª, 203-204).

Tocante a "cutting foreign throats,
Of breaches, ambuscadoes, Spanish blades",

bien pueden tomarse como una alusión al amigo de Areusa "que se partió... con su capitán a la guerra" (7^ª, 173), a "aquel rascuño que tiene [Celestina] por las narices" (1^ª, 88), a las emboscadas que tendieron sus enemigos a Calisto y a sus criados (12^ª, 235; 19^ª, 302), y a las espadas con que Sempronio y Pármeno "diéronle mil cuchilladas" (15^ª, 269) a Celestina, o a la del fanfarrón Centurio que, solo, se atrevía "con diez hombres" (15^ª, 267).

Por lo que toca a las últimas líneas del largo pasaje copiado del drama inglés, el doble sentido que imprime Shakespeare

a las palabras no cabe duda de que es un reflejo del remedio que aplicaba Celestina a las mujeres de alegre vivir, bien presionando a las que padecían del "mal de la madre", y así poniéndolas en condiciones de poder recibir a un hombre, o bien "renouando... por caridad muchas huérfanas y erradas que se encomendaban a ella... para que no sienta su marido la falta de la virginidad" (1ª, 88; 7ª, 178). Como en el caso de Areusa--

-- "... que ha quatro horas que muero de la madre, que la tengo sobida en los pechos...

-- Pues dame lugar, tentaré. Que avn algo sé yo deste mal, por mi pecado. Que cada vna se tiene su madre y çoçobras della.

-- Más arriba la siento, sobre el estómago" (7ª, 172 y sigs.). Tras de lo cual, Celestina se va, quedándose Areusa sola con Pármemo. O como en los casos de la criada del "embaxador francés" y de una "desposada" a las que respectivamente había "renouado" Celestina tres y siete "vezes".

Finalmente, sugerimos que "Mab" pudo ocurrírsele al dramaturgo para honrar la memoria de Mabbe.

James Mabbe estuvo muy bien relacionado con otros hombres de letras, como Ben Jonson y Leonard Digges, y fue un gran admirador de Shakespeare, como lo prueba el poemita "To the memorie of M.S. Shake-speare" incluido en la introducción a la edición "in-folio" (1623) de las obras completas de Shakespeare, junto a otros de sus amigos Jonson y Digges. Fue también "célebre hispanófilo en su tiempo, y el mejor traductor... que hemos tenido en lengua inglesa",³⁹ habiendo traducido Guzmán de Alfarache y La Celestina.

Ya hemos visto cómo el dramaturgo pudo hacerse con el manuscrito de su estupenda traducción de La Celestina mientras estaba escribiendo Romeo and Juliet.

Por todo ello, nos inclinamos a creer que Shakespeare no encontró mejor medio de agradecérselo que perpetuando su nombre en la bonita leyenda de "Queen Mab" e incorporándola en una tragedia que tanto debía a La Celestina.

39 James Fitzmaurice-Kelly, "Un Hispanófilo Inglés del Siglo XVII", Homenaje a Menéndez Pelayo, I, Madrid, 1899, pág. 49.

'Castelvines y Monteses' y 'Romeo and Juliet'.

Es sabido de todos que la tragedia inglesa y la tragicomedia española versan sobre un mismo tema, es decir, que son obras análogas. Este hecho, sin embargo, no revestiría mayor importancia, ya que el motivo de la semejanza es obvio, debiéndose, en principio, a su procedencia de las mismas o parecidas fuentes.

En cambio, si se considera que los autores de una y otra se desviaron notablemente de aquellas fuentes comunes, y que casualmente muchos de esos desvíos son otros tantos puntos en que coinciden Shakespeare y Lope de Vega, el caso cobra un interés extraordinario, induciendo a plantearse de momento la pregunta de si no fue posible que un autor influyera en el otro.

La respuesta, como se verá, es afirmativa, y trataremos de darle el contenido más sólido posible.

Villarejo publicó hace unos años un artículo en el que se aborda bastante objetivamente esta cuestión, llegándose a la conclusión de que Shakespeare conocía la comedia del escritor hispano.⁴⁰ Con todo, ni él mismo, ni los autores que cita se fijaron en otros detalles que hemos descubierto nosotros y que, agregados a aquellos, consideramos que prueban sin lugar a dudas la dependencia de Romeo and Juliet de Castelvines y Monteses.

Daremos primero el resumen del estudio hecho por Villarejo y, a continuación, el resultado del nuestro.

Expone el citado autor el parecer de Klein quien, partiendo del sorprendente paralelismo que observó entre el episodio de la escena a la luz de la luna en el jardín de Julieta (II.ii) y el de otras dos de Lope (I.vi y xii),⁴¹ no vaciló en afirmar en 1874 que el autor inglés conoció y empleó la tragicomedia española para escribir su tragedia. Al mismo tiempo anotó Klein las siguientes expresiones análogas:

- 1.- Roselo--"Querida enemiga mía,
Luz del alma que aborreces" (I.vii, pág. 7),

40 Oscar M. Villarejo, "Shakespeare's 'Romeo and Juliet': its Spanish Source", Shakespeare Survey, XX, 1967, págs. 95-105. Este artículo fue reproducido posteriormente bajo el título "Shakespeare y los Dramaturgos Compañeros suyos: Las Fuentes Españolas de Varias de sus Obras", Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, t. LXXVIII, 2, julio-dic., 1975, págs. 829-867. El Dr. Villarejo cuenta con dos trabajos más sobre el comediógrafo español y el teatro inglés, a saber, Lope de Vega and Three Jacobean Plays (1949, tesis de "Master"), y Lope de Vega and the Elizabethan and Jacobean Drama (1953, tesis doctoral).

Romeo --"My name, dear saint, is hateful to myself,
Because it is an enemy to thee" (II.ii.55-56);

2.-Julia --"Que el nombre en ajena boca
Alegra, enternece y mueve" (I.xii, pág. 8),

Juliet--"O! be some other name:
What's in a name?" (II.ii.42-43);

3.-Julia --"No jures; que los que juran
Mucho del crédito pierden" (I.xii, pág. 8),

Juliet--"Do not swear at all;
Or, if thou wilt, swear by thy gracious self"
(II.ii.112-113).

No tiene Villarejo inconveniente en revelar que le salió un contrario a Klein. Pero una señal de que las objeciones de Frey en 1886 estuvieron muy lejos de hacer tambalearse a la teoría de Klein, fue que Furness incluyera en su edición "Variorum"--en la sección correspondiente a Romeo and Juliet, en 1889--un resumen de la obra de Lope y algunos trozos escogidos de la misma.

En 1908, en un minucioso estudio de las fuentes de Romeo and Juliet, J.J. Munro encontraba en dicha obra nada menos que siete puntos que no se encontraban en ninguna otra de las tradicionalmente admitidas como la base de la tragedia inglesa, deduciendo que no podían hallarse en ninguna novela, sino en un drama. Y, efectivamente, Munro descubrió todos esos puntos en un drama holandés, Romeo en Juliette, de Jacob Struijs.

Pero lo que Munro no acertó a descubrir fue que la citada obra holandesa era muy posterior a la de Shakespeare, y, lo que es más, ni tan siquiera llegó a sospechar que Romeo en Juliette podía ser una adaptación de Castelvines y Monteses, de Lope, como efectivamente se ha demostrado que lo era.

Así, pues--y con la excepción de sólo uno--, todos los paralelismos encontrados por Munro son perfectamente aplicables a la tragicomedia española. Helos aquí:

1.- La descripción de Juliet en la fiesta:

(Lope, I.ii, iii y iv, págs. 2-4)
(Shakespeare, I.iv y v);

2.- La escena en el jardín:

(Lope, I.x, xi y xii, págs. 6-8)
(Shakespeare, II.ii);

41 Biblioteca de Autores Españoles, LII, págs. 7-8. Todas las citas que daremos de Castelvines y Monteses se refieren a esta colección.

- 3.- La conversación con Fr. Lawrence:
(Lope, III.viii, págs. 17-18)
(Shakespeare, III.iii);
- 4.- El deseo de Tybalt de atacar a Romeo en la fiesta:
(Lope, I.iv, pág. 2)
(Shakespeare, I.v);
- 5.- La muerte de Tybalt:
(Lope, II.ix, pág. 10)
(Shakespeare, II.i);
- 6.- La despedida de los amantes:
(Lope, II.xvii, xviii, xix y xx, págs. 12-13)
(Shakespeare, III.v).

Villarejo, además de apoyar a Klein, a Furness y a Munro--naturalmente, con las puntualizaciones anotadas--, establece que la fecha de composición de Castelvines y Monteses fue 1589; y que es imposible que Shakespeare--que conoció muy bien la obra de Montemayor--no conociera a Lope cuyo nombre estaba haciéndose más célebre aún que el de aquel por toda Europa y América.

Y, por si todas las razones hasta aquí apuntadas fueran poco, resalta el hecho de que Romeo and Juliet difiera notablemente de otras piezas dramáticas inglesas de la misma época y, en cambio, contenga cinco rasgos característicos de las comedias españolas de "capa y espada", a saber,

- 1.- las peleas con este arma,
- 2.- la presencia de una "dueña",
- 3.- la entrada en escena de una autoridad que dirige los pleitos,
- 4.- el galán enamorado tipo "Don Juan", y
- 5.- el elemento "pundonor".

Además de esto, también menciona Villarejo las numerosas alusiones a los astros y su influencia en el destino de los amantes, y a los gatos.

Nada de lo cual, repetimos, se encuentra en fuente alguna de las que pudieron servirse tanto Shakespeare como Lope.

Hasta aquí el contenido del artículo de Villarejo que, aunque en algunos casos podía haber sido algo más concreto--especialmente al tratar de las referencias astrológicas y gatunas--en general es claro, coherente y lo suficientemente documentado como para poner en tela de juicio la conclusión a que llegara Klein hace más de un siglo respecto a que Shakespeare se inspiró en Lope de Vega para escribir esta tragedia.

Pero, por si lo hasta aquí dicho no bastara, pueden añadir-

se los siguientes paralelismos que se desprenden de un análisis pormenorizado de las dos obras bajo examen:

1. Romeo and Juliet, lo mismo que Castelvines y Monteses, empieza--a diferencia de sus fuentes--presentando la vieja enemistad reinante entre las dos familias o bandos a la manera de una comedia.

2. En ambos autores es común la mención de los perros justo en la primera escena:

"Pero el ver que hasta los perros
Se muerden unos con otros
.....
Bravos gozques y mastines..." (I.i, pág. 1),

"A dog of the house of Montague...
A dog of that house..." (I.i.8, 11);

Y no sólo el animal, sino también su collera:

"No hay hombre que sin carlanca
Traiga su alano valiente" (I.i, pág. 1),

"Ay, while you live, draw your neck out o' the collar"
(I.i.4-5).

Shakespeare todavía menciona la palabra "dog" dos veces más (III. i.25, 98).

3. También se alude a los gatos:

"Pues ¿los gatos!... tan airados
Andan en sus bandos juntos,
Que hacen campaña por puntos
Las cocinas y tejados.
Si maullan, es por fin
De declarar su interés;
Porque unos dicen 'Montés!
Y otros dicen 'Castelvín'" (I.i, pág. 1).

Shakespeare es más explícito aún al referirse a las nueve vidas que desde antiguo se han venido atribuyendo a los gatos. Asimismo, nombra las ratas y ratones:

"... prince of cats" (II.iv.19),

"Tybalt, you ratcatcher...
.....

Good king of cats, nothing but one of your nine lives"
(III.i.74, 76-77),

"mouse" (I.iv.40);

"a rat, a mouse, a cat" (III.i.98-99),

"Catling" (IV.iv.129)--término que igual puede ser un instrumento musical que un gatito.

4. Se hace referencia a los gallos:

"Hasta en los gallos se ve
De aquestos bandos la furia,
Porque tienen por injuria
Que alguno cantando esté;
Y con tantos intereses,
Que si un Castelvín primero
Comienza en su gallinero,
Responden treinta Montesés" (I.i, pág. 1),

"cock-a-hoop"--engreirse como un gallo (I.v.84).

5. Alusiones a las influencias astrales:

"Mira que por dicha el cielo
Nos provoca ocultamente
A este amor honesto y santo,
Con que todos en paz queden" (I.xii, pág. 8),

"A pair of star-cross'd lovers...
Whose misadventur'd piteous overthrows
Do with their death bury their parents' strife" (Prol., 6-8);

+++++

"Que si es rayo la hermosura
Su efeto es rayo también" (I.iv, pág. 3),

"Too like the lightning, which doth cease to be
Ere one can say 'It lightens'..." (II.ii.119-120);

+++++

"¿Quién pensara
Que en aquel ángel, Marín,
Hubiera tantas mudanzas?
Los cielos dicen que mueve
Con velocidad tan rara
Un ángel, que en solo un día
De un polo al otro los pasa:
O lo imitas, o lo eres,
Pues, en tan breve distancia
Las esferas del alma
Desde los cielos al infierno pasas" (II.xxiv, pág. 15),

"... what light through yonder window breaks?
It is the east, and Juliet is the sun!
Arise, fair sun..." (II.ii.2-4),

"... bright angel; for thou art
As glorious to this night, being o'er my head,
As is a winged messenger of heaven
Unto the white-upturned wondering eyes
Of mortals, that fall back to gaze on him
When he bestrides the lazy-pacing clouds,
As sails upon the bosom of the air" (II.ii.26-32);

+++++

"Tus ojos, que siempre engañan
(Que también por hermosura
Son cielos que nunca paran),
Dejé llevar mis deseos
De aquella dulce esperanza
Que halló su centro en tus ojos!" (II.xxiv, pág. 15),

"Two of the fairest stars in all the heaven,
Having some business, do entreat her eyes
To twinkle in their spheres till they return.
What if her eyes were there, they in her head?
The brightness of her cheek would shame those stars
As daylight doth a lamp; her eyes in heaven
Would through the airy region stream so bright" (II.ii.15-21);

+++++

"... Pues tú ¿no ves
Que en la creciente y mudanza
De la luna, hablan los locos?" (II.xxiv, pág. 15),

"... and kill the envious moon,
Who is already sick and pale with grief,
.....
Her vestal livery is but sick and green,
And none but fools do wear it" (II.ii.4-9).

Como puede verse, no sólo es común el tema, sino que a veces hasta pueden captarse ciertas semejanzas verbales muy sutiles. Y aún podríamos señalar varias alusiones astrales más, sobre todo en Shakespeare, donde, por la naturaleza trágica de su obra, ésta se presta mejor que la comedia española a los presagios sombríos atribuíbles a las influencias astrales.

6. Por lo que atañe al nombre "Angelica" (IV.iv.5)--que no parece haber sido empleado como nombre de pila en el tiempo de Shakespeare--⁴² es cierto que Ariosto habla de una diosa así llamada en Orlando Furioso. Pero téngase presente que también Lope escribió La hermosura de Angélica justo por los años de Romeo and Juliet, siendo, por tanto, una posibilidad más--a menos que Shakespeare tomase dicho nombre de La Celestina, según queda dicho--, como también es posible que le fuese sugerido por "Celia", que es el nombre de la ama de Julia en Castelvines y Monteses y, en consecuencia, la contraparte de la "Nurse" en Romeo and Juliet.

Y en cuanto a otros nombres, es posible, igualmente, que "Martino" y "Livia" (I.ii.65, 70) sean, respectivamente, alteraciones intencionadas de "Marín"--criado de Roselo--y "Lidio"--criado del padre de Roselo, de la comedia de Lope. Pero donde no puede haber lugar a dudas es en "Lucio" que en Shakespeare es uno de los invitados a la fiesta de los Capuleto (I.ii.70) y en Lope el criado del padre de Julia.

7. Finalmente, a continuación damos una lista de paralelis-

42 T.J.B. Spencer, ed., Romeo and Juliet, New Penguin Shakespeare, 1974, pág. 260.

mos varios que, agregados a los otros, constituyen, a nuestro modo de ver, una poderosa razón más en apoyo del estrecho parentesco que venimos propugnando entre las obras de Lope y de Shakespeare.

- a. "Si matan los Castelvines
Con basiliscos mirando" (I.iv, pág. 2),
"And that bare vowel, 'I', shall poison more
Than the death-darting eye of cockatrice" (III.ii.46-47).⁴³
- b. "Entré las flores del suelo
De aqueste verde jardín,
El Abril debe de haber
Resucitado a Narciso" (I.iv, pág. 3),
"Such comfort as do lusty young men feel
When well-apparell'd April on the heel
Of limping winter treads, even such delight
Among fresh female buds shall you this night
Inherit at my house" (I.ii.26-30).
- c. "Dí tornos al rayo hermoso,
Hasta que vine a tener
Atrevimiento de ser
Faetón, en morir dichoso" (I.iv, pág. 3),
"Gallop apace, you fiery-footed steeds,
Towards Phoebus' lodging; such a waggoner
As Phaethon would whip you to the west,
And bring in cloudy night immediately" (III.ii.1-4).
- d. "Sonando los dineros y los grillos" (II.xi, pág. 11),
"Shall have the chinks" (I.v.120).
- e. Roselo va camino del destierro:
"Un hombre tan peregrino" (II.xxii, pág. 14),
Romeo se autodenomina "pilgrim" dos veces, repitiéndolo Juliet dos más (I.v.98-105). Algunos suponen que Romeo entra en la fiesta disfrazado con el atuendo propio y convencional de los peregrinos--sombbrero de ala ancha, capa, báculo y concha.⁴⁴ Pero sobre este particular puede verse lo que de los peregrinos de Santiago decimos en relación con All's Well That Ends Well.
- f. "Dido, espada en mano,
.....
..... aguarde en vano
Ero en la torre, hasta arrojarse luego;
La punta al pecho y el aliento en calma
Tisbe en la sangre mísera resbale
Del que muriendo fue de amantes palma"
(III.ii, págs. 15-16),
"... to his lady was...
Dido a dowdy... Hero hildings and harlots;
Thisbe, a grey eye or so" (II.iv.41-42).

⁴³ "Cockatrice" = basilisco: animal fabuloso, empollado por una serpiente del huevo de un gallo de 7 años, capaz de matar con la vista.

⁴⁴ T.J.B. Spencer, op. cit., pág. 199.

- g. "Atomo" (II.x, pág. 11),
"Atomies" (I.iv.58);
"Si no le das de estocadas" (II.xxiii, pág. 14),
"Alla stoccata" (III.i.73);
"Julia mía, perdona" (II.ix, pág. 10),
"perdona-mi's"--que algunos editores prefieren al "par-
donnez-mois" (II.iv.33).⁴⁵

'Los bandos de Verona' y 'Romeo and Juliet'.

Francisco de Rojas Zorrilla nació en 1607 y murió en 1648. Los bandos de Verona, Montescos y Capuletos apareció en Segunda Parte de las Comedias de Don Francisco Rojas Zorrilla en Madrid, en 1645, y fue traducida al inglés por F.W. Cosens, en Londres, en 1874.⁴⁶

Pero, aun tratándose de obras tan distantes en el tiempo y en la calidad como son Los bandos de Verona y Romeo and Juliet,⁴⁷ consideramos que no sería justo pasar por alto a Rojas Zorrilla, ya que, en dos de sus obras dramáticas, no sólo demostró que fue atraído por la misma temática que Shakespeare--según explicamos en Antony and Cleopatra--, sino que se constituyó en el escritor que vino a cerrar un ciclo al que pertenecía la historia de los amantes de Verona.

'El Bursario', 'Tirant lo Blanch' y 'Romeo and Juliet'.

Innegable es el parecido de la escena de Romeo and Juliet en que tiene lugar la despedida, al amanecer, de los jóvenes esposos antes de emprender Romeo el camino del destierro (III.v. 1-36) con la otra de Troilus and Cressida en la que, tras haber pasado la noche juntos, los amantes se dicen adiós (IV.ii.1-14).

Ambos pasajes son análogos a otros que encontramos en tres obras españolas del siglo XV. Son ellas El Bursario, Tirant lo Blanch y La Celestina. Pero de ésta ya hemos hablado en páginas anteriores. De las dos primeras tratamos en Troilus and Cressida, donde podrá verse más en detalle la relación existente entre dichas obras españolas y Romeo and Juliet.

45 Id., págs. 215 y 292.

46 Antonio Palau y Dulcet, op. cit., vol. XVII, págs. 358 y sigs.

47 Angel Valbuena Prat, Literatura Española en sus Relaciones con la Universal, SAETA, Madrid, 1965, pág. 370.

'Espejo de Príncipes y Caballeros' y 'Romeo and Juliet'.

Este libro de caballería español ha sido relacionado con varias obras de Shakespeare, v.gr., 1 Henry IV, Much Ado About Nothing, Cymbeline y The Tempest. Y antes, con Romeo and Juliet.

Del estudio que hacemos de dichas obras y de los posibles nexos con Espejo de Príncipes y Caballeros, una cosa al menos queda bien clara: que el dramaturgo la conocía. De donde se desprende--en virtud de los diversos pasajes paralelos allí señalados-- que también es posible y probable que Shakespeare se sirviera de ella.

Con respecto a Romeo and Juliet, Perott--que es quien mejor ha estudiado estas cuestiones--no vacila en afirmar que el escritor trágico obtuvo sugerencias de esta obra española para pintar la muerte de Mercutio.⁴⁸

Y es muy probable que no le falte razón a Perott, sobre todo al constatar, como observa el crítico americano White, que uno de los cambios que hizo Shakespeare en las historias de Brooke y Painter que le sirvieron de base principal, fue justamente transformar al personaje Mercutio, de un mero cortesano--osado entre las tímidas doncellas y mesurado en el hablar y en el porte--en una espléndida mezcla de caballero "bien", por un lado, y lleno de fuego, por otro, al estilo de los paladines de los libros de caballería un poco trasnochados para aquellas fechas, que acaba en un arranque de buen humor.⁴⁹

Las 'Dianas' y 'Romeo and Juliet'.

No hace falta esforzarse mucho para detectar en Romeo and Juliet las huellas dejadas por el género pastoril tan en auge entonces en Inglaterra. Léanse, por ejemplo, unos trozos de la primera escena (versos 120-156) en los que en nada se diferencia el Romeo de Rosaline del Sireno o del Sylvano, acrecentando con sus lágrimas el rocío mañanero, o las cristalinas fuentes, y lanzando lastimeros suspiros al viento por el desdén de su amada Diana.

48 Joseph de Perott, "The Probable Source of the Plot of Shakespeare's 'Tempest'", Publications of the Clark Univ. Lib., vol. I, Nº 8, 1905, págs. 209-216. Citado por Selma Guttman, The Foreign Sources of Shakespeare's Works, N. York, 1947, pág. 128.

49 Edward Dowden, op. cit., págs. 298-299.

No costaría nada reproducir otros semejantes de las Dianas españolas, obras que Shakespeare tenía leídas hasta la saciedad antes de escribir The Two Gentlemen of Verona.

Por las fechas en que escribiera The Two Gentlemen of Verona ya andaba Shakespeare dándole vueltas en la cabeza a la tragedia de los dos amantes de esta misma ciudad. No es de extrañar, por consiguiente, que, teniendo tan fresco en la memoria el recuerdo de las novelas de Montemayor y de Gil Polo--que utilizara de base para aquella comedia--, se aprovechara también de ellas a la hora de componer Romeo and Juliet.

Eso al menos es lo que parece seguirse del cotejo de ciertos pasajes de ésta con otros de las Dianas, según puede verse:

"nunca viene un solo mal;
y un dolor, aunque mortal,
siempre tiene compañía
con otro más principal" (M., 2º, 85.12-15);

"Or, if sour woe delights in fellowship,
And needly will be rank'd with other griefs"
(III.ii.116-117).

Asimismo, la escena en que Arsileo y Belisa se ven una noche en la huerta, asomada ella a la ventana,--

"aviendo yo concertado de hablar con mi Arsileo una noche... concertamos que él entrase en una huerta de mi padre y yo desde una ventana de mi aposento, ... nos hablaríamos, ¡ay!, desdichada de mí, que no acabo de entender a qué propósito lo puse en este peligro..." (M., 3º, 157.25-33)--

debe haberla recordado el dramaturgo al trazar aquella en que se ven y hablan Romeo y Juliet en circunstancias muy semejantes (II.ii).

Tampoco sería raro que Shakespeare hubiera encontrado útiles ahora ciertos términos, expresiones y nombres de la Diana de Gil Polo. Véase, por de pronto, la semejanza de estos pasajes en los que el pastor y Romeo cantan respectivamente al ser amado:

"Mirad un gesto hermoso, y lindos ojos,
que imitan dos clarísimas estrellas:
que al alma envían lumbre esclarecida.
El contemplar la perfección de aquellas
manos que dan destierro a los enojos..."
(G.P., 4º, 198.7-11);

"Two of the fairest stars in all the heaven,
Having some business, do entreat her eyes
To twinkle in their spheres till they return.
What if her eyes were there, they in her head?"

The brightness of her cheek would shame those stars
As daylight doth a lamp; her eyes in heaven
Would through the airy region stream so bright
That birds would sing and think it were not night.
See! how she leans her cheek upon her hand..."
(II.ii.15-23).

En ambos trozos se encarecen el rostro, las manos y, sobre todo, los ojos, de la mujer amada, siendo el parecido más palpable aún en la traducción inglesa de Gil Polo--

"Behold a faire face, and shining eyes,
Resembling two most bright and twinkling starres,
Sending unto the soule a perfect light:
Behold the rare perfections of those white
and Ivorie hands..."⁵⁰

Otros puntos muy claros en los que Shakespeare coincide con Gil Polo son los referentes a la ronquera producida por el continuo llamar al ser amado, al eco, y al ocultarse del sol tras los montes:

"Pues ya se esconde el sol tras las montañas,
..... escuchando
las voces roncas, ásperas y estrañas
que estoy sin tiento ni orden derramando"
(G.P., 1ª, 60-61);

"Ecco que en las espesas silvas mora,
responda a mil cantares de pastores" (G.P., 4ª, 196.8-9);

"Now is the sun upon the highmost hill
Of this day's journey..." (II.v.9-10);

"Else would I tear the cave where Echo lies,
And make her hairy tongue more hoarse than mine,
With repetition of my Romeo's name" (II.ii.161-163).

En cuanto a nombres propios, ahí están los de Helena, Cynthia y Livia (G.P., 5ª, 240, 244 y 245) literalmente idénticos a los de Shakespeare: "Livia" y "Helena"--entre los invitados a la fiesta de los Capuleto (I.ii.70-71)--, y "Cynthia" (III.v.20), sinónimo de Diana y de la luna.

La esgrima española en 'Romeo and Juliet'.

Un síntoma de que al público de Shakespeare agradaba la lucha con arma blanca es el hecho de que nos encontremos con cinco obras suyas--tres comedias y dos tragedias--en las que se ponen a prueba el valor y destreza en el arte de la esgrima. Desde Love's

⁵⁰ Englands Helicon (1600), edición facsímil, The Scolar Press, 1973, pág. 76.

Labour's Lost hasta The Merry Wives of Windsor, pasando por Romeo and Juliet, Twelfth Night y Hamlet, en todas hay una escena por lo menos de este tipo. Pero en ninguna de las citadas obras llega la esgrima a alcanzar el relieve que tiene en Romeo and Juliet, en la que, empezando por la pelea en la plaza--nada más abrirse el telón--, y terminando por la que sostienen Romeo y Paris en el cementerio --muy próximo ya el final de la tragedia--, se escenifican y describen nada menos que seis, arrojando un saldo de tres muertos, sólo de entre los personajes conocidos. Puede decirse que, exceptuando las damas y las autoridades civil y religiosa, todos los demás van armados y utilizan sus armas en un momento u otro del drama. Con razón se la ha comparado con nuestras comedias de "capa y espada". Sin embargo, el que se lleva la palma es Tybalt, cuyo estilo de esgrimir viene descrito con el mayor grafismo en los párrafos siguientes:

---"O! he is the courageous captain of compliments. He fights as you sing prick-song, keeps time, distance, and proportion; rests me his minim rest, one, two, and the third in your bosom; the very butcher of a silk button, a duellist, a duellist; a gentleman of the very first house, of the first and second cause. Ah! the immortal passado! the punto reverso! the hay!

---The what?

---The pox of such antick, lisping, affecting fantasticoes, these new tuners of accents!---'By Jesu, a very good blade! --a very tall man! a very good whore.'--Why, is not this a lamentable thing, grandsire, that we should be thus afflicted with these strange flies, these fashion-mongers, these pardonnez-mois, who stand so much on the new form that they cannot sit at ease on the old bench? O, their bons, their bons!" (II.iv.20-35).

De decirnos qué clase de estilo era el de Tybalt se ha encargado Soens. Lo ha hecho en un interesante ensayo en el que, partiendo de la base de que en la época de Shakespeare eran dos las principales escuelas de esgrima en Inglaterra, esto es, la española y la italiana, demuestra que así como Mercutio seguía el estilo de esta última, Tybalt esgrimía a la española.⁵¹

No es para relatar aquí la historia de las armas de defensa

51 Adolph L. Soens, "Tybalt's Spanish Fencing in 'Romeo and Juliet'", Shakespeare Quarterly, 20, 1969, págs. 121-127.

personal. Pero sí recordaremos que tanto las espadas como los espadachines españoles estuvieron siempre a la cabeza, y que, cuando del duelo se pasó al deporte de la esgrima, fueron ellos quienes transformaron las armas y establecieron las primeras reglas del nuevo ejercicio que en seguida fue conocido en toda Europa con el nombre de "esgrima española" o de "espada española". No es de extrañar, por tanto, que Shakespeare hable de la espada española en cinco de sus obras.

La "esgrima española" fue la que los italianos aprendieron en España donde nació la primera escuela italiana que utilizaba la espada española. Después la llevaron a su patria--donde fue perfeccionada--, y luego a Francia, donde adquirió el carácter serio, reposado y elegante que caracterizó siempre a la escuela francesa. Ni que decir tiene que la terminología, básicamente castellana, sufrió las adaptaciones propias del italiano y del francés.⁵²

Camden (1551-1623), maestro de armas--además de anticuario e historiador--atribuye la introducción de la escuela de esgrima española en Inglaterra a Rowland Yorke.⁵³ Y John Stow (1525-1605), también célebre anticuario e historiador que incluye detalles fascinantes de la vida y costumbres de la gente de Londres en su Survey of London (1598 y 1603), asocia las golillas con la espada larga, prendas ambas muy típicas del caballero español del siglo XVI.⁵⁴ A esta última se refiere el padre de Juliet cuando dice:

"Give me my long sword, ho!" (I.i.77).

Se dice que la reina prohibió la espada larga allá por los años 60 y 70. Sin embargo, la escuela española siguió usándola preferentemente hasta entrado el siglo XVIII, y el estilo español era el que más adeptos tenía en Inglaterra.⁵⁵

Entre las cosas que el viajero inglés se llevaba de España estaba precisamente el estoque de rancio abolengo, según un libro de la época:

52 Encyclopaedia Britannica, s. vv. "Duel", "Fencing", "Sword"; Enciclopedia Universal Ilustrada Europeo-Americana, 1926, s. vv. "Esgrima", "Florete", "Estoque", "Espada".

53 William Camden, History of the Reign of Queen Elizabeth, Londres, 1675, pág. 397.

54 Egerton Castle, Schools and Masters of Fence, Londres, 1885, págs. 20-21. Citado por Soens, op. cit., pág. 125, n. 19.

55 Id., págs. 21-22; George Silver, Works, Londres, 1898. Silver describe las técnicas del empleo de la espada en Inglaterra durante la época isabelina.

"From Spaine what bringeth our Traueller?... a rapier that is lineally descended from halfe a dozen Dukes at the least".⁵⁶

Resumiendo el mencionado artículo de Soens, toda la fuerza de su argumentación descansa sobre estas cuatro razones:

1. De las líneas (I.i.110-115) se desprende que Tybalt practicaba el "corte" y el "molinete", que aborrecía la escuela italiana y eran típicos de la escuela de Carranza y Pacheco de Narváez.
2. Cuando Mercutio llama a Tybalt "a gentleman of the first and second cause" (II.iv.25) alude Shakespeare a otra práctica exclusiva de los maestros de esgrima españoles quienes, al tratar de las evoluciones de la esgrima, identificaban los pases y quites por el orden de sus causas.
3. Cuando le endilga un insulto con "a villain that fights by the book of arithmetic" (III.i.100), se refiere a otro rasgo peculiar de la escuela española que, para enseñar la esgrima, hacía uso de un complejo sistema a base de complicados diseños geométricos consistentes en un círculo inscrito en un cuadrado, cortado por cuerdas, que requería una gran práctica y concentración y ponía particular énfasis en factores tales como coger al contrario por sorpresa, guardar los tiempos y las distancias.
4. Lo cual exigía un constante movimiento de pies, semejante al del baile aludido en III.i.48 y cuando Mercutio dice de Tybalt que "he fights as you sing prick-song, keeps time, distance, and proportion; rests me his minim rest, one, two, and the third in your bosom." (II.iv.20-23).

A juzgar por las citas que acompañan a su estudio, Soens se ha documentado a conciencia, lo mismo en trabajos especializados e históricos modernos sobre el duelo y la esgrima en el teatro isabelino y en obras de carácter general contemporáneas de Shakespeare sobre los mismos temas, que en obras teatrales de los años en que Romeo and Juliet fue compuesta.

Shakespeare y su público estaban lo suficientemente familiarizados con las características de la escuela de esgrima española, como para poder identificarlas al punto.⁵⁷ Pero como el momento

56 The Unfortunate Traveller (1594), The Works of Thomas Nash, ed. por McKerrow, II, págs. 300-301. Citado por Gustav Ungerer, op. cit., pág. 111.

57 Louis B. Wright, "Stage Duelling in the Elizabethan Theatre", Modern Language Review, XXII, 1927, págs. 265-275.

histórico era uno de abierta antipatía y aversión del pueblo inglés a todo lo español, Shakespeare da ocasión a Mercutio--el cual personificaba el sentir de los ingleses--de exteriorizar esa xenofobia mofándose de la afectación, de los amaneramientos, y de todo aquello que oliese a español en el personaje Tybalt quien, aunque italiano, en este particular aparecía españolizado.

Ni que decir tiene, por consiguiente, que el estilo de esgrimir antes descrito (II.iv.20-35) es el de la escuela española--"The very first house"--, como españolas son las espadas mencionadas en la obra--"long sword", "Spanish blades" (I.i.77; I.iv.85), y castellanos los términos "passado", "punto reverso", "hay" y "fantásticos"--del párrafo transcrito--, así como "ambuscadoes" (I.iv.85) y "runagate" (III.v.90).

ignora
ni en

noche
ni de
critic
habla
en
a es
goni

Lugars

filón
Shake
de
del
guerra
con

1. Sir
I.
2. Vici
195
Shaf

JULIUS CAESAR

Thomas, en su habitual tendencia a restar importancia a cuanto dice Shakespeare sobre España, ventila una frase del dramaturgo en su Julius Caesar con estas palabras: "Ya veremos cómo las referencias que hace Shakespeare sobre el país mismo no demuestran un conocimiento de España superior al que tenía de sus productos. Los miembros de su público, que no sabían que Julio César 'tuvo calenturas mientras se hallaba en España' (Julio César, I.ii.119), no eran de necesidad ignorantes sobre España; ellos, simplemente, no habían leído ni bien ni mal, ni aumentado, lo escrito por Plutarco".¹

Pero conviene advertir a este respecto que no se trata del conocimiento que Shakespeare pudiera o no tener de España únicamente, ni de si lo que escribió de ella es o no una reproducción de lo escrito por otro, sino de constatar que el dramaturgo efectivamente habla de España en la alusión que hace a un hecho histórico acaecido en nuestra patria, así como de ver hasta qué punto pudo ser motivado a escribir esta obra por ciertas manifestaciones literarias coprotagonizadas de una manera relevante por algunos escritores españoles.

Lucano y Pedro Mexía y 'Julius Caesar'.

Aunque generalmente se indica la traducción de Plutarco como el filón donde se inspiró el dramaturgo, se admite como probable que Shakespeare conoció también a Lucano, bien cuando de muchacho trataba de componer versos latinos en la escuela, o bien leyendo la traducción del primer libro de la Pharsalia, o Bellum Civile--poema épico de la guerra entre César y Pompeyo--que Marlowe (m. en 1593) había hecho, con todo y que ésta no fuera publicada hasta el 1600.²

No ha de extrañar que Shakespeare estudiase a Lucano, ya que en

1 Sir Henry Thomas, "Shakespeare y España", Homenaje a Menéndez Pidal, I, 1925, pág. 230.

2 Virgil K. Whitaker, Shakespeare's Use of Learning, San Marino, Cal., 1953, pág. 26; Geoffrey Bullough, Narrative and Dramatic Sources of Shakespeare, vol. V, págs. 10 y 36.

un famoso tratado sobre la educación--The booke named the governour (1531), de Sir Thomas Elyot, con el que Shakespeare parece haber estado familiarizado, se recomienda la lectura del historiador, orador y poeta hispano-romano.³

Es de suponer que Shakespeare se interesase por Lucano, además, por lo admirado que éste fue no sólo en la Edad Media, sino también después por los grandes poetas del Renacimiento, Dante, Petrarca y Tasso, y por los dramaturgos clásicos franceses, como lo demuestran las numerosas ediciones francesas e italianas, lo mismo que la que se hizo en Inglaterra en 1589, de su Farsalia.

Por si esto fuera poco, el siglo XVI contó con grandes monarcas cuyas mentes fueron invadidas por la imagen señera de César. César era un modelo a imitar. Así, Erasmo elogia a Henry VIII por tener --además de la clemencia de Trajano y la piedad de Teodosio I El Grande, ambos emperadores hispano-romanos--, la fuerza de voluntad de César.

Y nuestro Pedro Mexía--de tan resonantes éxitos en toda Europa y en Inglaterra--contribuyó asimismo no poco a acrecentar ese interés por el emperador romano escribiendo Las vidas de los emperadores desde César hasta Carlos V, obra en la que alaba profusamente a Julio César.⁴

Todo lo cual explica el que ya algunos dramaturgos ingleses que precedieron a Shakespeare escenificaran la vida de César comenzando alrededor de 1561, y que siguieran otros dramas compuestos por algunos de los cortesanos componentes del círculo político-literario formado en torno a Sidney y su hermana--la condesa de Pembroke--, antes de que Shakespeare popularizara definitivamente el asunto con su Julius Caesar (c. 1600).⁵

La batalla de Munda, en España, y 'Julius Caesar'.

Con el abigarramiento de fechas tan típico del dramaturgo, la tragedia empieza con la celebración de un reciente triunfo de César, con la expresión alborozada de los honores que le rinde el pueblo romano, y con la exteriorización de los celos que suscitan todas aquellas muestras de afecto en los adversarios del homenajeado, es decir, los conspiradores y tribunos.

³ Geoffrey Bullough, op. cit., pág. 22.

⁴ Id., op. cit., págs. 11, 12 y 21.

⁵ Edward Dowden, Introd. a 'Julius Caesar', Shakespeare - The Tragedies, Ed. Oxford, 1971, pág. 468; Geoffrey Bullough, op. cit., págs. 25 y 26.

En contestación a una pregunta del tribuno Flavio de que por qué tal fiesta, responde un ciudadano:

"But, indeed, sir, we make holiday to see Caesar and to rejoice in his triumph". (I.i.32-34).

("En verdad, señor, no vamos al trabajo por ver a César y regocijarnos en su triunfo".)

Astrana Marín, comentando este pasaje, dice que aquí se alude al "quinto y último triunfo de César, a su regreso de la batalla de Munda, en España, donde acababa de derrotar a los hijos de Pompeyo, Eneo y Sexto".⁶

Es cierto que la de Munda fue la última victoria de Julio César. Quizás no esté muy claro que del texto transcrito se deduzca la alusión a dicho triunfo, pero uno sale al momento de dudas al tomar en cuenta lo que agrega el tribuno Marulo:

"Wherefore rejoice? What conquest brings he home?" (I.i.35-36).

("¿A qué regocijarse? ¿Qué conquista trae consigo a la patria?")

De que esta escena tenga lugar en fecha próxima a la muerte de César, y de que en ella se hable de su regreso a su país después de una reciente victoria, nadie puede dudar, a pesar de que el tribuno --por no ser partidario de César--no juzgue ésta última como tal victoria. Y puesto que el asesinato de César ocurrió el 15 de marzo del año 44 a. C., esto es, escasamente un año después de la mencionada batalla--la cual, en efecto, fue la última que ganó, regresando después a Roma sin que mediara ninguna otra salida de César de Roma--, esa conquista y victoria, ese triunfo, ha de ser por fuerza el obtenido en España tras la batalla de Munda.

Fue ésta la postrer visita de César a España, pero no la única. Ya por el año 69 había ejercido en la Hispania Ulterior el cargo de cuestor y, más tarde--del 61 al 60--, el de gobernador. En el 52 le fue confiado a su rival Pompeyo--elegido cónsul único--el gobierno provincial en España por cinco años. Mas, antes de que finalizara este período, estalló la guerra civil. Las tropas de César cruzaron el Rubicón el 49, y en ese mismo año aplastó César a las fuerzas de Pompeyo en España. Siguiéron las otras victorias de que habla la historia, fuera de España, siendo la última de todas ellas la que César obtuvo de nuevo en España contra los hijos de Pompeyo con lo que se dio fin a la guerra civil.

⁶ Luis Astrana Marín, William Shakespeare, Obras Completas, Aguilar, Madrid, 1969, pág. 1290, n. 1.

Abreviando, la historia de la batalla de Munda es la siguiente: Estando César en Roma, tuvo noticias del levantamiento capitaneado por los hijos de Pompeyo los cuales se habían adueñado de Córdoba, y--en noviembre del 46--se dirigió aquel a España. Quiso César presentar batalla a Eneo cerca de Córdoba, una de las principales ciudades de la Hispania Ulterior, pero al no lograrlo, atacó Ategua y obligó a Eneo a retirarse hacia el sur. Eneo le presentó batalla en Munda--que algunos han localizado al norte de Osuna y otros cerca de Montilla, y allí, tras cuatro horas de arduo combate, ganó César su última victoria que ha quedado descrita por un testigo ocular en el Bellum Hispaniense.⁷

No sabemos si la anécdota que el conspirador Casio nos cuenta de César es o no histórica, ni---aunque lo fuera---tampoco podríamos decir en qué ocasión de las varias en que estuvo en España, tuvo lugar. Pero ya que se relaciona con nuestro país, justo es que la destaquemos. Cuenta, pues, el envidioso Casio, de César, que éste

"He had a fever when he was in Spain,
And when the fit was on him, I did mark
How he did shake; 'tis true, this god did shake;
His coward lips did from their colour fly,
And that same eye whose bend doth awe the world
Did lose his lustre; I did hear him groan;
Ay, and that tongue of his that bade the Romans
Mark him and write his speeches in their books,
Alas! it cried, 'Give me some drink, Titinius,'
As a sick girl." (I.ii.119-128).

("Tuvo calentura cuando estuvo en España y, cuando le dió un ataque, noté cómo temblaba; de verdad, este dios tembló; sus labios cobardes perdieron el color, y esos mismos ojos cuya mirada aterra al mundo perdieron su brillo; yo le oí quejarse; sí, y esa su voz que exhortaba a los romanos a fijarse en él y a escribir en los libros sus discursos, ¡ay!, esa voz gritó: 'dame algo de beber, Titinio', igual que una niña enferma".

Detalles tan nimios como éste quizás sean un indicio de la vasta erudición del dramaturgo quien, como sagazmente observa Whitaker, los sacó de un cierto número de fuentes de menor importancia, intercalándolos tan hábilmente en la trama, que uno pasa por ellos sin advertirlo.⁸ Podemos dar por descontado que o Thomas no lo advirtió o no le dio la menor importancia. Nosotros, en cambio, no podíamos silenciarlo.

⁷ Encyclopaedia Britannica, vol. 4, pág. 576, s.v. "Caesar"; vol. 15, pág. 990, s.v. "Munda"; vol. 20, pág. 1085, s.v. "Spain".

⁸ Virgil K. Whitaker, op. cit., págs. 230 y 247-248.

HAMLET

Pese a que Shakespeare no basó esta su tragedia en obra alguna española, hay en ella un puñado de detalles dispersos--señalados por varios críticos en fechas distintas y con diferentes fines--que deseamos reunir aquí por cuanto son indicios que muy bien pudieran reflejar reminiscencias de autores españoles que o está probado que el dramaturgo conoció, o que es muy posible que conociera, como son Montemayor y Gil Polo, Vives, Diego Ortúñez de Calahorra y Huarte de San Juan, amén de otras cosillas que también se relacionan con esta tragedia.

Montemayor y Gil Polo en 'Hamlet!'.

Se recordará el constante uso que Shakespeare hizo de las Dianas en The Two Gentlemen of Verona y en varias comedias más mostrando así el gran conocimiento que de ellas tenía. Por eso, cuando oímos en Hamlet decir al rey, que--

"When sorrows come, they come not single spies,
But in battalions" (IV.v.77-78);

o a la reina, que--

"One woe doth tread upon another's heel;
So fast they follow" (IV.vii.163-164),

opinamos con Harrison¹ que este pensamiento pudieron habérselo sugerido los versos de Montemayor--

"nunca viene solo un mal;
y un dolor, aunque mortal,
siempre tiene compañía
con otro más principal" (2º, 85, 12-15),

o la versión de los mismos hecha por Yong--

"A mischief neuer comes alone:
A mortal greefe doth not appeere
Without more companie".

Al igual que cuando Hamlet y su madre intercambian las siguientes palabras e ideas sobre la muerte--

1 T.P. Harrison, Jr., "Shakespeare and Montemayor's Diana", Studies in English, Nº 6, (Univ. of Texas Bulletin, Nº 2648), 1926, pág. 119.

Queen--"Thou know'st 'tis common; all that live must die,
Passing through nature to eternity.

Hamlet--Ay, madam, it is common.

Queen -- If it be,
Why seems it so particular with thee?" (I.ii.72-75),

parece que estuvieran evocando unos conceptos análogos a los que la sabia Felicia exponía a Diana al comunicarle el fallecimiento de su esposo en la Diana Enamorada, de Gil Polo--

"Tu marido Delio, hermosa pastora, como plugo a las inexorables Parcas, acabó sus días. Bien conozco que tienes alguna razón de lamentar por él, pero en fin todos los hombres están obligados a pagar ese tributo, y lo que es tan común no debe a nadie notablemente fatigar" (4^a, 204, 24-29),

o, en la versión de Yong--

"Thy husband Delius (faire shepherdesse) as it pleased the inexorable destinies, hath ended the course of his life. For the losse whereof I know well (Diana) that thou hast great cause to lament, but yet in the end all men are bound to pay this tribute to Nature, and that which is so common a thing, ought not extremely to grieve any one."²

Por otro lado, al decir el rey a Laertes--

"... what would you undertake
To show yourself your father's son in deed
More than in words?" (IV.vii.123-125),

¿no estaría el dramaturgo recordando a Montemayor cuando escribió--

--"Desdichadas destas mugeres--dixo Selvagia--, que tan mal tratadas son de vuestras palabras.

-- Más destes hombres--respondió Sylvano--, que tanto peor lo son de vuestras obras." (1^a, 36-37);

o, en otra ocasión,

--"¿qué te parecen, Valerio, estas palabras?

-- que se muestran en ellas tus obras." (2^a, 116)?³

Por lo que se refiere a otros posibles nexos entre las Dianas y Hamlet, como pueden ser los nombres de Horatio, Bernardo, Francisco y Montano, véase lo que escribimos en la sección "Los nombres de los personajes de Shakespeare y las 'Dianas' españolas."

Vives en 'Hamlet'.

En el apartado que dedicamos a As You Like It, y bajo el epígrafe "Las siete edades del hombre", damos cuenta de los motivos que el escritor Foster Watson tenía para conocer a fondo los escritos de Juan Luis Vives así como del juicio por él sostenido respecto a que

2 Id., Ibid.

3 Véase nuestra nota 57 en The Two Gentlemen of Verona.

un pasaje de aquella comedia proviene probablemente del filósofo valenciano.

En cuanto a Hamlet, también opina en el artículo allí citado que, cuando el príncipe exalta al hombre con estas palabras--

"What a piece of work is a man! How noble in reason!
how infinite in faculty! in form, in moving, how ex-
press and admirable! in action how like an angel! in
apprehension how like a god! the beauty of the world!
the paragon of animals! (II.ii.309-313),

posiblemente recordaba Shakespeare la Fábula de homine, de Vives.

En efecto, en dicha fábula, el hombre demuestra en presencia de los dioses del Olimpo su gran habilidad histriónica para representar incluso el papel de dios, hasta el punto de hacerles creer que es uno más de ellos, y de que, asombrados de su maestría, vieran sobre él conceptos muy semejantes a los expresados por Hamlet.⁴

Juan Huarte de San Juan y 'Hamlet'.

Estrechamente ligado con lo anterior está el comentario que hace Whitaker en torno a las expresiones "how like an angel... how like a god!" (II.ii.312-313) que él trata de relacionar con las ideas del neoplatonismo renacentista y con algo que el Dr. Huarte escribió a este tenor, a saber--

"Por cosa averiguada tuvo Platón que el ánima racional era sustancia incorpórea, espiritual, no sujeta a corrupción ni a mortalidad como la de los brutos animales."⁵

Con ello parece suponer Whitaker que Shakespeare conocía la obra del ilustre doctor navarro, y es posible que así fuera si se tiene en cuenta que su Examen de Ingenios--que fue vertido al inglés e impreso en 1594, y reimpresso tres veces pocos años después-- se hizo bastante popular y ejerció gran influencia en notables escritores ingleses contemporáneos del dramaturgo.⁶

Diego Ortúñez de Calahorra y 'Hamlet'.

De este escritor español y de su obra--Espejo de Príncipes y Caballeros--tratamos extensamente al estudiar "El elemento caballeresco de Cymbeline" y también con motivo del análisis que hacemos de las fuentes españolas de The Tempest. No cabe la menor duda de que Shakespeare conocía el libro. De ahí, y dada la semejanza e-

4 Juan Luis Vives, "Fábula del hombre", Obras Completas, Aguilar, Madrid, 1947, t. I; págs. 538-542.

5 Virgil K. Whitaker, Shakespeare's Use of Learning, S. Marino, Calif., 1953, pág. 268, n. 23; M. de Iriarte, El Doctor Huarte de San Juan y su Examen de Ingenios, C.S.I.C., Madrid, 1948, pág. 227, n. 14

6 M. de Iriarte, op. cit., págs. 77-78 y 357 y sigs.

xistente entre el capítulo 15 de dicha obra y la descripción de la muerte de Ofelia ahogada (IV.vii.164 y sigs.), es que Perott deduce que Shakespeare se inspiró en aquel.⁷

Argensola y 'Hamlet'.

Lupercio Leonardo de Argensola (1559-1613) escribió entre 1581 y 1585 tres tragedias una de las cuales desarrolla el tema del deseo de un príncipe de vengar la muerte de su padre. Se trata de Alejandra la cual, como es obvio, guarda una estrecha afinidad temática con Hamlet. Y aunque es casi seguro que ninguna otra relación existe entre las dos tragedias, aun así y todo, las circunstancias de semejanza y prioridad en el tiempo creemos que justifican esta breve reseña por lo que este trabajo tiene de historia de la literatura comparada.⁸

Quevedo y 'Hamlet'.

Todavía es menos probable que Shakespeare llegase a conocer ningún escrito de Quevedo (1580-1645), al menos antes de que aquel escribiera Hamlet. Pero no nos resistimos a pasar por alto un pensamiento suyo que coincide--como observa Astrana Marín⁹--con otro del egregio escritor español.

Véase lo que escribió Shakespeare--

"Never alone

Did the king sigh, but with a general groan" (III.iii.22-23),
y compárese con lo que dijo Quevedo--

"Cuando los súbditos se quejan,, el rey les duele".

Se verá que ambos vienen a decir prácticamente lo mismo.

Séneca y 'Hamlet'.

Shakespeare nombra al trágico cordobés cuando escribe que--

"Seneca cannot be too heavy" (II.ii.405).

Pero puesto que sobre el conocimiento que Shakespeare tuvo de él, así como de la influencia del uno en el otro--lo mismo en ésta que en las demás obras--tenemos un apéndice donde se trata de ello extensamente, a él remitimos al lector.

7 Joseph de Perott, "The Probable Source of the Plot of Shakespeare's 'Tempest'", Publications of the Clark U.L., vol. I, Nº 8, 1905, págs. 209-216, y "Der Unfall im Wasser in den Wahlverwandtschaften und in dem Ritterspiegel", Goethe Jahrbuch, Nº 33, 1912, págs. 211-214. Citado por Selma Guttman, The Foreign Sources of Shakespeare's Works, New York, 1947, págs. 128 y 129.

El sitio de Ostende y 'Hamlet'.

Bien enterado del cotidiano acontecer de su país y de la suerte de sus hombres en el extranjero, Shakespeare encuentra cualquier ocasión propicia para aludir a algún hecho reciente y destacable en la obra que aconteciera estar escribiendo a la sazón.

Así, cuando en la Navidad de 1601 se produjo una gran matanza de soldados en el sitio que los españoles pusieron a Ostende, y Camden la comentaba en Inglaterra como una ardiente contienda por un pedazo de arena estéril en el que encontraron su tumba común--monumento imperecedero a su valor--los más recios y bravos soldados españoles, ingleses y otros--

"The stoutest and bravest soldiers of the Low Countries, Spain, England, France, Scotland and Italy, whilst they eagerly contended for a barren plot of sand, found here as it were one common sepulchre, though withal it were an eternal monument of their valour",¹⁰

Shakespeare, en opinión de Harrison, se hacía eco del sonado acontecimiento en Hamlet donde dice el Capitán--

"We go to gain a little patch of ground
That hath in it no profit but the name.
To pay five ducats, five, I would not farm it". (18-20);

pero sobre todo, cuando Hamlet, considerando el caso, se lamenta--

"The imminent death of twenty thousand men,
That, for a fantasy and trick of fame,
Go to their graves like beds, fight for a plot
Whereon the numbers cannot try the cause,
Which is not tomb enough and continent
To hide the slain". (IV.iv.60-65).

Voces y productos españoles en 'Hamlet'.

Aparte los nombres propios ya mencionados, y aunque en otra parte hablemos del "Léxico español de Shakespeare" en general, nos parece indicado señalar tres palabras y una frase que aparecen en esta obra y que a todas las claras pregonan su procedencia peninsular.

La primera de ellas va, curiosamente, unida a un nombre también español--"Holla! Bernardo!" (I.i.18).

8 J.P. Wickersham Crawford, Spanish Drama Before Lope de Vega, Filadelfia, 1937, pág. 177; Jack Gibbs, Encyclopaedia Britannica, vol. 2, págs. 355-356, s.v. "Argensola".

9 Luis Astrana Marín, William Shakespeare, Obras Completas, Aguilar, Madrid, 1969, pág. 1368.

10 G.B. Harrison, "The National Background", A Companion to Shakespeare Studies, editado por Harley Granville-Barker y G.B. Harrison, Cambridge, 1962, pág. 172.

La interjección castellana "¡hola!" se sabe que proviene del árabe "wa-llah"; pero es a través del castellano que pasó al inglés. Shakespeare la emplea nada menos que nueve veces en toda su producción con tres acepciones distintas, si bien en la presente ocasión está claro que la utiliza para llamar.

Cuando Hamlet recibe a los actores y distingue entre ellos a una actriz a la que al parecer había visto antes en zapatillas o descalza, le dice que la ve más alta--más cerca del cielo--gracias a los zapatos de suela gruesa que ahora calza--

"...your ladyship is nearer heaven than when I saw you last, by the altitude of a chopine." (II.ii.431-432).

El "chapín" era una especie de zapato de suela gruesa de corcho, muy usado por las mujeres españolas de los siglos XVI y XVII con el doble propósito de aparentar más altas y protegerse del barro. En Inglaterra sólo se usó en el teatro. Derivado de la onomatopeya "chap", los cambios en la escritura inglesa son fácilmente comprensibles, de modo que su sonido resulta igual o muy parecido en ambos idiomas.¹¹

En el orden de aparición, viene después una frase con la que Hamlet responde a Ophelia, intrigada por el significado de la representación muda que acaban de ver y en la que se escenifica el tema principal de la obra. Hamlet, pues, contesta--

"Marry, this is miching mallecho" (III.ii.140).

Si bien Astrana Marín traduce el subrayado como "Una leve fechoría"--sin hacer el menor comentario al respecto--, Onions registra todas las variantes que se han notado desde la primera edición de Hamlet, a saber, "myching mallico", "munching mallico", "miching malicho"--más la copiada arriba--y, aunque dice que la forma, origen y significación son inciertos, sin embargo, traduce al castellano el segundo término como "malhecho". Por otro lado, Thomas se muestra dudoso entre inclinarse por el significado castellano que otros le han dado, o sea, "mucho mal hecho"--y el celta con el que otros--según el mismo Thomas--lo han identificado.¹²

Ante nuestra total ignorancia del celta, mucho nos tememos que la cosa tendrá que quedar como está. Con todo, creemos que no es

11 Diccionario de la R.A.E., Madrid, 1970; C.T. Onions, A Shakespeare Glossary, Oxford, 1963; Webster's Third New International Dictionary, Encyclopaedia Britannica Inc., 1966; James A.H. Murray, ed., A New English Dictionary on Historical Principles, Oxford, 1888.

12 Henry Thomas, "Shakespeare y España", Homenaje a Menéndez Pidal, 1925, I, pág. 228 n. 4.

muy aventurado pensar que se trata de un trastrueque, bien del escritor o bien del copista, y que lo que posiblemente intentó decir el autor fue: "¡Canastos! esto es (muy) mucho (y) mal hecho", o "esto está muy mal hecho", o algo por el estilo.

En último lugar, cuando Hamlet cuenta a Horatio que no podía dormir de preocupación y que se imaginaba estar peor que los amotinados metidos en los bilbaos--

"methought I lay
Worse than the mutines in the bilboes" (V.ii.5-6),

está refiriéndose a un objeto español de origen bilbaíno, pues los "bilbos" o "bilboes"--que eran unos grilletes corredizos sujetos a los tobillos de los marineros, en castigo por haberse amotinado, y a una barra de hierro bien amarrada al suelo¹³--se hacían en el Bilbo euskérico, nuestro Bilbao de hoy.

13 James A.H. Murray, ed., op. cit.; C.T. Onions, op. cit., s.v. "Bilbo". Shakespeare emplea esta palabra dos veces más, aunque en singular y con otro significado. Pero de ello hablamos en The Merry Wives of Windsor que es donde la usa.

TROILUS AND CRESSIDA

Si, como excusa para hablar de Troilus and Cressida y España, sólo dijéramos que este drama de Shakespeare proviene en último término de una obra dedicada por su autor a una reina inglesa que fue suegra de dos princesas y de un rey españoles, seguramente se nos acusaría de frivolidad, aun siendo un hecho históricamente cierto.

Y si también afirmáramos no ser menos cierto que, para completar la bibliografía de la leyenda de Troya y de la historia de amor entre "Troilus" y "Cressida"--temas ambos tratados por Shakespeare--, habría que contar con algunas versiones españolas, aunque solamente fuera como un dato más a tener en cuenta en la literatura comparada, podría pensarse en que el procedimiento era un tanto forzado.

Pero si unimos aquello a esto y encima añadimos algunos términos castellanos y varias posibles alusiones a ciertos libros españoles que nos encontramos en Troilus and Cressida, parécenos que no cabe más que admitir que, lejos de ser una ligereza y algo traído por los cabellos, está plenamente justificado.

Vocabulario castellano en 'Troilus and Cressida'.

Shakespeare emplea cuatro voces sobre cuyo origen español no existe la menor duda entre los lexicógrafos. Dos de ellas--"hurricane" y "potato"--es cierto que los españoles las trajeron de América; pero si pasaron al inglés, fue precisamente a través del castellano.

La primera la define Shakespeare como

"... the dreadful spout
Which shipmen do the hurricane call" (V.ii.169),

y únicamente la emplea aquí y en King Lear (III.ii.2). Pero ya que allí nos referimos a ella algo más en detalle, nada más diremos aquí.

"Potato" hizo su aparición en el idioma inglés en 1565,¹ y

¹ Mary S. Serjeantson, A History of Foreign Words in English, Londres, 1968, cap. VIII.

figura sólo dos veces en Shakespeare: una en The Merry Wives of Windsor--"Let the sky rain potatoes" (V.v.19-20)--y otra en Troilus and Cressida. Sin embargo, antes de dar la correspondiente cita de esta última, conviene aclarar que en los siglos XVI y XVII se creía en que las patatas poseían cualidades afrodisíacas.² De ahí que sólo así puedan cobrar sentido las palabras de Thersites:

"How the devil Luxury, with his fat rump and potato-finger tickles these together! Fry, lechery, fry!" (V.ii.53-55).

Las otras dos palabras--"casque" y "assinego"--son de origen netamente español.

"Casque" fue incorporada al inglés en 1580,³ bien con el significado de pieza de la armadura para proteger la cabeza, o sea, "casco", como en Troilus and Cressida--"Were it a casque compos'd by Vulcan's skill" (V.ii.167); en Richard II--"... let thy blows ... fall... on the casque..." (I.iii.80-81); y en Henry V (I.chor., 13); bien como símbolo de la vida militar, que es la acepción que le da Shakespeare en Coriolanus--

"... not moving
From the casque to the cushion" (IV.vii.42-43).⁴

"Assinego", pese a no parecerlo, es probablemente el vocablo más castellano de los que Shakespeare utiliza en Troilus and Cressida, única obra en la que figura. Sin embargo, lo que más llama la atención sobre esta palabra es el empeño que los editores modernos de las obras de Shakespeare ponen en deletrearlo de la manera indicada--igual que en la edición "quarto"--, siendo un hecho que en todas las ediciones "Folio" está escrito "asinico"--por más que Astrana Marín sostenga que "el Quarto y los Folios dicen 'Asinico'", y por más que algún diccionario inglés moderno lo registre como "asinego" (sic).⁵

Esto no obstante, en una cosa están todos de acuerdo: en que "assinego" no es sino una alteración del primitivo "asinico", que a su vez no es más que una modificación del castellano "asnico", y éste un diminutivo de "asno"; si bien Astrana Marín sugiere igualmente la posibilidad de "asineru"--o "conductor de asnos, que hace excelente sentido". Por de pronto, él lo traduce como "asineru".

Efectivamente, si bien se mira la frase de Shakespeare--

2 C.T. Onions, A Shakespeare Glossary, Oxford, 1963; "Glossary to the Tragedies", Shakespeare, Tragedies, Ed. Oxford, 1971, s.v. "Potato".

3 Mary S. Serjeantson, op. cit., loco cit.

4 "Glossary to the Tragedies", etc., s.v. "Casque".

5 C.T. Onions, op. cit., s.v. "assinego"; Luis Astrana Marín, William Shakespeare, Obras Completas, Aguilar, Madrid, 1969, pág. 1414, n. (2); Webster's Third New International Dictionary, 1966, s.v. "asinego".

"thou hast no more brain than I have in mine elbows:
 an assinego may tutor thee: thou scurvy-valiant ass!"
 (II.i.46-47),

cuadra igual de bien "asinico" que "asinero".

'Espejo de Príncipes y Caballeros', 'Diana', y 'Troilus and Cressida'.

Además de los términos que acabamos de ver, nos encontramos en este drama con expresiones como "the prince of chivalry" (I.ii.238), "the youthful Phoebus" (I.iii.230), "Diana's waiting-women" (V.ii.88), las cuales, si bien es cierto que nada específico revelan a primera vista, podrían tomarse como alusiones disimuladas al Espejo de Príncipes y Caballeros--o El Caballero del Febo--y a la Diana, especialmente si se toma en cuenta lo que sobre el primer libro decimos en The First Part of King Henry the Fourth y en Cymbeline, y, sobre el segundo, en The Two Gentlemen of Verona, razón por la que no vamos a repetirlo aquí.

Si, por otro lado, se tiene presente la observación de Pettet respecto a la insignificancia del elemento puramente caballeresco en las tres obras de Shakespeare mencionadas en comparación con Troilus and Cressida,⁶ no cabe duda de que nuestra deducción cobra una mayor fuerza todavía.

La leyenda de Troya y la historia de Troilo y Cressida en España.

Bullough y otros presentan una extensa bibliografía de las distintas versiones hechas sobre la guerra de Troya, principalmente a partir de la Edad Media;⁷ pero apenas si mencionan que también las hubo en España, y mucho menos se molestan en dar pormenores sobre ellas.

Sin embargo, y aparte el valor bibliográfico que de por sí tienen, creemos que resultará interesante conocerlas, dado que a la larga pudieron haber influido en ciertos pasajes de algunas obras españolas que muy probablemente no le fueron del todo desconocidas a Shakespeare.

Por ser del dominio común, no será necesario entrar en detalles acerca de las principales fuentes de Troilus and Cressida. Aunque sí diremos que los últimos orígenes de una y otras fueron

6 E.C. Pettet, Shakespeare and the Romance Tradition, Londres, 1970, pág. 77.

7 Geoffrey Bullough, Narrative and Dramatic Sources of Shakespeare, Londres, 1966, vol. VI, págs. 83 y sigs., y 567 y sigs.; Alexander de Conde, Encyclopaedia Britannica, vol. 22, pág. 271, s.v. "Troy, Legend of".

Benoît de Sainte Maure y Guido delle Colonne, y que Le Roman de Troie--escrito por el primero en la segunda mitad del siglo XII-- lo dedicó a Leonor de Aquitania⁸ quien fue suegra de Alfonso VIII de Castilla, de Berenguela--hija de Sancho VI de Navarra--, y de Margarita--hija de Constanza de Castilla--, y abuela de reyes españoles y de princesas españolas que llegaron a sentarse en el trono de Inglaterra.

Quizás nada tenga lo anterior que ver con la introducción de Le Roman de Troie en España. Pero lo cierto es que, alrededor de 1270, un autor anónimo de notables méritos escribió una Historia Troyana, en parte una traducción--la sección en prosa--, y en parte original--la porción versificada--, basada en la obra del autor francés.⁹

Además, en la Biblioteca Nacional se encuentran dos códices anónimos castellanos de 1350 y de finales del siglo XV, respectivamente, que son traducciones de Le Roman de Troie, y aún otro más que es una versión anónima gallega de la castellana de 1350--el cual, incidentalmente, resulta ser el documento literario más antiguo en prosa gallega, editado en 1900 en La Coruña por Martínez Salazar. También en la Biblioteca de Menéndez Pelayo se guardan otros códices tanto castellanos como gallegos.¹⁰

Y si de Sainte Maure pasamos a Guido delle Colonne, vemos que de su Historia Troyana (1287) ya se observan detalles en nuestro Libro de Alixandre--obra del mismo siglo XIII.¹¹ Jaime Conesa la vertió al catalán en 1367, y Pedro Chinchilla al castellano en 1443. Ya en pleno siglo XVI, Pedro Núñez Delgado imprimió una Crónica Troyana--ampliada con relatos mitológicos--de cuyo éxito no puede dudarse a juzgar por las varias ediciones que de ella se tiraron en ese mismo siglo. Y hasta nuestro primer novelista histórico, Ginés Pérez de Hita (1544?-1619?) dejó un poema inédito titulado De Bello Troiano.¹²

Un punto que señala Astrana Marín--y que acaso convendría tomar en cuenta en relación con Troilus and Cressida--es la influencia de los libros de caballería contemporáneos en los citados autores y traductores españoles.

8 Marcelino Menéndez Pelayo, Orígenes de la Novela, vol. I, págs. 229-230.

9 Angel Valbuena Prat, Literatura Española en sus Relaciones con la Universal, S.A.E.T.A., Madrid, 1965, págs. 87-88.

10 Luis Astrana Marín, op. cit., págs. 90-91.

11 Angel Valbuena Prat, op. cit., págs. 82-83.

12 Luis Astrana Marín, op. cit., loco cit.

Con todo, los escritores españoles que ofrecen un mayor interés, por lo que se refiere a Troilus and Cressida, son Rodríguez de la Cámara, Rojas, y Martorell.

Juan Rodríguez de la Cámara--o del Padrón, muerto a mediados del siglo XV--, fue el traductor de una serie de epístolas eróticas de Ovidio, a las que de su cuenta agregó otras apócrifas más modernas, reuniéndolas todas en un libro que se llamó Bursario. Dice Menéndez Pelayo que las que más sobresalen entre las apócrifas son dos, precisamente las que se refieren a "Troylo y Bresayda" (sic). Según el citado erudito, fueron tomadas de la obra de Guido delle Colonne. Así y todo, las califica de notables, de altamente poéticas, y de guardar un gran parecido con Chaucer y con Shakespeare en lo que atañe a Romeo and Juliet (III.v).¹³

Sin renunciar a volver a hablar de ellas cuando estudiemos dicha obra de Shakespeare, hemos de decir que, aunque el polígrafo montañés no lo mencione, aquel pasaje de Romeo and Juliet está estrechamente relacionado con otro de Troilus and Cressida. Justamente por eso es que, a continuación de las líneas de Troilus and Cressida emparentadas con Romeo and Juliet, copiamos el correspondiente trozo de una de las cartas de Rodríguez de la Cámara.

Troilus--"Dear, trouble not yourself: the morn is cold.

.....
Cressida-- Good morrow, then.

Troilus-- I prithee now, to bed.

Cressida-- Are you aweary of me?

Troilus-- O Cressida! but that the busy day,
Wak'd by the lark, hath rous'd the ribald crows,
And dreaming night will hide our joys no longer,
I would not from thee.

Cressida-- Night hath been too brief.

Troilus-- Beshrew the witch! with venomous wights she stays
As tediously as hell, but flies the grasps of love
With wings more momentary-swift than thought"
(IV.ii.1-14).

Carta de "Troylo y Bresayda":

"Miébrate agora de la postrimera noche que tú e yo manimos en uno, e entravan los rayos de la claridat de la luna por la finiestra de la nuestra cámara, y quexávaste tú pensando que era la mañana, y decías con falsa lengua, como en manera de quere-lla: 'Oh fuegos de la claridat del radiante divino, los quales haziendo vuestro ordenado curso vos mostrades y venides en pos

13 Marcelino Menéndez Pelayo, op. cit., vol. II, págs. 23-24; vol. III, pág. 372.

de la conturbal hora de las tinieblas! Muevan vos agora a piedat los grandes gemidos y dolorosos sospiros de la mezquina Breçaida, y cesat de mostrar tan ayna la fuerza del vuestro gran poder, dando logar a Bresayda que repose algùn tanto con Troylos, su leal amigo!' E dezias tú, Bresayda: 'Oh cuánto me ternia por bienaventurada si agora yo supiese la arte mágica, que es la alta sciencia de los mágicos, por la qual han poder de hazer del día noche y de la noche día por sus sabias palabras y maravillosos sacrificios! ... ¿E por qué no es a mí posible de tirar la fuerza al día?' E yo, movido a piedat por las quexas que tú mostrabas, levantéme y sallí de la cámara, y vi que era la hora de la media noche, quando el mayor sueño tenía amansadas todas las criaturas, y vi el ayre acallantado, y vi ruciadas las fojas de los arboles de la huerta del alcazar del rey mi padre, llamado Ilion, y quedas, que no se movían, de guisa que cosa alguna no obraban de su virtud. E torné a ti, y dixete: 'Breçaida, no te quexas, que no es el dia como tú piensas'. E fueste tú muy alegre con las nuevas que yo te dixee..."¹⁴

Intimamente ligado con lo anterior está Martorell. Este escritor--de cuya relación con Shakespeare ya hemos hablado en Much Adó About Nothing--trae en Tirant lo Blanc (1490) una carta que el condestable Diafebus escribe a Estefanía en la que, como en seguida veremos, se repiten casi al pie de la letra algunas de las frases del trozo arriba transcrito:

"Recuerda aquella última noche en que tú y yo estábamos en el lecho: entraban los rayos de la luna, y tú, pensando que era de día, decías a manera de queja: '¡Oh, muévante a piedad los grandes gemidos y dolorosos sospiros de la mezquina Estefanía, y no quieras mostrar tanta ira con la fuerza de tu gran poder! Permite que Estefanía, descanse un poco con Diafebus!' Y más decías: '¡Oh, por cuán bienaventurada me tendría, si conociera el arte mágica, que es la alta ciencia de los magos, que tienen poder para convertir el día en noche!'".¹⁵

También de finales del siglo XV es La Celestina (1499). Pues bien; y también en ella hay un pasaje ("Décimo Nono Aucto") en el que Calisto y Melibea se ven por última vez en casa de ésta, y en el cual el diálogo y demás circunstancias se asemejan bastante a los de Romeo and Juliet y Troilus and Cressida.

El bibliógrafo santanderino atribuye la semejanza de Rojas con Shakespeare a que le eran familiares a aquel algunas de las fuentes del dramaturgo, como el Filostrato (1338), de Boccaccio, y la Historia Troyana, de Guido delle Colonne.¹⁶

Pero ya tendremos ocasión de ver más despacio en Romeo and

14 Id., Ibid.

15 Joanot Martorell, Tirant lo Blanc, Alianza, Madrid, 1969, vol. I, cáp. 188, pág. 516.

16 Marcelino Menéndez Pelayo, op. cit., loco cit.

Juliet cómo Shakespeare conocía bien La Celestina, e incluso cómo es muy probable que se sirviera de ella para trazar el retrato de la "Nurse" de Julieta. No nos sorprendería, por tanto, lo más mínimo, que, para retocar de alguna manera el personaje del alcahuete Pandarus del presente drama--que Shakespeare recogiera de Chaucer--, hubiera recurrido el dramaturgo a la novela de Rojas.

que

traf

tant

tert

cas

fami

elo

crib

am

le

cun

Othello

nás

fuente

blor

que

se

trato

guar

Los

zio

se

fuera

itali

Br

son

OTHELLO THE MOOR OF VENICE

Todos los demás aspectos de la crítica literaria aparte, lo que más llama la atención del lector español de Othello, es que, tratándose de una tragedia derivada de una obra italiana--y, por tanto, de ambiente italiano y con una acción que se desarrolla en territorio veneciano--, figuren en ella nombres españoles y voces castellanas o procedentes del castellano, se haga alusión a una famosa batalla en la que la principal figura fue un español, se elogie a la espada española, se hable de un río español, se describa un volcán de la geografía española, se mencione a un indio americano, y, finalmente, que se asemeje tanto a una obra española contemporánea de Shakespeare. Y todo eso sin contar otras circunstancias que se prestan para que también podamos relacionar a Othello con algún que otro libro español o sobre los españoles.

Pero, si sorprendentes son los detalles apuntados, resulta más extraño todavía comprobar que ninguno de ellos se halla en la fuente de Othello. Y no es que los enumerados sean los únicos cambios que el dramaturgo introdujo en la "novella" italiana de la que salió su tragedia. Mas ya que por lo general los críticos sólo se ocupan de las otras modificaciones, parece justo que nosotros tratemos, primero, de explicar las que hemos señalado, y de averiguar, después, hasta donde nos sea posible, el por qué de ellas.

Los nombres españoles de 'Othello'.

Conviene advertir, antes que nada, que, en la historia de Cinzio en la cual se inspiró el trágico inglés, el único personaje que se nombra es Desdémona, y que, por consiguiente, todos los demás fueron bautizados por Shakespeare. Ahora bien; los hay que son italianos, v.gr., Cassio, Bianca, Gratiano, Lodovico y--quizás--Brabantio. Pero Roderigo, Emilia, Montano y Iago--por lo menos--son españoles; éste último sobre todo.

¿Que por qué escogió el dramaturgo nombres españoles para per-

sonajes italianos? Astrana Marín argumenta de la siguiente forma. Sabido es que la fuente principal de Othello fue Gli Ecatommiti (1565), de Cinzio. Mas, como no estaba traducido al inglés, en general se supone que Shakespeare se basó en la imitación francesa que de la obra italiana hiciera Gabriel Chappuys en 1584. Gli Ecatommiti también se tradujo al castellano en 1590. Ahora bien--dice Astrana Marín--; Shakespeare

"no pudo tener a la vista" la versión de Chappuys "para trazar su Otelo..., entre otras poderosas razones, porque los argumentos del trágico inglés siguen de cerca la fuente italiana en pasajes que se saltó en su imitación Chappuys. Shakespeare, por tanto, o se atuvo al original de Cinthio o a la traducción española; cosa más probable, si se repara en los nombres netamente castellanos de varios de los personajes de 'Otelo'..., aunque no hayan hecho hincapié en ello críticos ni comentadores."¹

Algo falla, sin embargo, en el razonamiento de este autor. La traducción española de Cinzio apareció ciertamente en 1590, en Toledo; pero únicamente contenía las diez novelas que forman la Introducción más las Décadas 1ª y 2ª, no teniéndose noticia--por más que el traductor Gaitán lo hubiese prometido--de que la traducción fuese continuada.² No estando, por tanto, incluida en la versión de Gaitán "La historia de Disdemona de Venecia y el Capitán Moro"--que es la novela VII que viene en la Década 3ª--, no se ve cómo Shakespeare pudo haber tomado de ella cosa alguna. Por consiguiente, habrá que buscar otra explicación.

En cuanto a Iago, dice Valbuena que--

"el escoger este nombre, el más típico español para la Inglaterra de su tiempo, es eco de la suspicacia o rivalidad con España, aunque el dramaturgo no deja en la obra ningún dato que se refiera a su oriundez. Claro es que bastaba con el nombre."³

La verdad es que podrían formularse varias teorías más, todas igualmente válidas. Una, por ejemplo, la de que al dramaturgo le viniese aquel nombre a la cabeza al oír hablar de la nave portuguesa "San Jago" que, cargada de la primera porcelana china y japonesa que llegara a Europa, fuera apresada en 1602 por los holandeses, y la mercancía robada vendida por éstos a Enrique IV de Francia y a James I de Inglaterra.⁴ Teoría ésta que cobra más fuerza por coincidir la fecha del apresamiento del buque con la del inicio

1 Luis Astrana Marín, William Shakespeare, Obras Completas, Aguilar, Madrid, 1969, págs. 93-94. El subrayado es nuestro.

2 Cristóbal Pérez Pastor, La Imprenta en Toledo, Madrid, 1887, pág. 155.

3 Ángel Valbuena Prat, Literatura Española en sus Relaciones con la Universal, S.A.E.T.A., Madrid, 1965, pág. 350.

de la composición de Othello, así como por existir el precedente de haberse referido Shakespeare a otro navío español--el "San Andrés", capturado por los ingleses en Cádiz en 1596--cuando en The Merchant of Venice habla del "Andrew" (I.i.27).⁵

Otra posibilidad es que el dramaturgo quisiera vengarse encubiertamente de William Jaggard, librero e impresor de Londres, por haber publicado sin la autorización del poeta una antología--The Passionate Pilgrime (1599)--atribuyéndosela enteramente a Shakespeare cuando sólo una cuarta parte del contenido era suya.⁶

Una tercera alternativa podría ser que, puesto que Shakespeare y su compañía acababan de ser nombrados actores oficiales de la corte del nuevo rey, y, siendo Othello la primera obra estrenada --1 de noviembre de 1604--al poco de subir aquel al trono, quisiera el dramaturgo asociar de alguna manera a su tragedia al monarca que no sólo tenía un nombre muy español, sino que también sentía una gran inclinación por todo lo español--circunstancia ésta que se veía en determinados círculos con un cierto recelo.

Cabe, finalmente, la posibilidad de que el dramaturgo fuera motivado por ciertos hechos que le tocó vivir muy de cerca cuando se encontraba escribiendo Othello. España e Inglaterra abrían negociaciones de paz en mayo de 1603 y, durante el mes que permaneció en Inglaterra la embajada extraordinaria española llegada para la firma del correspondiente tratado--28 y 29 de agosto de 1604--Shakespeare y once hombres más de su compañía fueron los encargados por orden real de servir y agasajar a la comitiva. Un mes es mucho tiempo para que un gran observador como era Shakespeare no pudiera captar entre los españoles no ya un nombre, sino incluso algún rasgo que seguramente querría reflejar en su obra todavía inédita y sin estrenar.⁷

Sea lo que fuere, lo cierto es que ni los mismos extranjeros niegan que Iago sea español. "Iago"--dice Kökeritz--"is Spanish for 'Jago' or 'Iago' (as in 'Santiago')." ⁸ Por otro lado, cualquier persona medianamente culta sabe que 'Iago' corresponde a nuestros

4 George Savage, Encyclopaedia Britannica, vol. 18, pág. 341, s.v. "Pottery and Porcelain".

5 Geoffrey Bullough, Narrative and Dramatic Sources of Shakespeare, Londres, 1966, vol. I, pág. 445.

6 Encyclopaedia Britannica, vol. 20, pág. 328, s.v. "Shakespeare".

7 Alfonso Par, Shakespeare en la Literatura Española, Madrid, 1935, vol. I, págs. 46-47.

8 Helge Kökeritz, Shakespeare's Names, Yale Univ. Press, New Haven, 1959, pág. 22.

Diego, Jaime y Santiago, y que éste último es la fusión de Sant Iago.

Respecto a Montano, Brooke piensa que le pudo haber sido sugerido a Shakespeare por el pastor del mismo nombre de la Diana de Montemayor; lo cual es muy posible que así sea, según dijimos en "Los nombres de los personajes de Shakespeare y las Dianas españolas".⁹

Por lo que se refiere a Emilia, es lógico pensar que, si Iago --el nombre de su marido-- es español, el de ella también lo sea. Incidentalmente, este nombre volvería a emplearlo más tarde Shakespeare en The Winter's Tale en la que asimismo abunda el elemento español.

En cuanto a Brabantio, si bien tiene un cierto aspecto italiano, no hay duda de que es hechura de Shakespeare quien posiblemente lo formó de 'Brabante'. Ahora bien, Brabante era un ducado en el sur de los Países Bajos que con Maximiliano pasó a la casa de los Habsburgo y que estuvo bajo la corona de España desde Carlos V hasta 1700.¹⁰

Finalmente, por lo que toca a Roderigo, lo de la 'e' intercalada tiene fácil explicación por la fonética inglesa.

Vocabulario castellano en 'Othello'.

En el orden de aparición en el texto, encontramos las siguientes voces: "jennet", "carack", "holla", "fig", "salvo", "diablo" y "cruzadoes", que vamos a explicar seguidamente.

Es verdad que el término "jennet" tiene muy poco aspecto de ser castellano. No lo es. Pero en cuanto procede del catalán "ginet" o "genet", y en tanto que significa un pequeño caballo español, no puede hacérsele ningún reparo.¹¹ Este significado cuadra perfectamente en la frase--

"you'll have your daughter covered with a Barbary horse; you'll have your nephews neigh to you, you'll have coursers for cousins, and jennets for germans." (I.i.111-114).

De la voz "carack"--o "carrack", que de ambas maneras lo deletrean los editores--dice Astrana Marín que es de origen español y que de éste pasó al inglés.¹² Equivale al castellano "carraca" que el diccionario de la R.A.E. define así: "Del árabe 'harrāqa'

9 C.F.T. Brooke, The Tudor Drama, New York, 1911, pág. 261.

10 Encyclopaedia Britannica, vol. 4, pág. 50, s.v. "Brabant, Duchy of".

11 Webster's Third New International Dictionary, 1961, s.v. "jennet"; Kenneth Muir, ed., Othello, New Penguin Shakespeare, 1970, pág. 183.

12 Luis Astrana Marín, op. cit., pág. 1465, (1).

--nave grande--antigua nave de transporte de hasta 2.000 toneladas, inventada por los italianos." Pero una cosa es la nave y otra muy distinta su nombre. De modo que, aunque fuera un invento italiano, y puesto que aquí sólo se trata del nombre, el vocablo pudo muy bien pasar del castellano al inglés. En cualquier caso, está muy claro que, en el contexto de la frase--

"Faith, he tonight hath boarded a land carrack:
If it prove lawful prize, he's made for ever"
(I.ii.50-51)--

se alude a una nave pirateada cargada de tesoros que harían rico a cualquiera por toda la vida, seguramente pensando en las naves españolas cargadas de tesoros provenientes de América.

"Holla" es una palabra que ya hemos explicado en Hamlet. La oímos de labios de Othello--

"Holla, stand there." (I.ii.56).

De "fig" también hemos dicho lo suficiente en "Los Dramas Históricos de Shakespeare", y, más concretamente, en Henry IV. Shakespeare la emplea en dos ocasiones en Othello:

"Virtue! a fig!" (I.iii.321),

"Blessed fig's end!" (II.i.251).

"Salvo" es una simple variante de "salva", palabra ésta común al italiano y al castellano. Existiendo otras palabras castellanas y ninguna italiana en Othello, parece razonable pensar que también en este caso se trate de un vocablo castellano. Aunque no figura en el "Folio" de 1623, sí está en el "Quarto" de 1622, y así la registran algunas ediciones modernas, en tanto que otras traen la frase equivalente ["Guns heard"]. Es obvio que se trata de una dirección de escena, tras la línea 55, acto II, escena i.¹³

"Diablo", pese a todas las sutilezas empleadas por Thomas para arrojar dudas sobre la tal palabra, está clarísimo que es lo que parece ser, es decir, castellano. Dedúcese que era una expresión corriente por entonces en Inglaterra, pues ya Marlowe la emplea en Edward II.¹⁴ La pronuncia Iago como exclamación--

"Diablo, ho!" (II.iii.158).

13 Kenneth Muir, op. cit., pág. 234.

14 Henry Thomas, "Shakespeare y España", Homenaje a Menéndez Pidal, I, 1925, págs. 227-228; Luis Astrana Marín, op. cit., pág. 1482, (3). Acerca de lo diabólico que hay en Iago se ha escrito bastante. Probablemente sólo hay un personaje literario que le supere: Celestina. Menéndez Pelayo, Orígenes de la Novela, vol. III, págs. 357 y 360, apenas si enuncia la comparación entre ambos. Queda, pues, en pie hacer este estudio que probablemente

Acerca de "cruzadoes" o "crusadoes", dice Astrana Marín:

"Trátase de nuestro cruzado, antigua moneda de Castilla. La había de oro, plata y cobre. También se llamaba cruzado otra moneda del reino de Portugal."15

El diccionario de la R.A.E. da una idea del por qué del nombre: la cruz que figuraba en el anverso. Dicha palabra la emplea Desdémona cuando, para expresar gráficamente la honda pena producida en ella por el extravío del pañuelo que le diera Othello, dice a éste que antes hubiera preferido perder el monedero repleto de tales valiosas monedas--

"Believe me, I had rather have lost my purse
Full of cruzadoes" (III.iv.26).

A propósito de esta voz y de su relación con la palabra "crosses", véase lo dicho en As You Like It y Love's Labour's Lost, respectivamente.

La espada española de Othello, un río español y una perla americana.

Un detalle que en esta tragedia llama bastante la atención es la espada de Othello. Y no tanto porque se especifique que se trata de una espada española, pues Shakespeare la menciona igualmente en Romeo and Juliet (I.iv.84), en All's Well That Ends Well (IV.i.48), en The Merry Wives of Windsor (III.v.112), y en Love's Labour's Lost (I.ii.175); sino por el elogio relativamente extenso, y muy significativo, que le dedica.

Ocurre esto en la última escena de la tragedia, tras haberle quitado Montano a Othello el arma--otra espada--que tenía cuando éste mató a Desdémona--

"Take you this weapon
Which I have here recover'd from the Moor" (V.ii.237-238).

Othello permanece encerrado en la alcoba cuya puerta está custodiada para que no escape. Pero, de pronto, recuerda que allí mismo guarda otra espada hecha en España y templada en sus heladas aguas. No está seguro de dónde esté, pero al fin da con ella y se dispone a salir de su encierro diciendo--

"I have another weapon in this chamber;
It is a sword of Spain, the ice-brook's temper.
O! here it is. Uncle, I must come forth." (V.ii.251-253).

Los que le oyen no le creen. Aun así y todo, quiere que le abran para poder hablar; de lo contrario, atacará. Y, cuando por

nos revelaría la influencia de la obra de Rojas en la concepción del satánico personaje de Shakespeare. Pero puesto que del dramaturgo inglés influenciado por La Celestina hablamos en Romeo and Juliet, al comentario que de ésta hacemos remitimos al lector.

fin abre la puerta Gratiano y, entrando en la habitación, pregunta qué ocurre, Othello le dice--"¡Mirad! Tengo un arma; jamás descansó sobre el muslo de ningún soldado otra mejor. Yo he conocido el día en que con este pequeño brazo y esta buena espada me he abierto camino a través de dificultades veinte veces más grandes que vuestra oposición"--

"Behold! I have a weapon;
A better never did itself sustain
Upon a soldier's thigh: I have seen the day,
That with this little arm, and this good sword,
I have made my way through more impediments
Than twenty times your stop" (V.ii.258-263).

Empero, armado y todo como está, no atacará, sino que se rendirá. Permanecerá prisionero hasta que su causa sea vista por la autoridad. Sólo quiere decir dos palabras antes de que los presentes se vayan. Y, a grandes rasgos, hace un recuento de los servicios que prestó al señorío de Venecia; y pide que, cuando relaten los hechos, no los tergiversen; que hablen de él como él es en verdad, un hombre cuya mano--cual el indio despreciable--arrojó una perla más valiosa que toda su tribu--

"... of one whose hand
Like the base Indian, threw a pearl away
Richer than all his tribe" (V.ii.345-347)--

... un hombre que, cuando una vez un turco estaba golpeando a un veneciano e insultando a Venecia, le agarró por la garganta y lo mató así... (atravesándose con su espada española).

Muy bien podrían aplicarse al Capitán Moro las palabras que seis años más tarde pondría Ben Jonson en boca de "Face" quien, al final de una sarta de elogios a un variado número de artículos españoles diciendo de ellos que eran los mejores, declara de la espada española--

"... and for your Spanish pike
And Spanish blade, let your poor Captain speak"
(The Alchemist (1610), IV.ii.14-15).

Volviendo a "the ice-brook's temper" de arriba, se ha dicho --infundadamente, a nuestro modesto entender--que en el "Quarto" se escribió "Isebrookes'" por "Innsbruck's".¹⁶ Pero, de ser esto cierto, ¿cómo se explicaría la presencia del artículo "the" delante de un nombre de ciudad? Además, ¿quién llevaría a templar una

16 Kenneth Muir, op. cit., pág. 216.

espada española a la capital del Tirol austríaco? A propósito de lo mismo, escribe Astrana Marín:

"Hay larga disputa sobre el significado de 'ice brook', y se han propuesto infinitas correcciones. Los 'in-cuarto' dicen 'Ice-brookes'; los folios, 'Ice brook(e)s'. Creen unos que se alude a 'Innsbruck', cuyos aceros eran apreciados por su temple; mas no convence esta suposición. Vista la alusión a España, Pope y otros comentaristas han sustituido 'ice-brook's' por 'Ebro's'. Malone, en cambio, piensa que el agua helada ('icebrook') de que habla Otelo, es la del Jalón, y añade que en este río los españoles sumergían sus espadas y las otras armas cuando las forjaban, y que la temperatura helada del agua les daba el temple que las distinguía."¹⁷

Todas estas interpretaciones nos parecen un poco artificiosas: habría que explicar muchas cosas--de dónde sale el Jalón, por ejemplo--, lo cual no sería tan fácil, pese a que en "Ebro's" el artículo no sería un impedimento, como lo era en el caso de la mencionada ciudad. Por el contrario, creemos que "ice-brook's" hace perfecto sentido, es decir, que se trata de un río que lleva agua muy fría y, lo que es más, de un río español. Que sea el Ebro o el Jalón, mientras se hable de un río de España, ¿qué puede importar?

Con respecto a la perla que el indio arrojó--de la misma forma que Othello arrojó la perla de su esposa--, tampoco están muy de acuerdo los editores, pues mientras que unos dan por buena la lectura del "Quarto"--que dice "Indian"--, otros prefieren la del "Folio" donde se lee "Iudean" o "Judean", gentilicio que aplican, bien a Herodes--quien, llevado de los celos, mató a su mujer, comparable a una perla--o bien a Judas que, con un beso, entregó a Jesús a la muerte.¹⁸

No sin razón, empero, objeta Astrana Marín que no cuadraría a Herodes el apelativo "base", por tratarse de un personaje tan alto. Y en cuanto a Judas, nos parece que resultaría bastante forzado unir la frase en la que se habla de la perla, con esta otra que viene varias líneas después--"Killing myself to die upon a kiss" (V.ii.358)--en la cual se basa semejante teoría.

Astrana Marín ni siquiera alude a esta última; pero rechaza aquella, explicando al mismo tiempo que--

"Al emplear el vocablo 'Indian', Shakespeare no hace alusión a historia alguna determinada, sino a la ignorancia de los pescadores indios sobre el valor de las perlas."¹⁹

17 Luis Astrana Marín, op. cit., pág. 1522, (2).

18 Kenneth Muir, op. cit., pág. 217.

19 Luis Astrana Marín, op. cit., pág. 1524, (1).

No otra cosa creía Coleridge quien no puede ser más explícito cuando interpreta que "Indian" significa americano o caribe, es decir, salvaje, rudo e ignorante, con el que Othello se identifica momentáneamente.²⁰

Nos parece lo más sensato. Porque en unos tiempos en que tanto interés había en Inglaterra por las cosas de América, y en que prácticamente no había historiador de las Indias que no hubiera sido traducido al inglés, es natural que Shakespeare leyese sobre la gran cantidad de perlas--algunas enormes--que pescaban los indios, así como sobre el poco valor que éstos les daban. Véanse, por ejemplo, algunos capítulos de Gómara--"Descubrimiento de perlas en el golfo de San Miguel", "El descubrimiento de las perlas", "Otro gran rescate de perlas", "Tararequi, isla de perlas", "Las perlas", etc.,²¹--autor que, según demostramos en The Tempest, era de sobra conocido en Inglaterra en la época de Shakespeare.

El Teide en 'Othello'.

Comentando un pasaje de Othello (I.iii.140. y sigs.), aclara Muir que los detalles del mismo los tomó Shakespeare de algunos relatos de viaje contemporáneos; pero sin especificar más.²² Dover Wilson, en cambio, es mucho más explícito. Edita uno de dichos relatos --"A Dialogue... Against the Fever Pestilence"--anteponiéndole el mencionado pasaje de Othello, dando a entender con ello muy claramente la estrecha relación existente entre ambos.²³

El citado diálogo es de William Bullein y fue publicado entre 1564 y 1573. Se desarrolla entre dos personajes alegóricos llamados "Civis" y "Mendax". Este, haciendo honor a su nombre, y tras declarar su origen, cuenta a aquel un viaje desde Tunbridge hasta América, destacando los puntos geográficos donde tocó en su travesía, los cuales le sirven de excusa para intercalar--junto a ciertos datos reales, o al menos verosímiles--una sarta de exageraciones y mentiras, tan gordas y entretenidas, que ni pintiparadas para un libro de cuentos fantásticos.

Que Shakespeare tuvo a mano el "Dialogue..." cuando escribió Othello, puede verse sin mucho esfuerzo con un simple cotejo de ciertos pasajes de la tragedia con otros del citado relato. Véase, por ejemplo, lo relativo a la antropofagia.

20 Thomas Middleton Raysor, ed., Shakespearean Criticism, by Samuel Taylor Coleridge, Everyman's L., Londres, 1967, vol. I, págs. 48-9.

21 Francisco López de Gómara, Historia General de las Indias, Iberia, Barcelona, 1965, págs. 109, 133, 135, 343 y 345.

Cuenta Othello que, en uno de sus viajes, llegó a una tierra donde abundaban los caníbales, además de otros hombres que tenían la cabeza en el pecho--

"And of Cannibals that each other eat,
The Anthropophagi, and men whose heads
Do grow beneath their shoulders" (I.iii.143-145).

Compárese ahora con el texto del "Dialogue..."--

"Some had no heads, but eyes in their breasts.

.....

The people of that land do live by eating the flesh of women."²⁴

El parecido, en verdad, es tan grande, que la opinión de Muir y Dover Wilson, aun limitándose a sólo este pasaje, puede darse por buena. Pero, a nuestro parecer, en Othello hay todavía unos cuantos detalles más que no parecen sino otros tantos ecos verbales del "Dialogue...". Así, al animar a Roderigo a no cejar en su empeño lascivo, y a no desesperar de obtener los favores de Desdémona cuando, a la vista de lo vano de sus esfuerzos hasta la fecha, amenazaba aquel con ahogarse, y Iago le dice que antes de hacer semejante cosa "I would change my humanity with a baboon" (I.iii.317), recuerda la escena del viaje de "Mendax" en la que éste refiere cómo las sirenas, los sátiros y otros peces se trepaban de noche a los árboles a comer dátiles, así como la algarabía formada con tal motivo por los lúbricos simios--

"... I did see the mermaids and satyrs with other fishes by night... and climbed into trees, and did eat dates..., with whom the apes and baboons had much fighting, yelling and crying."²⁵

Y, cuando Roderigo no puede creer que Desdémona pueda ser infiel a su marido como para traicionarle con el mismo Roderigo, y Iago--con un gesto muy significativo de obscuro desprecio--dice:

"... the wine she drinks is made of grapes" (II.i.251), no parece sino estar recordando el "plenty of wine out of grapes"²⁶ del relato del viajero "Mendax".

Dígase lo mismo de otras expresiones que se leen en el "Dialogue", v.gr., "Mahometans by religion, black as devils"²⁷ que después vemos repetidas en la tragedia del Capitán Moro--"black Othello" (II.iii.32), que le llama Iago, y "devil" (II.i.227); o el siguiente párrafo--

22 Kenneth Muir, op. cit., pág. 188.

23 John Dover Wilson, ed., Life in Shakespeare's England, Penguin Books, 1951, pág. 340.

24 Id., pág. 343.

25 Id., Ibid.

26 Id., Ibid.

27 Id., Ibid.

"... It was a dangerous travel into that country. ... And our captain went with his soldiers to land. ... Our captain declared unto us that the spials had viewed the land, and how that our enemies were at hand. The next day most fearful people... approached... with whom we fought and slew and took some, and yet the people so assaulted us, that with much difficulty we recovered our barks..."²⁸--

que en sustancia también se contiene en Othello--

"I spake of most disastrous chances,
Of moving accidents by flood and field,
Of hair-breadth 'scapes i' the imminent deadly breach,
Of being taken by the insolent foe
And sold to slavery, of my redemption thence
And portance in my travel's history" (I.iii.134-139).

E incluso la acusación de Iago a Othello de fanfarrón y mendaz--

"... for bragging and telling her fantastical lies" (II.i.223-224)--
no es más que una alusión a las baladronadas de "Mendax".

Con todo, el trozo que ofrece un mayor interés para nosotros es el siguiente:

"... America; and by the way are the islands called Fortunato or Canaria... We sailed to the islands of Portum Sanctum, and then to Madeira, in which were sundry countries and islands, as Eractelenty, Magnefortis, Gran Canary, Teneriffe, Palme, Ferro, etc. ... And at our first coming near unto the river in one of these islands... in the land of the palms, by the sweet wells... Then we travelled further into Teneriffe, into an exceeding high mountain, above the middle region, whereas we had plenty of rock alum, and might well hear an heavenly harmony among the stars. The moon was near hand us with marvelous heat; and when we came down at the hill-foot..."²⁹

Aun sin mencionarse expresamente el volcán El Teide, ni su cono más alto--El Pitón, que alcanza una altura de 3.818 m.--, de las palabras subrayadas se desprende una clara alusión a ellos.

Ahora bien; si las líneas de Othello--

"Wherein of antres vast and deserts idle,
Rough quarries, rocks, and hills whose heads touch heaven"
(I.iii.140-141)--

están inspiradas, como parece, en aquellas del "Dialogue", no creemos exagerar al decir que, al escribir su Othello, tuvo Shakespeare en su mente a las Islas Canarias y, más concretamente, a Tenerife y El Teide.

'La desdichada Estefanía', de Lope de Vega, y 'Othello'.

Hablando de las curiosas coincidencias que se observan entre algunas obras de Lope de Vega y otras de Shakespeare, declara Val-

²⁸ Id., pág. 342.

²⁹ Id., págs. 341-342.

buena que

"el paralelo podría buscarse en escenas aisladas, dentro de una obra desigual, como en La desdichada Estefanía cuya catástrofe es digna de la semejante de Othello aunque el resto de la obra sea enormemente inferior."30

Menéndez Pelayo va mucho más lejos al afirmar que la situación que presenta la tragicomedia española es

"trágica en verdad y terrible, idéntica en sumo grado a la de Otelo"; que la trama que urde Isabel para satisfacer su pasión es, "si algo menos odiosa que la de Yago, no menos funesta en sus resultas"; que "la inspiración trágica del tercer acto puede honrar al mayor poeta del mundo. Ni aun la oscurece del todo el recuerdo abrumador de la tragedia shakespiriana. Ciertamente que en la obra de Lope... se echan de menos la profundidad de observación moral, la anatomía desgarradora de la pasión celosa y de la perversidad innata que hace inmortales la figura de Otelo y la de su diabólico amigo; cierto que el carácter de Estefanía, aunque presenta un matiz dulce y resignado, algo semejante al de Desdémona, no puede considerarse más que como un rasguño... La comedia de Lope es una novela dramática, no es una obra de análisis... Y cuando el horror trágico llega a su colmo, cuando no depende ya del carácter, sino de la situación, Lope y Shakespeare se encuentran como espíritus gemelos, y en la muerte de Estefanía corre, aunque menos impetuoso, el mismo raudal de elocuencia apasionada que en la de Desdémona... Para que todavía sea mayor la semejanza entre este final y el de Otelo, la culpada Isabel viene aquí a dar testimonio de la inocencia de su ama, como la fiel Emilia en la tragedia inglesa. Y rasgos son enteramente shakespearianos éstos, sin otros que se habrán notado en el trozo transcrito [escena de la muerte de Estefanía]:

'Tu hijo llora.

Abriguéle en mis brazos por el frío...

No me acosté por esperarte...

.....
¿Yo he estado en otros brazos que en los tuyos?

.....
¡Ángel del cielo, amada esposa mía,

Este demonio fue la causa de esto!

¡Maldiga Dios de mi venida el día!

La progresión angustiosa de la escena, lo rápido y entrecortado del diálogo, asimilan profundamente ambas escenas; pero aun en las palabras hay alguna casual semejanza:

'O, the more angel she,
And you the blacker devil!

.....
And have you mercy too!--I never did
Offend you in my life..."31

Llama la atención que, pese al elocuente cotejo anterior, en ningún momento dan pie las palabras del maestro montañés para colegir que él pensara que hubiera otra cosa entre los dramaturgos es-

30 Angel Valbuena Prat, op. cit., pág. 365.

31 Marcelino Menéndez Pelayo, Estudios sobre el Teatro de Lope de Vega, Addus, Santander, 1949, vol. IV, págs. 32-37.

pañol e inglés que no fuera una comunión espiritual. Es más; nos atreveríamos a decir que Menéndez Pelayo jamás pensó en serio que Shakespeare pudiera haber conocido la tragicomedia lópiana. Más que nada, por el problema que al parecer presentan las fechas de composición, del que hablaremos después. Pero, de no ser por eso; y de haber ahondado un poco más en los paralelismos que en seguida señalaremos, es casi seguro que se habría pronunciado por una dependencia--parcial, es cierto; pero real--, de Othello de La desdichada Estefanía.

Ciñéndonos ahora al asunto principal del drama de Lope, éste está basado en un hecho tenido por histórico, acaecido en vida del emperador Alfonso VII (1104-1157), narrado en el Libro de Linajes del conde D. Pedro de Barcellos, del siglo XIV, y vulgarizado en la Crónica del Emperador Don Alfonso VII, de Fr. Prudencio de Sandoval, impreso en 1600, y en Tragedias de Amor, de Juan de Arze Solórzano, impreso en 1604. Es el siguiente:

"Sucedió una notable desgracia, y de mucho sentimiento a Ruy Fernández de Castro, y fue en esta manera: Una camarera de doña Estefanía tratava mal con un su aficionado, y a cierta hora de la noche, después que dexaba a su señora acostada, salía a la huerta por una puerta, cuya llave ella tenía, y iba cubierta siempre con el pellote, que devía ser alguna ropa larga de su señora: esto se atrevía a hazer quando su señor Ruy Fernández faltava de casa. Vieron esto algunas veces dos escuderos, y que en el huerto entraba aquel hombre, saltando las paredes, y que se juntaban allí los dos: entendieron verdaderamente que su señora doña Estefanía era la que hazía este maleficio, y venido Ruy Fernández a casa, zelando su honra, le dixerón que su mujer le hazía trayción haziendo lo que está dicho. Creyólo fácilmente Ruy Fernández, y queriendo ver lo que le contaban y enterarse de la verdad, concertó con los criados que él fingiría un camino, y que le pusiesen en aquel puesto para ver lo que passaba. Hízose assí, y puesto Ruy Fernández con los escuderos en espía, a la hora acostumbrada vino la camarera vestida con el pellón de su señora, y el amigo entró por do solía, y juntáronse sin recelo de quien los estaba mirando. Ciego Ruy Fernández con la pasión de tal caso, arremetió para ellos con un puñal en las manos: y porque el hombre no se le fuesse, cerró con él, dándole de puñaladas. Embarazado en esto, tuvo lugar la camarera de huir, que los escuderos, entendiendo que era su señora, no la echaron mano: y assí ella pudo yrse, y a todo correr, como quien escapa de la muerte, volvió por donde había venido, y fuesse para el aposento de su señora, y entró passo, que no la sintió como era el primer sueño, y metióse debaxo de la cama. Después que Ruy Fernández hubo muerto al malhechor, vino corriendo en seguimiento de la criada, que verdaderamente entendía que era su mujer; y como no ad-

virtió cerrar las puertas de la huerta por donde había salido, Ruy Fernández pudo entrar sin ser tampoco sentido de su mujer, que muy sin cuidado estaba la inocente durmiendo con su hijo don Pedro, niño de poca edad, en la cama, donde llegó Ruy Fernández con el puñal sangriento, y sin reparar en cosa, dio de puñaladas a la pobre señora, y la mató, haziendo del sueño y la muerte una cosa, que ella no dixo: 'Dios valme'. Luego que hubo hecho tan mal recado, dio voces pidiendo luz, que para todo la había bien menester su gran ceguera. Acudieron luego los de casa, y trayda la luz, vio a la pobre de su mujer en camisa, envuelta en su sangre, y al niño junto a ella. Maravillóse Ruy Fernández como la vio desnuda, y mirando el aposento, sintió debaxo de la cama a la alevosa causadora de tanto mal. Ella confesó luego su culpa y la inocencia de su señora. Pasado quedó Ruy Fernández y fuera de su juyzio con tan extraño caso, y le atravessaba el alma la muerte tan sin culpa de su querida mujer: no hallaba poder tener consuelo jamás, pues el daño era tan sin remedio. Públicamente mandó quemar a la criada, y habiendo llorado la muerte y desastrado suceso, vistióse de sayal con una soga al cuello, y el puñal con que había muerto a su mujer en las manos, y presentóse ante el Emperador, su suegro, y lo que le dixo diré como lo dizen: 'Señor, he sido casado con doña Estefanía vuestra hija, buena señora que era ella según su merecimiento: y por esto me digo alevoso, que, no teniendo ella culpa, ciega y torpemente la maté.' Contóle cómo había passado con muchas lágrimas y sentimiento, que movía a compassión a todos los que allí estaban, y al Emperador dio mortal pena, lo uno por ser la desgracia tan grande, lo otro porque era su hija, que amaba como a tal. Mandó el Emperador que Ruy Fernández estuviese al juicio de los que juzgassen su culpa: y tomando el Emperador el parecer de hombres sabios, mandó que viniese ante él Ruy Fernández, y con semblante triste le dixo: 'Ruy Fernández de Castro, yo os doy por bueno e por leal. Este fecho bien parece fue más caso que otro, y assí sois vos sin culpa; mas empero metistes muy gran pesar, e muy gran cuita en mi corazón, más porque era muy buena que porque era mi hija.' Dize más el conde deste caballero: Este Ruy Fernández ovo virtud en quantas lides entró, todas las venció, e venció al conde don Manrique de Lara, e matólo e prendió al conde don Nuño, su hermano, e assí hizo con quantos Christianos e moros lidió."32

Sin embargo, de ciertos detalles de la obra de Lope, v.gr., el del pañuelo (I.85), y el de la casa que se viene abajo (II.102-3), puede deducirse que probablemente Lope, al igual que Shakespeare, conocía la "novella" de Cinzio. Pero, además, hay otros muchos que, no estando en el autor italiano, sí aparecen en Shakespeare. Por ejemplo, en Cinzio, quien mata a Desdémona es el subteniente; mientras que, lo mismo en Shakespeare que en Lope, es el marido; y, en segundo lugar, en la "novella", nadie exculpa a Desdémona; en tanto que en Lope y en Shakespeare es la criada la que lo hace. ¿Quiere

32 Id., págs. 26-28.

esto decir que es posible que el dramaturgo inglés conociera el drama español? Creemos que sí. Antes, sin embargo, de poder dar una contestación definitiva, habremos de considerar, básicamente, dos cosas: si las analogías son lo bastantes en número y grado; y si el drama de Lope es anterior a la tragedia de Shakespeare. Naturalmente, cualquier otro detalle adicional corroboraría esa posibilidad.

Volviendo, pues, a las analogías de Othello con La desdichada Estefanía, digamos de entrada que, con todo y ser bastantes las que señala Menéndez Pelayo, no son todas, ni muchísimo menos; ya que, además de varios nombres propios que se corresponden, hay infinidad de pasajes muy semejantes en cuanto a su contenido y, en ocasiones, hasta en la manera de expresión, como fácilmente puede verse por los resúmenes y por las citas que damos a continuación, siguiendo el orden marcado por el desarrollo de la acción en Othello.³³

Lope de Vega
La desdichada Estefanía³⁴

Shakespeare
Othello

Nombres:

Fortún (Fortunio) (Elenco, III.119)	Gratiano
Luis (Elenco)	Lodovico
Rodrigo (II.92)	Roderigo
Santiago (I.76; II.98)	Iago
Berbería (I.85 y 88)	Barbary (I.i.111).

Situaciones análogas y ecos verbales:

1.-Castro cuenta al padre de Estefanía todo lo que él ha hecho para merecerla por mujer (II.99). Othello invoca los servicios prestados al señorío de Venecia, suficientes para ser un esposo digno de Desdémona (I.ii.17-27).

2.-Se tienen noticias de que los turcos se han recibido nuevas de que los turcos almoradíes y los moros al cos atacarán Chipre; unos dicen que traen 107 galeras; otros, 140; y aun "ciento y cuatro naves" (II.104). otros, 200 (I.iii.3-5).

3.-Cuando a las heroínas les quieren imponer sus padres un matrimonio no deseado por ellas, surge el conflicto entre el deber de la obediencia y el dictado del corazón. Aquel se refleja por igual en el diálogo de Estefanía con su padre como en el de Desdémona con el suyo:

"Señor, ¿qué responderé... Eres padre y Majestad; la fuerza y la voluntad son tuyas. --¡Esto es vergüenza! Todo quiero que lo venza tu amor y mi autoridad" (II.93).	---"Do you perceive in all this noble company Where most you owe obedience? / My noble father, I do perceive here a divided duty... --I had rather to adopt a child than get /it." (I.iii.179 y sigs.).
--	---

33 Para un mejor entendimiento de las mismas, convendrá tener presente que los principales papeles de una y otra obra están encomendados a Othello-Castro, Desdémona-Estefanía, Iago-Isabel, y Cassio--unas veces--y Roderigo--otras--que se corresponden con Fortún.

4.-Al final vence el amor, y el padre accede a entregar la joya más preciada al hombre al que ella ama:

"y tú, que llevas la prenda "I here do give thee that with all my heart
de más valor que he tenido" ... For your sake, jewel"(I.iii.193-196).
(II.92).

5.-Isabel desespera de poder gozar de Fortún (II.99, 101). Roderigo desespera de poder gozar de Desdémona (I.iii.304 y sigs.).

6.-"Mis deseos se han cumpli- Iago da ánimos a Roderigo para que
..... /do no desespere de poder pronto gozar
mi suerte; hoy mi pena acaba" de Desdémona. Esta--le dice--se
(II.93)./mo cansará pronto del Moro, y éste de
Isabel se anima al ver próxi- aquella, y entonces será la ocasión
el cumplimiento de sus deseos, de que Roderigo obtenga lo que tan-
y hace creer a Fortún que Es- to ha deseado. (I.iii.335-364).
tefanía se ha cansado de su
marido y le amará a él (II.100).

7.-"¡Hoy me vengo, Ruiz de Cas- "... thou shalt enjoy her..."
Fortún, hoy gozo de ti!" /tro. I hate the Moor... Let us be conjunct-
(II.101). ive in our revenge against him"
(I.iii.359, 366-368).
Iago vuelve a decir lo mismo a Rode-
rigo en II.i.220 y sigs.

8.-Bermudo alerta a Castro sobre Iago siembra la duda en el corazón de O-
la virtud de su esposa Estefanía; thello respecto de su mujer; mas él tie-
pero éste se resiste a creer a ne que ver y dice una y tres veces:
menos que lo vea. (III.109-10). "give me ocular proof" (III.iii.361),
"Make me to see 't" (III.iii.365),
"I'll have some proof" (III.iii.387).

9.-En situación tan comprometida, Castro dice: Othello reacciona de un modo semejante
y exclama:
"Será por mi desventura, "Death and damnation!"
por mi muerte, por mi agravio" (III.iii.397).
(III.110).

10.-Ni Estefanía ni Desdémona se explican el comportamiento de sus res-
pectivos maridos, achacándolo a que quizá éstos estén enojados por cau-
sa de sus suegros; así, que cada una dice a su esposo:
"Si en Córdoba mi padre te ha "If haply you my father do suspect
/enojado, An instrument of this your calling back
¿qué culpa tuve yo, dulce bien Lay not your blame on me"
/mío...(III.118). (IV.ii.43-45).

11.-Fortún duda de la palabra Roderigo desconfía de Iago, pero éste
de Isabel; pero ésta trata de intenta por todos los medios conven-
hacerle ver lo equivocado que cerle de que eso no es cierto, in-
está, reprochándole su desconfi- sistiendo en que aquel siga dándole
fianza y diciéndole: dinero. (IV.ii.172 y sigs.).
"Pensé que me hubieras dado
un diamante..." (II.100-101).

34 Puesto que la obra de Lope carece de escenas, damos en paréntesis el acto--en números romanos--seguido de la página--en arábigos--, según la edición de B.A.E., 198, Madrid, 1967.

- 12.-Castro dice de Estefanía: Othello de Desdémona:
"La mano es nieve..."(II.102). "... whiter skin of hers than snow"
(V.ii.4).
- 13.-"túmulo de alabastro"(I.81)."monumental alabaster" (V.ii.5).
- 14.-"Porque si no, ya no hubie- "Had all his hairs been lives, my great
..... /ra /revenge
cabello en aquella cara Had stomach for them all"
que por el aire no fuera" (I.81). (V.ii.74).
- 15.- "En la cama he sentido al- "What noise is this?" (V.ii.85).
/gún ruido" (III.118).
- 16.-"correr corrido la cortina "let me the curtains draw"
/quiero" (III.118) (V.ii.103).
"cierra aquesas cortinas"
(III.120).
- 17.-"¿quién llora aquí también?" "What cry is that?" (V.ii.115).
(III.118).
- 18.-"Yo muero como ves aunque "A guiltless death I die"
/inocente" (V.ii.120).
"muerta sin culpa"(III.119, 120).
- 19.-"¡Angel del cielo, amada "O! the more angel she,
/esposa mía, And you the blacker devil"
este demonio fue la causa de (V.ii.128-129).
/esto!" (III.119).
- 20.-"Llega, señor, y de la punta "I care not for thy sword"
/al pomo (V.ii.163).
me atraviesa el acero de esa es-
/pada" (III.119).
- 21.-"Fernán Ruiz a mi señora ha "The Moor has killed my mistress!"
/muerto? (III.119). (V.ii.165).
- 22.-"¡Ay, infames testigos de "Are there no stones in heaven
/mi daño! But what serve for the thunder?
¡Quitaos de aquí, que por el Precious villain!"
/cielo..." (V.ii.232-233).
(III.119).
- 23.-"¡Que aquesto sufrir pueda!" "I am not valiant neither,
(III.120). But every puny whipster gets my
/sword" (V.ii.241-242).
- 24.-"... esa esclava que he "O! cursed, cursed slave"
/criado?"(III.112); (V.ii.276).
"¡Triste esclava!"(III.120).
- 25.-"¡Ay, prenda mía!"(III.120). "O Desdemona! Desdemona! Dead!"
(V.ii.280).

26.-"¡Cielos! ¿Qué miro? ¿Quién /eres,
que de esta suerte me hablas? /fortunate man?
--Fernán Ruiz de Castro soy, --That's he that was Othello; here
que el Castellano me llaman" /I am" (V.ii.282-283).
(III.121).

27.-"dos escuderos hidalgos "... demand that demi-devil
que crié para mi infamia, Why he hath thus ensnar'd my soul
me dicen que a Estefanía /and body"
un hombre en mi casa trata" (V.ii.300-301).
(III.121).

28.-"Ponla en un vivo fuego" "For this slave
..... If there be any cunning cruelty
"muerte y fuego"..... That can torment him much and hold
"¡Ven, perrona, que te quiero /him long,
/tostar!" (III.120). It shall be his" (V.ii.331-334).

29."Jueces hay en Castilla "You shall close prisoner rest,
que sentencien esta causa" Till that the nature of your fault
(III.122). /be known
To the Venetian state" (V.ii.334-336).

Sinceramente, creemos que no se puede pedir más en asunto de analogías.

Existe, sin embargo, una dificultad que habrá que aclarar antes de poder afirmar abiertamente y sin reservas que el trágico inglés tuvo ante sí la comedia española al escribir Othello: la de las fechas de composición de las mismas.

En cuanto a la de Shakespeare, y aunque se admita la posibilidad de su estreno entre 1602 y 1604, la primera representación de que se tiene noticia es la del 1 de noviembre de 1604,³⁵ en tanto que el autógrafo de la de Lope se dice que está fechado el 12 de noviembre de ese mismo año.³⁶ Hay, por tanto, y de momento, una buena razón para rechazar la mera posibilidad de que Shakespeare pudiera haber hecho uso del drama de Lope. Las analogías que se han señalado serían entonces pura coincidencia. Pero ¿no son demasiadas coincidencias? Honradamente, creemos que sí. Por eso nos inclinamos por pensar que, aun admitiendo que La desdichada Estefanía fuese autografiada en la fecha que se dijo, tuvo que haber sido escrita con anterioridad a la obra de Shakespeare. Nos basamos en dos casos similares que constituyen un estupendo precedente. De La Prueba de los Amigos

35 Kenneth Muir, op. cit., pág. 7.

36 S. Griswold Morley y Courtney Bruerton, Cronología de las Comedias de Lope de Vega, Gredos, Madrid, 1968, pág. 593.

--del mismo Lope--también se dijo que estaba firmada el 24 de septiembre de 1604; y, sin embargo, se ha podido demostrar que fue escrita en 1589.³⁷ Y algo muy semejante ocurrió con Castelvines y Monteses en relación con Romeo and Juliet, según hemos podido ver al tratar de dicha tragedia. En vista, pues, de todo esto, ¿por qué no pudo haber ocurrido otro tanto o algo parecido con La desdichada Estefanía?

Calderón y Shakespeare.

Un caso muy distinto del de Lope es el de Calderón, cuyas analogías con Shakespeare son de índole totalmente diferente.

A propósito de unas líneas de Othello--

"Are there no stones in heaven
But what serve for the thunder?" (V.ii.232-233)--

trae Par³⁸ unos versos de Calderón (1600-1681) en El médico de su honra (1635)--drama en el que se asesina a una esposa inocente porque así lo exige el honor--que vienen a expresar algo muy parecido:

"¿Para cuándo, para cuándo
esos azules viriles
guardan un rayo?
.....
¿No hay, claros cielos, decidme,
.....
no hay un rayo para un triste?" (III)

Dramas de Calderón afines a Othello son también El pintor de su deshonra, A secreto agravio secreta venganza y El mayor monstruo los celos, de los que dice Valbuena que

"Suelen considerarse más bien de época los dramas de su ciclo de honor. Pero aun en ellos--aparte el concepto especial del código de la honra del siglo XVII--hay valores de sentido teatral, poético y aun psicológico que suponen una cumbre comparable al Othello de Shakespeare, aunque menos humanos... El drama que eleva el tema del amor y los celos a un fatalismo poético y metafísico, El mayor monstruo los celos, sobre el tema de Herodes y Marienne,... ofrece ciertas coincidencias shakespearianas, sobre todo en el desenlace."³⁹

Othello, Juan de Austria y 'el manco de Lepanto'.

No se menciona Lepanto directamente en Othello; pero no hay

37 D.M. Villarejo, "Revisión de las Listas de 'El Peregrino', de Lope de Vega", Revista de Filología Española, Madrid, 1965, XLVI, págs. 397-398.

38 Alfonso Par, op. cit., págs. 38-39.

39 Angel Valbuena Prat, op. cit., págs. 371-372.

duda de que Shakespeare alude reiteradamente--sobre todo en las primeras escenas--a las luchas entre cristianos y turcos y a la victoria sonada de aquellos tras la batalla de Lepanto.

Shakespeare tenía sobrados motivos para hacer tales alusiones en la presente obra, como ha demostrado Jones.⁴⁰ Se supone que el dramaturgo fue estimulado por el poema Lepanto, del rey James I, el cual poema, aunque impreso varios años antes, volvía a editarse--esta vez por separado--en 1603. También parece que reunió información de la lectura de Generall Historie of the Turkes (1603), de Richard Knolles.

La batalla de Lepanto era todavía asunto de mucho interés --histórico, religioso, literario y pictórico--no sólo en Inglaterra, sino en toda Europa, pese a que habían transcurrido más de 30 años. Fue tema tratado por nuestro "fénix de los ingenios" en una comedia, La Santa Liga--también conocida como La batalla naval--precisamente un poco antes que Shakespeare, esto es, en 1598-1600.⁴¹

No es necesario suponer que Shakespeare conociera esta comedia, puesto que para las alusiones mencionadas tenía suficiente con sólo la historia de Knolles y el poema del rey, antes nombrados. Pero lo que no puede dejar de suponerse es que, en la búsqueda de materiales, se encontrara una y otra vez con el nombre del general en jefe de las fuerzas navales de la Santa Liga--Venecia, el papa y España--, Juan de Austria, quien, en sentido lato, puede decirse hallarse representado en la tragedia por el propio Othello.

Más difícil es que en sus lecturas encontrase alguna referencia acerca del otro español cuyo nombre se ha venido asociando tradicionalmente con esta batalla por haber perdido en ella su mano izquierda, Cervantes. Es probable que no. Aunque, ¿quién podría asegurarlo? Sabemos que Shakespeare leyó el Quijote (1605) porque escribió una obra basada en él, según veremos; pero ¿fue ese el primer contacto del dramaturgo inglés con "el manco de Lepanto"? De las 30 comedias que Cervantes escribiera entre 1582 y 1587, o de La Galatea (1585)--de ésta en especial, dado que la novela pastoril estuvo tan de moda en Inglaterra a fines del siglo XVI--¿no es posible que al-

40 Emrys Jones, "'Othello', 'Lepanto' and the Cyprus Wars", Shakespeare Survey, XXI, 1968, págs. 47-52.

41 Morley-Bruerton, op. cit., págs. 235-236.

guno de los hombres de letras ingleses que visitaban España por entonces llevara consigo alguna, o por lo menos la noticia? Por otra parte, convendrá no olvidar que por aquellas fechas "los corrales de comedias de Valladolid veíanse atestados de ingleses."⁴² En cualquier caso--y aunque pueda parecer una ocurrencia tonta lo que vamos a decir, porque seguramente no se trate más que de una mera casualidad--el nombre de uno de los personajes de Othello es "Michael" --Miguel; y, una cosa curiosa, éste mismo personaje es el único que figura también con su apellido cuya inicial coincide precisamente con la de Cervantes--"Cassio".

Porque, si "Othello" puede venir de "Othoman", como sugiere Lees;⁴³ y si Marcus Lucanus--nuestro Lucano--es el "Marcus Luccicos" (I.iii.44), al cual, según Jaggard,⁴⁴ Shakespeare menciona en esta obra, ¿por qué no podía ser "Michael Cassio" (II.iii.219 y passim) nuestro Miguel Cervantes?

'Othello' y la 'Theórica y Práctica de la Gverra'.

Envidioso Iago de que Cassio haya sido ascendido a teniente de Othello, da a Roderigo la idea que tiene de los merecimientos de Cassio como militar. Este es--viene a decirle--un teórico de la guerra; pero en cuanto a la práctica, todo es pura palabrería--

"And what was he?
Forsooth, a great arithmetician,⁴⁵
One Michael Cassio, a Florentine,
.....
That never set a squadron in the field,
Nor the division of a battle knows
More than a spinster; unless the bookish theoretic,
Wherein the togged consuls can propose
As masterly as he: mere prattle, without practice,
Is all his soldiership." (I.i.18-27).

Recordará el lector al leer estas líneas algo muy semejante que ya había escrito Shakespeare en All's Well that Ends Well--

"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).

Dado el auge que los tratados del arte militar españoles tu-

42 Luis Astrana Marín, op. cit., pág. 100.

43 F.N. Lees, "Othello's Name", N.Q., VIII, 1961, págs. 139-141.

44 Véase nuestro apéndice "Shakespeare y los escritores hispano-romanos."

45 Kenneth Muir, op. cit., pág. 181, aclara que lo que Iago quiere decir con el término "mathematician" no es que Cassio sea un matemático, sino que "Cassio's knowledge of war was theoretical."

vieron en Inglaterra en la época de Shakespeare, y, en particular, Theórica y Práctica de la Guerra, de Bernardino de Mendoza, estamos seguros de que las palabras de Iago no son otra cosa que una clara alusión a dicho libro, como podrá verse mucho más en detalle--por no repetirlo aquí--en nuestro comentario a la citada comedia.

Lo cual, a su vez, nos trae a la memoria otro pasaje de Othello que bien podría intitularse el "adiós a las armas" del capitán moro--

"Farewell...

The spirit-stirring drum, the ear-piercing fife,
The royal banner..." (III.iii.352-354)--

y que no parece sino el eco de uno de aquellos tratados militares, por ejemplo, el Arte Militar (1582), de Juan de Funes, donde también se dice que "tras los cossolletes yrán vandera y pífano y a-tambor..."⁴⁶

Iago y 'The Spaniard's Nightwalk'.

En el juicio que Iago emite sobre las mujeres, a saber, que son silenciosas fuera de casa, ruidosas en las salas de recibo, gatos salvajes en la cocina, santas cuando injurian, diablos cuando injuriadas, negligentes en el gobierno de la casa y pícaras en el lecho--

"Come on, come on; you are pictures out of doors,
Bells in your parlours, wild cats in your kitchens,
Saints in your injuries, devils being offended,
Players in your housewifery, and housewives in your beds."
(II.i.109-112)--

hay una evidente evocación de algo parecido escrito poco antes que Othello por otro dramaturgo inglés, como sugiere Astrana Marín:

"En una obra de Middleton, contemporáneo de Shakespeare, intitulada The Spaniard's Nightwalk (1602), se lee: 'Según se dice de vosotras, seréis santas en la iglesia, ángeles en la calle, diablos en la cocina y monas en la cama.'⁴⁷

Middleton (1580-1627) debió su mayor éxito teatral a una obra satírica contra España, aunque también aprovechase algunas novelas de Cervantes para otra comedia suya.⁴⁸ Es, por tanto, fácil adivinar que, el hecho de ser Iago nombre español, diabólico y celestinesco, y el que la obra de Middleton llevase tan alusivo título, induciría a Shakespeare a poner dichas frases en boca de su personaje.

46 Luis Astrana Marín, op. cit., págs. 1494-1495, (1).

47 Id., pág. 1476, (1).

48 Mark Eccles, Encyclopaedia Britannica, vol. 15, págs. 410-411, s.v. "Middleton".

Othello, un moro hispano-italiano.

No sabemos si fue el que Shakespeare relacionara a su protagonista con Lepanto, y el que nos le pintara como un valiente soldado blandiendo una flamante espada española, o qué, el caso es que el gran poeta y crítico inglés, Coleridge, es terminante en la interpretación hispánica que hace del carácter del personaje Othello:

"He was a gallant Moor, of royal blood, combining a high sense of Spanish and Italian feeling..."⁴⁹

Un español contemporáneo del dramaturgo, Ginés Pérez de Hita (1544?-1619?), autor de la primera novela histórica española--Historia de los bandos de Zegríes y Abencerrajes o Guerras Civiles de Granada--fue el que estableció la figura estereotipada del moro romántico en la literatura europea en la primera parte de dicha obra, publicada en 1595.⁵⁰

Ignoramos hasta qué punto pudo este hecho haber motivado en Shakespeare el notable viraje que imprime al carácter de su personaje en relación con el que tiene en la "novella" italiana; pero si se tiene en cuenta la rapidez con que los libros españoles llegaban a todos los rincones de Europa, procedentes de España y de los Países Bajos, no es demasiado aventurado suponer que el prototipo creado por el novelista español hubiese sido difundido directa o indirectamente también en Inglaterra y llegado hasta Shakespeare.

Espanoles en el estreno de 'Othello'.

Aunque hasta la fecha no haya sido posible probarlo documentalmente, puede darse por casi cierto que, en la representación de Othello del 1 de noviembre de 1604, estuvieron presentes dos españoles al menos: el embajador de España en Londres--Juan de Tassis, después conde de Villamediana--y su secretario e intérprete, Luis Tribaldos de Toledo.

El embajador tenía un hijo poeta, y su secretario fue "insigne poeta y escritor conquense, traductor de la Embajada de España en la capital inglesa durante los años de mayor apogeo del dramaturgo"⁵¹

49 Thomas Middleton Ryason, op. cit., vol. II, pág. 228.

50 Frederick Stephen Reckert, Encyclopaedia Britannica, vol. 17, pág. 601, s.v. "Pérez de Hita, Ginés".

51 Luis Astrana Marín, op. cit., pág. 113, (1).

Dadas las vinculaciones e inclinaciones literarias de uno y otro, y habida cuenta de las magníficas relaciones diplomáticas entre Inglaterra y España tras la reciente firma del tratado de paz en los días 28 y 29 de agosto de ese mismo año, las probabilidades de que los dos personajes citados fueran invitados a la representación de Othello en la corte en la fecha indicada son muy grandes.⁵²

52 Alfonso Par, op. cit., págs. 46-47.

KING LEAR

Sobre esta tragedia, como en general sobre casi todo lo demás que escribió Shakespeare, sólo nos interesa hablar de aquello que la mayoría de los que se han dedicado a estudiar a Shakespeare no han dicho, o porque no lo han sabido, o porque, aunque no lo hayan ignorado, quizás han creído que o carecía de importancia o no les convenía publicarlo. Este es el caso de los que se han ocupado de las versiones de la leyenda del rey Lear anteriores a la de Shakespeare. Así, nos hablan de la Historia Regum Britanniae (1135-1139)--la más antigua de las conocidas--, de Geoffrey de Monmouth; de A Mirror for Magistrates (1559); de las Chronicles of England... (1577), de Holinshed; de The Faerie Queene (1590), de Spenser; y de King Leir, un viejo drama anónimo inglés que se representó en 1594 y en 1605, fecha ésta muy próxima a la de la composición de la presente tragedia shakespeariana (1605 ó 1606). Pero nada nos dicen de otra colección de cuentos y leyendas en la que hay una historia análoga a la del rey Lear y cuyo personaje central es justamente un emperador español.

Esto, por lo que toca al protagonista de la tragedia inglesa. Porque, en lo que respecta a otros detalles de la misma, no han faltado quienes han creído haber descubierto en ella huellas de algunos libros españoles como, por ejemplo, Florisel de Niquea, El Lazarillo de Tormes y Examen de Ingenios, así como del escritor hispano-romano Séneca; si bien no se les ha dado importancia, ya por haber aparecido sus hallazgos y barruntos en pequeños artículos y en la letra menuda de notas que muy pocos leen, o aisladamente y muy espaciados en el tiempo, ya--principalmente--por la mala prensa que generalmente ha acompañado siempre a los que han prestado atención a cosas así.

Pero como nosotros no comulgamos con esas ideas--aun arriesgándonos a ser un blanco más de esa misma mala prensa que todavía

perdura--, y en consonancia con la meta que nos hemos propuesto alcanzar, vamos a reunir aquí cuanto sabemos que esos--injustamente olvidados y sufridos--señores han hallado de español en King Lear.

Teodosio I el Grande y 'King Lear'.

Acerca de los orígenes españoles de Teodosio, fácilmente puede conseguirse información en cualquier libro de historia-- recordamos que nosotros ya hemos hablado de él en Pericles, Prince of Tyre.

Sobre la colección Gesta Romanorum, no creemos que haya necesidad de explicar nada por ser de sobra conocida de toda persona medianamente versada en la literatura universal.

Lo que acaso sí convendría decir--aunque esto ya lo sabrán los estudiosos de la literatura inglesa--es que dicha colección fue muy conocida en Inglaterra donde, directa o indirectamente, sirvió de fuente a numerosos e importantes escritores entre los que se incluye a Shakespeare.

Pues bien, el profesor Davis nos da cuenta de cómo el compilador reunió entre los demás cuentos el del emperador Teodosio, que es el mismo--en sus principales rasgos--que el de King Lear.¹ Al amparo de este informe--no tomado en cuenta, al parecer, por cuantos han estudiado los antecedentes de la leyenda del rey Lear--, cabría preguntarse si no podría hallarse en dicha variante de aquella famosa colección la clave que nos pudiera proporcionar algunas de las respuestas que no han podido hallarse en ninguna de las demás versiones respecto a las variaciones que el dramaturgo introdujo en su tragedia.

'Florisel de Niquea' y 'King Lear'.

En el artículo que hemos dedicado a The Winter's Tale analizamos en detalle la suerte que les cupo a los Amadises en Inglaterra y en especial en Shakespeare quien tomó de ellos, entre otras cosas, el nombre de uno de los personajes de la comedia y que es

¹ Norman Davis, Encyclopaedia Britannica, vol. 10, págs. 371-372, s.v. "Gesta Romanorum".

precisamente "Florizel".

A la luz, pues, de lo que allí se dice, ¿tendría algo de extraño que también se acordara de aquella serie de libros de caballería españoles en alguna otra de sus obras? Perott al menos cree que no, ya que, según un artículo suyo recensado por Guttman, ha encontrado un paralelo entre Florisel de Niquea y un pasaje de King Lear, i.e., aquel donde un "Caballero" dice--

"Since my young lady's going into France, sir, the fool hath much pined him away" (I.iv.72-73).²

Y nadie, que sepamos nosotros, ha dicho que en esta ocasión Perott no tuviese razón.

'El Lazarillo de Tormes' y 'King Lear'.

En 1907 aventuró Chandler la opinión de que el incidente en el que Edgar guía a su padre Gloucester para que salte sobre un imaginado arrecife---"... When madmen lead the blind..." (IV.i.46-80, y IV.vi.1-80)--, podría derivarse de la versión inglesa del Lazarillo. Lo mismo pensó Northup una docena de años más tarde, creyéndose el primero a quien se le ocurriera tal idea.³

Amablemente invitamos al lector a repasar lo que escribimos sobre el Lazarillo y el importante papel que desempeñó esta obra española en Much Ado About Nothing.

Dada la semejanza--aunque, naturalmente, salvadas las distancias--entre las tres obras, y dado también el que no se hayan levantado objeciones de ningún tipo a dichas opiniones, no vemos motivo alguno para no adherirnos a ellas.

'Examen de Ingenios' y 'King Lear'.

Del libro de Juan Huarte de San Juan dijimos al tratar de Hamlet lo que piensa Whitaker respecto a la influencia de algunas ideas de aquel en éste. Pero de momento nos interesa sobre todo destacar su valioso juicio en cuanto a que Shakespeare estaba familiarizado con este libro español.

2 Joseph de Perott, "Die Hirtendichtung des Feliciano de Silva und Shakespeares 'Wintermärchen'", Ar, 130, 1913, págs. 53-56,--citado por Selma Guttman, The Foreign Sources of Shakespeare's Works, New York, 1947, p'g. 125.

3 F.W. Chandler, The Literature of Roguery, Boston, New York, Cam-

Examen de Ingenios. *L H f*
THE EXAMINATION
of mens Wits.

In which, by discouering the varietie of natures,
is shew'd for what profession each one is apt,
and how far he shall profit therein.

By John Huarte.

Translated out of the Spanish tongue by
Al. Corralo Camacho.

Englisht out of his Italian, by
R. C. Elphinstone.



LONDON,
Printed by Adam Jfish, for
Richard Watkins.
1594

Ya en 1905 se había pronunciado en idéntico sentido Martin Hume quien, además, supone que Shakespeare y el traductor inglés de la obra de Huarte eran buenos amigos. En verdad que ésta ya es por sí sola una razón bastante buena. Pero todavía existen otras, como son el que la traducción de Richard Carew--The Examination of Men's Wits, que se publicó en 1594-- , fuese reimpresa en 1596, en 1604 y en 1616--prueba inequívoca de su gran aceptación en Inglaterra--, y el que Francis Bacon, John Barclay y Ben Jonson, lo leyeran y reflejaran en sus escritos algunas de las ideas del libro español. Incluso se ha pensado que el título de Euphues, or the Anatomy of Wit (1578), de Lyly, pudiera tener algo que ver con el Examen de Ingenios (1575).⁴

Dicho esto, nos parece que el lector no encontrará tan fuera de lugar la observación que hace Hume de que el pasaje de King Lear,

"Why bastard? wherefore base?
When my dimensions are as well compact,
My mind as generous, and my shape as true,
As honest madam's issue? Why brand they us
With base? with baseness? bastardy? base, base?
Who in the lusty stealth of nature take
More composition and fierce quality
Than doth, within a dull, stale, tired bed,
Go to the creating a whole tribe of fops,
Got 'tween asleep and wake? (I.ii.6-15),

en el que Edmund reniega de que se le tenga en cuenta su bastardía y en donde invoca las razones en pro de la superioridad tanto física como mental de los hijos ilegítimos sobre los nacidos de matrimonio, pudiera estar basado en el Examen de Ingenios, en el que, dentro de las concepciones filosófico-biológicas de la época en que fue escrito, se debaten aquellas ideas.

Thomas no está de acuerdo con Hume por creer que Shakespeare no tenía necesidad de recurrir a Huarte para enterarse de las teorías en boga sobre la influencia de los humores pudiendo ilustrarse sobre el particular en Ben Jonson.⁵ Pero, si tomamos en cuenta la influencia de Huarte en Jonson y otros contemporáneos de Shakespeare, la objeción carece de importancia, como indicamos arriba y como

bridge, 1907, págs. 233 y 235, n.; G.T. Northup, "The Life of 'Lazarillo de Tormes...'", MP, 16, 1918-1919, págs. 388-389, citados por Selma Guttman, op. cit., pág. 130.

4 M. de Iriarte, El Doctor Huarte de San Juan y su Examen de Ingenios, C.S.I.C., Madrid, 1948, págs. 77-78 y 357-361.

5 Henry Thomas, "Shakespeare y España", Homenaje a Menéndez Pidal, I, 1925, págs. 240-241.

también vimos en The Merry Wives of Windsor.

Séneca y 'King Lear'.

Búsquese el apéndice correspondiente—"Shakespeare y los escritores hispano-romanos".

El vocabulario castellano en 'King Lear'.

Voces que sean netamente castellanas no existen en King Lear, aunque sí hay media docena que no tenemos más remedio que relacionarlas con nuestro diccionario.

Con la que primero se topa el lector es con "carbonado", de la que de pasada diremos que Shakespeare la emplea seis veces en otras tantas obras. Pero el sentido que el escritor le dio en la presente ocasión se podrá comprender mejor viéndola en el contexto de la frase en que se halla--

"Draw, you rogue, or I'll so carbonado your shanks" (II.ii.37-38).

Todo el mundo está de acuerdo en que el término proviene del castellano "carbonada" que--según la Real Academia Española, y omitiendo otras definiciones que no vienen a cuento--, no es ni parece haber sido otra cosa que "carne cocida picada, y después asada en las ascuas o en las parrillas", en donde se ve claramente que es un nombre y no un verbo. Sin embargo, es evidente que Shakespeare hace de ella un verbo, siendo el primer inglés que se tomó esta libertad.⁶ Aunque la dificultad no reside precisamente en haber acuñado un verbo que no existe en el castellano, sino en la interpretación que los lexicógrafos ingleses le han dado, es decir, "cortar sin dividir, sajar o hender",⁷ interpretación que está en abierta contradicción con lo que dice nuestra máxima autoridad en materia de léxico que especifica "picada", es decir, cortada en trozos separados. Astrana Marín, por otro lado, aferrándose a lo nuestro, traduce "carbonado" por "hacer carbonada".⁸

Lo importante a nuestro modo de ver, sin embargo, no estriba tanto en el sentido que le atribuyan unos u otros--puesto que el texto tal vez podría prestarse a ambas interpretaciones--, cuanto en des-

6 James A.H. Murray, ed., A New English Dictionary on Historical Principles, Oxford, 1888, s.v. "Carbonado".

7 C.T. Onions, A Shakespeare Glossary, Oxford, 1963, s.v. "Carbonado".

8 Luis Astrana Marín, William Shakespeare - Obras Completas, Aguilar, Madrid, 1969, pag. 1647, n. (1).

cubrir cuál de ellas se ajusta más a la intención del escritor, la cual, lógicamente, dependería del grado de conocimiento que el mismo tuviera del castellano, cosa bastante difícil de precisar.

"Dolours" es otro término que exige una corta explicación. Lo emplea el bufón del rey cuando, hablando de la suerte que suelen correr los padres respecto de sus hijos según estén en la miseria o en la abundancia, dice--

"But for all this thou shalt have as many dolours for thy daughters as thou canst tell in a year" (II.iv.53-54).

Todos convienen en que aquí sólo se trata de un juego de palabras en el que se ha trastocado la voz "dollars" por "dolours" en virtud de la pronunciación tan semejante que ambas tienen. Y aunque "dollar" no sea castellano, sino que procede del alemán "thaler", en la época de Shakespeare se aplicaba lo mismo a una moneda alemana que al "peso" español, aquella famosa pieza de plata que valía ocho reales y pesaba una onza.⁹

Otra palabra que llegó al inglés a través del castellano es "Holla" que Shakespeare escribió tres veces en King Lear (III.i. 54; V.iii.72) y, en total, unas trece en diez de sus obras. Algunos diccionarios ingleses la registran como de origen desconocido; mas, como decimos en alguna otra parte, por el sentido que le infunde el escritor así como por algunas traducciones que hemos visto, parécenos que no puede ser otra cosa que una adaptación de nuestro "¡hola!", bien que éste nos viniera al castellano del árabe.

La palabra "hurricane" la incorporó al inglés Richard Eden en su Decades of the New World (1555) que no es sino la traducción de algunos trozos escogidos de los escritos de nuestros historiadores de Indias quienes a su vez la habían tomado del caribe.¹⁰ Shakespeare la utiliza únicamente dos veces, una en el singular-- en Troilus and Cressida--, y otra en el plural en King Lear (III.ii.2). Del texto se desprende, sin embargo, que en ambos casos el término se asociaba entonces más con una "tromba"--mezcla de agua y viento--que con la idea que hoy en día se tiene de "huracán" y que en rigor sólo hace referencia al viento.

Por último, existe la palabra "sessa!" que se repite en King

9 C.T. Onions, op. cit., s.v. "Dollar"; Luis Astrana Marín, op. cit., pág. 1650, n. (2).

10 Mary S. Serjeantson, A History of Foreign Words in English, Londres, 1968, cap. XIII.

Lear (III.iv.98 y III.vi.75) y que también aparece en The Taming of the Shrew (Introd., línea 6). Pero no hay un criterio uniforme en cuanto a su identidad.

Onions, por ejemplo, dice que es una interjección de origen dudoso, aunque posiblemente sea el italiano "cessa", i.e., "calla".¹¹ En cambio, Hunter--quien la transcribe "sesey" y "sese", pero que no ignora que el deletreo más corriente es el que damos arriba--, conjetura que podría ser el francés "cessez".¹²

Thomas pone en duda el buen criterio de los editores en la transcripción casi uniforme que hacen--"sessa"--de los distintos modos en que aparece escrita en los primeros textos, no atreviéndose a afirmar ni a negar categóricamente si Norman MacColl tiene o no razón cuando dice sin ningún asomo de duda que la palabra en cuestión es el castellano "icesa!".¹³

Finalmente, Astrana Marín, basado en que una de las ediciones en cuarto de King Lear reza "cesa" (sic), y en que el personaje que la pronuncia en The Taming of the Shrew, o sea, Sly, "es un patán pretencioso, que habla de oídas, que antes ha confundido a Ricardo con Guillermo el 'Conquistador'", y que además farfulla "paucas pallabris"--"pocas palabras"--instantes sólo antes de llegar a nuestro "sessa" de marras, concluye que el vocablo es una corrupción del castellano "cesa" y como tal lo traduce.¹⁴

Cae de su peso, pues, que, a la hora de tomar partido, tengamos que quedarnos con el traductor español cuyos argumentos son más sólidos en este caso.

Aún nos queda una sexta voz, "Aroint", repetida en King Lear (III.iv.121). Pero ya que la discutiremos en Macbeth, nada más diremos por ahora.

11 C.T. Onions, op. cit., s.v. "Sessa".

12 G.K. Hunter, ed., King Lear, New Penguin Shakespeare, 1972, págs. 253 y 261.

13 Henry Thomas, op. cit., pág. 228.

14 Luis Astrana Marín, op. cit., pág. 994, n. (2).

MACBETH

Es generalmente sabido que Shakespeare se inspiró en la Chronicle, de Holinshed, para escribir esta tragedia. Algo menos conocido es el hecho de que el dramaturgo también recurrió a las tragedias de Séneca y recordó algún verso de Lucano. Pero ya que de los autores hispano-romanos tratamos en uno de los apéndices, nada más diremos aquí sobre este asunto.

Con todo, hay algo más en ella que nos da motivos para relacionarla con España, y que consideramos de interés tanto desde el punto de vista de la literatura comparada como del de la lingüística. Nos referimos al episodio del bosque de Birnam y a un par de vocablos, cosas ambas de las que apenas nadie se ha hecho eco.

El incidente del bosque de Birnam que se mueve acercándose al castillo de Dunsinane (V.iv, v y vi) se debe en último término al historiador escocés Boece de quien Holinshed a su vez tomó, no ya este pasaje, sino la trama entera de Macbeth.¹ Pero es obvio que más que de historia, se trata de una leyenda. Leyenda que Boece localiza en Escocia; pero que ya antes se encuentra en Alemania y en Oriente, y, cómo no, también en España donde se halla nada menos que en dos versiones, la catalana y la gallega.

Pero estos datos que recoge Par,² y que le fueron facilitados por los compiladores de "Llegendari de la Institució Patxot", los críticos los pasan por alto. Con todo, creemos que son merecedores de mejor suerte, razón por la que los incluimos en estas páginas.

La primera leyenda española data del siglo XI. Habla de un castillo situado al sur de la Conca de Tremp, sobre un altozano do-

1 Norman Davis, Encyclopaedia Britannica, vol. 3, pág. 840, s.v. "Boece".

2 Alfonso Par, Shakespeare en la Literatura Española, Madrid, 1935, I, págs. 36-38 (1).

minando el Noguera Pallaresa, en la frontera divisoria de las tierras de moros y cristianos, y dice así:

"Cuando el castillo de Mur estaba en poder de los moros, al quererlo asaltar los cristianos se valieron de la estratagema de escoger un día de mucho viento, y, cubiertos de ramaje, se acercaron a él despacio. Dicen que la hija del castellano reparó en ello y fue a dar cuenta a su padre, diciéndole que las matas andaban; mas éste, creyéndolo ilusión de su hija, le contestó: 'No es que las ramas anden; es que hace mucho viento'. De este modo consiguieron los cristianos poder asaltar y apoderarse de tan gran fortaleza."

La otra variante consta en La Crónica de España abreviada por mandado de la muy poderosa señora doña Isabel, reina de Castilla (1482), de Diego de Valera, en la que se lee:

"Unas gentes llamadas Amonides que vinieron de las partes de Suecia en España, donde entonces eran señores algunos de los griegos que habían quedado del tiempo de Hispán y de Pirrus, su yerno; y descendieron con gran flota en la Coruña; y para esto hicieron un engaño, que enramaron los navíos de tal manera que parecía una gran montaña; e los de la Coruña, pensando que fuese alguna isla nuevamente aparecida, no curaron de mirar en ello, e así llegaron cerca de la villa un día en amaneciendo, e antes que los de la villa se pudiesen ayudar de las armas fueron los más dellos presos y muertos y la villa tomada. Los cuales quebraron el espejo que encima de la torre de Faro estaba que Hispán había mandado poner."

No hay necesidad de insistir en que, en ambos casos, la estratagema es idéntica a la empleada por Malcolm y su ejército para despistar a su enemigo y así poder sitiar sin dificultad el castillo de Dunsinane donde el tirano Macbeth se había hecho fuerte.

Por lo que se refiere al aspecto lingüístico, trataremos de aclarar el origen e interpretación de dos voces las cuales, pese a que su ropaje externo no guarda relación aparente alguna con nuestro léxico actual, es muy posible que de él deriven.

Haciendo caso omiso de "dollar" (I.ii.64) que explicamos en King Lear, "aroint" es un término que figura tanto en King Lear -- "And aroint thee, witch. Aroint thee!" (III.iv.121)-- como en Macbeth-- "Aroint thee, witch!" (I.iii.6). Sin embargo, muchos diccionarios le asignan un origen desconocido.

Astrana Marín, quien quizás sea el traductor y comentarista que mejor ha estudiado dicha palabra, tiene esto que decir sobre la misma:

"'Aroint thee', arredro vayas, fórmula de exorcización a que en ningún idioma han hallado exacta correspondencia los traductores. Los franceses la vierten por 'arrière' y 'hors d'ici'. Nos complacemos en manifestar la incomparable pujanza del castellano, única lengua en que el abundantísimo léxico de Shakespeare encuentra las voces y giros equivalentes... 'Aroint' no es ni más ni menos que nuestro 'arredro', tan frecuentemente empleado por los escritores de la dorada centuria. De nosotros, sin duda, como otros vocablos, lo tomó el gran dramaturgo. Y la prueba es que nadie ha explicado suficientemente su etimología, quizá por no querer apelar al español... Algunos críticos hacen venir al 'aroint' del latín 'averruncant (Dii)', '¡que los dioses alejen!'; otros lo derivan de la unión de dos antiguas palabras: 'ar', sinónimo de 'to go', e 'hint', como 'hind', 'behind'--afuera--... En fin: dicha palabra, que en los glosarios modernos ingleses se traduce por 'avaunt', 'stand off', 'begone', no consta absolutamente en ningún antiguo diccionario.

De esta forma de exorcismo hallamos el siguiente ejemplo en don Francisco de Quevedo, Historia de la Vida del Buscón (Zaragoza, 1626): 'Llegamos todos a él, y el cura el primero, diciéndole qué tenía. Comencóse a ofrecer a Satanás: dexó caer las alforjas. Llegóse a él el estudiante y dixo: 'Arriedro vayas, Satán, cata Cruz.' Otro abrió un breviario. Hiziéronle creer que estaua endemoniado.'

'Arriedro' es la forma anticuada de 'arredro' y uno y otro equivalentes al 'vade retro' latino."³

Por nuestra parte añadiremos que el término castellano es bastante anterior a Quevedo, pues ya Lope de Rueda lo emplea en su Eufemia (1567) donde se lee:

"¡Librada sea yo del que arriedro vaya!" (Scena Primera),⁴ y

"¡Ay, señora! Y habla por la boca del que arriedro vaya."
(Scena quinta).⁵

La otra palabra es "intrenchant", cuya significación en el contexto de la frase--

"As easy mayst thou the intrenchant air
With thy keen sword impress as make me bleed:
Let fall thy blade on vulnerable crests" (V.vii.38-40)--

se desprende que no puede ser otra que "imposible de ser trinchado".

Pero lo que al parecer está en discusión no es lo que el término "intrenchant" quiera decir, sino su empleo en Shakespeare y

3 Luis Astrana Marín, William Shakespeare - Obras Completas, Aguilar, Madrid, 1969, pág. 1580, n. (2). Los subrayados son nuestros.

4 Lope de Rueda, Comedia Eufemia, Comedia Armelina, El Deleitoso (Siete Pasos), Clásicos Castellanos, Madrid, 1968, pág. 18. Recordamos de paso que Eufemia trata el mismo asunto que Cymbeline como se dijo al estudiar esta obra.

5 Id., pág. 57.

el origen del mismo. A esto respecto aclara Astrana Marín:

"'Intrenchant' es una voz inventada por Shakespeare, de la que no se halla más que este ejemplo. Los lexicógrafos la señalan como de uso incorrecto. No le encuentran exacta clasificación. Yo creo que Shakespeare la tomó del español, pues realmente lo que significa es 'intrinchante', cosa que no puede trincharse. Ya al espectro de su padre le llama Hamlet 'invulnerable', que es sinónimo."⁶

Dicho sea de paso, que, pese a esta explicación, en su traducción de la obra completa, vierte "intrenchant" por "impalpable", lo cual--y aun admitiendo su equivalencia con "invulnerable"--nos resulta un tanto extraño. Esto no obstante, y en apoyo de lo que antes escribe el citado comentarista, será útil agregar que, según el diccionario de la R.A.E., "trinchar" antiguamente significaba "cortar", y que "trinchete"--que aun hoy en día significa la cuchilla con la que el zapatero corta las partes salientes de las suelas--ya la empleó Lope de Rueda en su comedia Armelina (1567):

"... afilado trinchete para cercenar la penetrante vira de mi penado çapato..." (Scena Tercera).⁷

Y a propósito de esta cita de Armelina, ¿será sólo mera coincidencia que los conceptos de "cercenar", "cuchilla" y "extremos" sean los mismos--fuerza es admitirlo--que los que encierran los vocablos "intrenchant", "blade" y "crests" del texto de Macbeth?

6 Luis Astrana Marín, op. cit., pág. 1623, n. (3).

7 Lope de Rueda, op. cit., pág. 124.

ANTONY AND CLEOPATRA

Así como en Julius Caesar encontramos una base objetiva para relacionar dicha tragedia con España, estrictamente hablando no se puede decir que en Antony and Cleopatra haya detalle alguno que pueda dar pie a una discusión en forma sobre la presencia en ella de ningún elemento español.

Otra cosa muy distinta es si la estudiamos desde el punto de vista de la literatura comparada. Aquí sí que cabe reseñar, por más sucintamente que sea, al menos tres autores españoles cuyas obras constituyen, por así decirlo, un punto de partida y otro intermedio--ambos, antecedentes históricos de la tragedia de Shakespeare--, además de un tercer punto que, incluso siendo posterior a Shakespeare, puede considerarse como el cierre de un ciclo al que pertenece la presente obra del trágico inglés. Nos estamos refiriendo a Lucano, a López de Castro y a Rojas Zorrilla.

Lucano y 'Antony and Cleopatra'.

Pasando ahora por alto la significación que pudiera tener el hecho de nombrarse expresamente "Pharsalia" (III.vii.31), así como otros pormenores acerca del estudio y uso que Shakespeare pudo haber hecho en su producción literaria de la obra del escritor cordobés,¹ conviene recordar aquí--como muy bien observa Bullough--² que el libro de Lucano fue, a partir del siglo XIII, el inicio y la base de una serie de relatos en prosa y en verso sobre la vida de Julio César que dieron lugar durante cuatrocientos años al nuevo género de drama de corte senequiano del que en último término provino el pujante movimiento senequista inglés de finales del siglo XVI, fruto del cual fueron las diferentes tragedias "romanas" entre las cuales hay que incluir a Antony and Cleopatra.

Diego López de Castro y 'Antony and Cleopatra'.

Veinticinco años antes de que Shakespeare escribiera Antony

1 Ver apéndice "Shakespeare y los escritores hispano-romanos".
2 Geoffrey Bullough, Narrative and Dramatic Sources of Shakespeare, Londres, 1966, vol. V, págs. 220, 222-223 y 228-229.

and Cleopatra (c. 1607), ya había compuesto López de Castro una tragedia sobre idéntico tema y casi con el mismo nombre, i.e., Marco Antonio y Cleopatra (1582).

Nadie pretende que exista relación directa alguna entre las dos, máxime cuando la española no fue publicada sino hasta 1908 --por Hugo A. Rennert, en Revue Hispanique--;³ sin embargo, ofrece la particularidad de que, el tema aparte, quien la conoce y la ha estudiado bien ha encontrado algunos paralelismos de gran interés, según se desprende del testimonio de Wickersham Crawford que traducimos a continuación:

"Los dos primeros actos--en los que se exponen los celos de Flaminio, la traición de éste a Antonio, y la locura de Marcela--parecen ser originales; pero los dos últimos provienen de Plutarco y presentan interesantes semejanzas con Antony and Cleopatra de Shakespeare. El suicidio de Heros está presentado de forma dramática y tierna, y hay un trazo casi shakespeariano en la angustia de Cleopatra cuando ella ve el cuerpo exánime de Antonio. 'En verdad está muerto', exclama ella, 'puesto que esconde su rostro de mí'. Inmediatamente después de esta escena, se sigue la muerte de Cleopatra, y el drama acaba con el tierno homenaje de Octaviano a su belleza y encanto.

Tiene un interés humano... Antonio no es un tipo pseudo-heróico, sino únicamente un hombre débil dominado por una mujer falta de escrúpulos e irresoluta, y la siniestra influencia de Cleopatra en su vida es comprensible y despierta nuestra simpatía. Quizás podamos criticar el continuo cambio de la escena de Roma a Alejandría, y acaso encontremos que los dos primeros actos no son convincentes ni necesarios, pero en el empleo que hace de la historia de Plutarco en los dos últimos actos vemos dar a López Castro el crédito de un verdadero sentido dramático y de un talento lírico de alto rango."⁴

Francisco Rojas Zorrilla y 'Antony and Cleopatra'.

Rojas Zorrilla, creador en España de "un tipo de comedia psicológica y de caricatura", en su otra vertiente de "profundo trágico" presenta la peculiaridad de haber coincidido con Shakespeare en el tratamiento del tema de Romeo and Juliet--en su drama Los bandos de Verona, Montescos y Capuletos--, y el de Antony and Cleopatra--en Los áspides de Cleopatra.⁵ Y aunque ésta sea posterior a la de Shakespeare--Rojas Zorrilla nació cuando el dramaturgo inglés escribía Antony and Cleopatra, y Los áspides de Cleopatra se publicaba en 1645--no hay duda de que, perteneciendo

3 Antonio Palau y Dulcet, Manual del Librero Hispanoamericano, Barcelona, 1954, vol. VII, pág. 635.

4 J.P. Wickersham Crawford, Spanish Drama Before Lope de Vega, Filadelfia, 1937, pág. 172.

5 Angel Valbuena Prat, Literatura Española en sus Relaciones con la Universal, S.A.E.T.A., Madrid, 1965, págs. 350 y 370.

ambas a la etapa final del largo período durante el cual este tema fue el preferido de los dramaturgos, estamos seguros de que un estudio comparativo podría ser muy beneficioso.

CORIOLANUS

Pese a la gran riqueza que encierra, ciertamente es poquí-
simo lo que Coriolanus puede ofrecernos de aquello que constitu-
ye el objeto principal de este estudio, como no sean las palabras
"carbonado" (IV.v.199), "cannibally" (IV.v.200) y "casque" (IV.vii.
43), de las que hablamos más en detalle en King Lear, The Tempest
y Troilus and Cressida, respectivamente.

En el terreno de la literatura española en su relación con
Shakespeare, es estimulante saber que Calderón tiene una obra de
tema paralelo al de Coriolanus.¹ ¡Lástima que nuestra fuente de
información no nos haya facilitado su título!

1 Angel Valbuena Prat, Literatura española en sus Relaciones con
la Universal, S.A.E.T.A., Madrid, 1965, pág. 350.

TIMON OF ATHENS

Leyendo a Thomas, pareciera que no hay cosa alguna en Timon of Athens que pueda servir de base para entablar una discusión formal sobre los posibles nexos entre su autor y España. Poco más se desprende de la lectura de Astrana Marín, si bien es cierto que nos da alguna pista más. Pero ni el uno ni el otro aluden tan siquiera a un hecho bastante importante que nos autoriza a considerar positivamente el conocimiento que Shakespeare tuvo de la obra de un autor español.

¿Un hispanismo en 'Timon of Athens'?

Thomas ha contrado su comentario exclusivamente en una frase --"Much good dich thy good heart...!", I.ii.73--y en la interpretación que le da Perott, según el cual se trata de una frase medio castellana--"dizer a buena dicha"--con la que los gitanos portugueses quieren significar echar o decir la buena ventura, a la que el dramaturgo dio "una forma inglesa para dar colorido al asunto". El término "dich", concede Thomas, ha dejado perplejos a los lexicógrafos; pero no le convence la explicación del erudito norteamericano Perott, y no duda en afirmar que aquella frase es simplemente una variante de otros dos pasajes análogos: "Much good do it your good heart!"--The Merry Wives of Windsor, I.i.79-80--y "Much good do it unto thy gentle heart!"--The Taming of the Shrew, IV.iii.51--,¹ a los que por nuestra cuenta agregamos otro: "Much good do you... heartily",--King Henry the Fifth, V.i.53.

Si consideramos que esa fórmula de brindis parece haber estado de moda desde hacía quince años, por lo menos, puesto que Stepney ya la trae dos veces en su "Diálogo V" bilingüe--

"I drink to you with all my heart. Go to, much good may it do you..."
 "Yo beuo a vs. ms. de buen coraçon. Ea fus, buen prouecho os haga..."²

1 Sir Henry Thomas, "Shakespeare y España", Homenaje a Menéndez Pidal, I, 1925, pág. 227.

2 William Stepney, The Spanish Schoole-maſter, Londres, 1591, edición facsímil de The Scolar Press, Menston, 1971, págs. 104-105. Hasta qué punto pudiera conocer Shakespeare el libro de Stepney, impreso por Richard Field--compoblano, amigo e impresor del dramaturgo--, es algo que habremos de tocar en otra ocasión.

nos inclinamos a creer con el hispanista inglés que el sentido que el dramaturgo quiso darle fue el de "¡Buen provecho a tu buen corazón!", sin otro vínculo de unión con término castellano alguno que el que pudiera haber existido entre el comediógrafo y el autor del diálogo citado.

Dos clásicos españoles y 'Timon of Athens'.

No sabemos que el traductor Astrana Marín comentara el pasaje anterior; pero de la versión que da de él está claro que coincide con el punto de vista de su amigo Thomas. En cambio, hace referencia a un anacronismo en el que, dice, incurre Shakespeare al dar una supuesta cita del cordobés Séneca³ quien, como es sabido, fue muy posterior al célebre misántropo Timón.

Que nosotros sepamos, la única cita textual que se halla en Timon of Athens es "Ira furor brevis est" (I.ii.28). Si, como mucho nos tememos--puesto que ni Whitaker ni otros que han estudiado a los clásicos en Shakespeare dicen nada a este respecto--es ésa a la que alude Astrana Marín, habremos de decir que fue un lamentable "lapsus", pues si bien es cierto que el filósofo español abunda en las mismas ideas, no son esas sus palabras, sino las de Horacio, y se contienen en sus Epístolas, libro I, carta II, verso 62. No es que con ello desaparezca el anacronismo de que habla Astrana Marín--ya que Timón murió el año 230 y Horacio el año 8 antes de Cristo, cuatro antes de nacer Séneca--, pero obviamente debe sustituirse el nombre de Horacio por el del cordobés.

En otro orden de cosas, el citado traductor afirma que Timon of Athens "recuerda en algunos pasajes" una comedia de Lope de Vega--La prueba de los amigos--, añadiendo que "La generosidad primitiva de Timón y la ingratitud de sus favorecidos tienen muchos puntos de contacto con el personaje Feliciano y otros tipos de la comedia castellana".⁴

La prueba de los amigos es la comedia Nº 434 de la lista de El Peregrino de las 448 entradas, la cual, aunque está firmada el 24 de septiembre de 1604 en Toledo, fue escrita en 1589.⁵

Puesto que Timon of Athens data de c. 1607 y es, por tanto, muy pos-

3 Luis Astrana Marín, William Shakespeare - Obras Completas, Aguilar, Madrid, 1969, pág. 100.

4 Id., Ibid.

5 Oscar M. Villarejo, "Revisión de las listas de El Peregrino, de Lope de Vega", Revista de Filología Española, Madrid, 1965, XLV, págs. 397-398.

terior a la comedia de Lope, no hay aparentemente objeción por este lado a que Shakespeare pudiese haber tenido noticias más o menos directas sobre ella. Espero, en tanto no se realice un estudio exhaustivo sobre el particular, sería muy aventurado llegar a ninguna conclusión de interdependencia. Mientras tanto, y porque también pretende ser éste un trabajo de literatura comparada, quédese al menos como una obra análoga más de Timon of Athens.

Pedro Mexía y 'Timon of Athens'.

Haciendo caso omiso del grado de paternidad que pueda corresponderle a Shakespeare en este drama, es obligado, al estudiarlo, hablar de Painter. En efecto, modernamente es difícil ver un trabajo serio sobre esta obra sin que se relacionen los nombres de estos dos autores ingleses.⁶

El principal motivo de esta asociación es la coincidencia en el tema del Timon of Athens del dramaturgo con una de las "novelas" de Painter que lleva por título "Of the strange and beastlie nature of Timon of Athens, enemy to mankinde, with his death, buriall, and epitaphe."

Pero la historieta que aquí se narra está lejos de ser original. William Painter fue, sobre todo, uno más de los compiladores de historias que escogió a su gusto, de aquí y de allá, las tradujo al inglés y las reunió en un libro al que puso por título The Palace of Pleasure. En su primera edición (1566), contenía 60 cuentos. Al año siguiente se tiró otra edición en la cual iban incluidos 34 cuentos más. Por fin, en 1575 se hizo una tercera edición, corregida y aumentada, con otros 7 cuentos nuevos.⁷

En el variopinto grupo de autores representados en The Palace of Pleasure figuran dos españoles: Antonio de Guevara, con cinco de las supuestas cartas de Plutarco y Trajano,⁸ y Pedro Mexía.

Y es precisamente éste último el que ha dado pie para que el nombre de Painter se haya hermanado con el de Shakespeare en torno

6 Geoffrey Bullough, Narrative and Dramatic Sources of Shakespeare, Londres, 1966, vol. VI, págs. 239 y 293-295; Encyclopaedia Britannica, 1969, vol. 20, pág. 327, s.v. "Shakespeare".

7 Marcelino Menéndez Pelayo, Orígenes de la Novela, Aldus, 1943, vol. III, págs. 56-57; Encyclopaedia Britannica, vol. 17, pág. 43, s.v. "Painter"; John Garrett Underhill, Spanish Literature in the England of the Tudors, New York, 1899, págs. 150-151.

8 John Garrett Underhill, op. cit., pág. 258.

al Timon of Athens del célebre dramaturgo.

Pedro--o Pero--Mexía (1497-1551) fue un español cuyo enorme éxito como escritor, dentro y fuera de la Península, se prolongó hasta mediados del siglo XVII.

En lo que a Inglaterra se refiere, su Diálogos eruditos (1547) fue vertido al inglés por Thomas Newton bajo el título de Dialogue concerning phisicke and phisitions", (sic), Londres, 1580,⁹ y su Historia imperial y cesárea (1545) fue traducida al mismo idioma por William Traheron, su impresión autorizada en 1601 y hecha unos tres años más tarde.¹⁰ Un ejemplar castellano de esta segunda obra--edición de Amberes de 1578--se hallaba entre los libros que pertenecieron a Sir William Cecil.¹¹

Con todo, la obra de Mexía que batió todos los records fue su Silva de varia lección (1540), con más de veintiséis ediciones castellanas en España, Venecia, Amberes y Lyon, y dieciséis francesas, y traducida igualmente al italiano y aun al latín.¹²

En palabras de Hurtado y González Palencia, la Silva "es una colección de artículos sin unidad, orden ni plan, acerca de las materias más variadas e inconexas (historia, viajes, costumbres, supersticiones, mitología, filosofía, ...)".¹³

De una traducción francesa fue traducida al inglés por Thomas Fortescue e impresa en Londres en 1571 como The Foreste or collection of histories, con una segunda edición en 1576.¹⁴

Dan testimonio de su popularidad en Inglaterra, amén de las mencionadas ediciones inglesas y francesa, el hecho de que el célebre matemático y astrólogo, John Dee, y el no menos célebre ministro, Sir William Cecil, tuviesen respectivamente en sus bibliotecas una edición italiana de 1556 y otra castellana de 1550,¹⁵ el que Christopher Marlowe encontrara en esta obra de Mexía los elementos históricos pa-

⁹ John Garrett Underhill, op. cit., págs. 245 y 388.

¹⁰ Id., págs. 255 y 407.

¹¹ Gustav Ungerer, "The Printing of Spanish Books in Elizabethan England", The Library, 5ª Serie, vol. XX, Nº 3, sept. 1965, pág. 224.

¹² Marcelino Menéndez Pelayo, op. cit., págs. 55-57.

¹³ J. Hurtado y González Palencia, Historia de la Literatura Española, Madrid, 1949, pág. 420.

¹⁴ John Garrett Underhill, op. cit., pág. 382.

¹⁵ Gustav Ungerer, op. cit., págs. 220 y 227.

¹⁶ Marcelino Menéndez Pelayo, op. cit., loco cit.; John Garrett Underhill, op. cit., págs. 258-259, 363 y 373; James Fitzmaurice-Kelly, Historia de la Literatura Española, Madrid, 1916, pág. 154. Añade este último autor que, al igual que Marlowe, Lope de Vega se inspiró en la Silva para La inocente sangre.

ra su Tamburlaine (1590),¹⁶ y el que Thomas Lodge—"muchos de cuyos trabajos realizados antes de 1600 fueron, de hecho, traducciones solapadas", según Menéndez Pelayo, sacara de la Silva su colección de once novelas agrupadas bajo The Life and Death of William Longbeard (1593).¹⁷

Sin embargo, el que primero sacó provecho del libro de Mexía en Inglaterra fue William Painter, ya que las "novelas" números 28 y 29 de The Palace of Pleasure de 1566 son una traducción de una parte de la Silva. El Nº 29 trata de un viudo de 20 mujeres que se casó con una viuda de 22 maridos,¹⁸ y el Nº 28 es el arriba mencionado, "Of the straunge and beastlie nature of Timon of Athens..." con el que Shakespeare estuvo familiarizado y que, junto con otros trabajos similares, seguramente tuvo ante sí a la hora de componer su drama.¹⁹

Cotéjese el pasaje de Timon of Athens, V.i.206-213, con la traducción de Painter:

"Which wordes many times he told to Alcibiades himselve. He had a garden adjoyning to his house in the fields, wherein was a figge tree, whereuppon many desperate men ordinarily did hange themselves: in place whereof, he purposed to set up a house, and therefore was forced to cutte it downe..." (líneas 29-32);

"... to whom he saide, that he purposed to cutte downe his figge tree, to builde a house upon the place where it stode. 'Wherefore (quoth he) if there be any man amonges you all in this company, that is disposed to hang himselve, let him come betimes, before it be cutte downe'". (líneas 33-42).²⁰

Se observará el gran parecido entre ambos, igual o mayor que el que existe entre la traducción de North--también considerada como fuente de este drama--y Shakespeare, con la sola excepción de los epitafios para los que el dramaturgo copió a North "ad pedem litterae". Y, siendo la de Painter casi positivamente la primera traducción inglesa, resulta muy verosímil pensar que North también la tendría en cuenta al llevar a cabo su propia traducción. Con lo cual quedaría todavía más aquilatada la conexión entre Shakespeare y nuestro Pedro Mexía.

Por otro lado, entre las obras consideradas como análogas de Timon of Athens, y posiblemente consultadas por Shakespeare, se cuenta el relato sobre este personaje griego tomado de una traducción inglesa de Boaistuau hecha por John Alday.²¹ Boaistuau colaboró con

17 Marcelino Menéndez Pelayo, Id., pág. 58; Encyclopaedia Britannica, vol. 14, pág. 201, s.v. "Lodge".

18 Marcelino Menéndez Pelayo, op. cit., pág. 57; John Garrett Underhill, op. cit., págs. 257-258.

19 Geoffrey Bullough, op. cit., págs. 231 y 293. Se dice que The Palace of Pleasure fue también la fuente de All's Well That Ends Well. Como dato curioso, observemos la coincidencia de un personaje de Timon of Athens--Painter--con el apellido del recopilador inglés.

François de Belleforest--el renombrado traductor de las Histoires Tragiques, de Bandello--y Claude Tesserant en la compilación de las Historias prodigiosas y maravillosas de diversos sucesos acaecidos en el mundo. Pues bien, los citados compiladores, según una fuente autorizada,²² "tomaron mucho de la obra de Mexía, traducida ya al francés en 1552, como se verá cotejando los respectivos capítulos de las Historias con lo que en la Silva se escribe acerca de muchos puntos que es fácil señalar". Lógicamente, cabe preguntarse, sobre todo en vista del gran parecido de la última parte de los relatos de Mexía y Boaistuau, si éste no echaría mano de aquel para hacer su retrato de Timón.

Como colofón, conviene recordar aquí que no es ésta la única ocasión en que se ha conectado a Mexía con el gran dramaturgo inglés. Para mayores detalles, puede consultarse nuestro comentario a As You Like It.

 Según Virgil K. Whitaker,--Shakespeare's Use of Learning, San Marino, Calif., 1953, pág. 100, Shakespeare alude a Painter en Titus Andronicus.

20 Geoffrey Bullough, op. cit., pág. 293.

21 Pierre Boaistuau, Theatrum Mundi. The Theatre or rule of the World ... Cf. Geoffrey Bullough, op. cit., pág. 295.

22 Marcelino Menéndez Pelayo, op. cit., pág. 48.

PERICLES, PRINCE OF TYRE

Pericles hizo su aparición c. 1608, y ésta es la fecha en que aún no ha terminado la discusión sobre la parte que le correspondió a Shakespeare en su composición. De lo que no parece haber ninguna duda, sin embargo, es de que la mayor y mejor parte del drama es suya, razón por la que hoy en día figura regularmente entre sus obras.¹

El contenido de Pericles es una historia que cuenta con una tradición larguísima--quizás la más antigua--en Inglaterra, ya que la primera traducción vernácula conocida es cabalmente una anglosajona que data del siglo X. A ésta siguió la versión de John Gower --Confessio Amantis, una narración en verso de finales del siglo XIV--, y la novela The Patterne of Painefull Adventures (1576 y 1607), de Lawrence Twine.²

Pero las raíces del árbol genealógico de Pericles vienen de mucho más atrás, habiéndose fijado como el inicio de esta leyenda una novela griega, hoy perdida, del siglo III d.C., de donde pasó al latín como Historia Apollonii Regis Tyri--atribuída por algunos a Celio Simposio--siendo ésta la versión más antigua que se conoce, compuesta entre los siglos IV y VI, y de la cual se hicieron numerosos manuscritos en la Edad Media. Otra versión latina del siglo X es un poema titulado Gesta Apollonii. En el siglo XI, Godofredo de Viterbo hizo otra versión en versos latinos que incluyó en su Pantheon. En España, "la más extensa e importante de estas versiones medievales es el poema del siglo XIII, el Libro de Apollonio (2,624 versos), perteneciente al mester de clerecía". La versión en prosa latina se hizo muy popular al ser incluída en las Gesta Romanorum en el siglo XIV, y prácticamente no hubo en la Edad Media idioma europeo al que no fuera vertida. Incluso parece que llegó a América donde se ha encontrado un drama inca, Apu-Ollantay, que es parecido a Pericles.³

Volviendo al tema principal, se admite prácticamente sin reparos que Pericles está basada en la versión de Gower principalmente,

1 Edward Dowden, Introd. a "Pericles...", Shakespeare - The Tragedies Ed. Oxford, 1971, págs. 1157-1163; D.A. Traversi, op. cit., págs. 259 y 281, n. 1.

2 Encyclopaedia Britannica, 1969, vol. 2, pág. 124, s.v. "Apollonius of Tyre".

3 Id., Ibid.; Rafael Ferreres, ed., El Patrañuelo, Clásicos Castalia, Madrid, 1971, pág. 115, n. 79; G. Wilson Knight, The Crown of Life, Londres, 1966, pág. 37, n. 1.

y se supone que también en la de Twine.⁴ Pero por lo que diremos se verá que el drama no se ciñe tan rigurosamente a la historia original del rey Apolonio, sino que libremente se introducen en él variantes, v. gr., el nombre de Marina y la singular interpretación que el dramaturgo ha dado al papel por ella representado, la inclusión entre sus personajes de varios tipos españoles y de una frase castellana, etc., hechos éstos que han llevado a algunos distinguidos comentaristas estudiosos a vislumbrar otras fuentes--distintas de las ya señaladas de los dos escritores ingleses--de las que sospechan que el dramaturgo pudo extraer ciertos pormenores y entre las cuales se han señalado a varios escritores españoles que, comenzando por Séneca padre y Prudencio, llegan hasta Timoneda pasando por el autor anónimo del Libro de Apolonio y Gil Vicente.

El 'Libro de Apolonio' y 'Pericles'.

El anónimo Libro de Apolonio gozó de tanta popularidad en España en el siglo XVI como el de Gower en Inglaterra. Era el justo premio a la exquisitez poética de que está impregnada la historia del rey Apolonio y que culmina en la figura de su hija Tarsiana. Ello explica que en Tarsiana se inspirasen Gil Vicente, Juan Timoneda, Cervantes--para su Preciosa, de La Gitanilla (1613)--y, más recientemente, Víctor Hugo para su Esmeralda, de Notre-Dame de Paris (1831), como generalmente admiten los literatos, y el que algunos la hayan parangonado con la Marina de Pericles viendo en ésta ya una reminiscencia, ya una reaparición de aquella, o bien considerando a Tarsiana como un bosquejo del tipo de Marina.⁵

Alguien ha ido mucho más lejos todavía, como Astrana Marín, por ejemplo, quien afirma sin ambages que "el asunto del Libro de Apolonio es, punto por punto, el mismo del Pericles shakespeariano" y que "Shakespeare ha conservado hasta los menores incidentes y algunos de los nombres...; otros los ha variado, como Tarsiana (Marina) ... sin que pierdan su garbo español".⁶

4 Edward Dowden, op. cit., pág. 1161; Encyclopaedia Britannica, vol. 20, pág. 327, s.v. "Shakespeare".

5 Angel Valbuena Prat, Historia de la Literatura Española, Barcelona, 1964, t. I, págs. 74-75; Hurtado y González Palencia, Historia de la Literatura Española, Madrid, 1949, pág. 72; James Fitzmaurice-Kelly, Historia de la Literatura Española, Madrid, 1916, págs. 18-19.

6 Luis Astrana Marín, op. cit., pág. 101.

Esta aseveración viene a ser una consecuencia aparentemente lógica de las premisas sentadas por el mismo autor y de las que ya hemos dado cuenta en la introducción a este último grupo de las obras de Shakespeare. Tiene, no cabe duda, el valor testimonial de un hombre muy empapado en la vida y obra del dramaturgo. Mas, por su carácter general carente de pruebas concretas--que seguramente él creía tener, pero que no aduce--, mucho nos tememos que, pretendiendo probar mucho, no demuestre nada o muy poco. Sólo a guisa de ejemplo, diremos que ese "punto por punto" de que él habla no es exacto al no mencionarse para nada en Pericles ni el nacimiento del nieto ni la muerte del propio rey Pericles, detalles que por otro lado sí figuran en el Libro de Apolonio. En cuanto a la segunda parte del aserto, ya tendremos ocasión de ver cómo Astrana Marín no está solo en sus apreciaciones.

De lo dicho arriba se desprende que habrá de convenirse en que el mero hecho de sugerir Marina todos estos recuerdos habla muy alto del Libro de Apolonio en general y de la juglaresa Tarsiana en particular. Aparte, claro está, de que resulta obligado en este estudio dejar constancia del libro español y de su protagonista femenina aunque sólo fuera por la gran afinidad que tienen con el Pericles y con Marina.

Gil Vicente y 'Pericles'.

Una de las primeras derivaciones del Libro de Apolonio en la Península fue la Comedia de Rubena (1521), de Gil Vicente, considerada como la comedia de magia más antigua, parte naturalismo audaz, parte fantasía romántica, en la que algunos han creído ver varios pasajes análogos a otros de Pericles y, en consecuencia, han supuesto que Shakespeare la conoció.⁷

Pero mientras Thomas y Astrana Marín explican ese parecido entre las dos obras achacándolo simplemente a que ambas proceden de las mismas fuentes, Hoeniger niega terminantemente que se dé analogía alguna.⁸ A falta de más detalles, esperemos que algún especialista imparcial pueda aclararnos esto algún día.

7 Henry Thomas, "Shakespeare y España", Homenaje a Menéndez Pidal, I, 1925, pág. 234; Luis Astrana Marín, op. cit., pág. 101.

8 F.D. Hoeniger, ed., Pericles, The Arden Shakespeare, 1963, pág. xviii, n. 4.



Retrato de Juan Timoneda

Timoneda y 'Pericles'.

La "Patraña Oncena" de El Patrañuelo (1567), de Juan Timoneda, no es sino una muy estimable nueva versión castellana de la Historia Apollonii Regis Tyri--paralela, por tanto, de Pericles.

Ahí podría acabar el presente comentario, si nada más hubiera en la mencionada "patraña" que nos diera pie para prolongarlo. Pero sospechamos que sí lo hay porque, prescindiendo de la relación que pueda existir entre los nombres de Taliarca y Lenio, de El Patrañuelo, con los de Thaliard y Pandar, de Pericles, hay dos expresiones en aquel que no pueden menos de evocar, la una, el nombre de otro personaje y, la otra, el lema de uno de los caballeros pretendientes de la hija del rey de Pentápolis, de Pericles.

Escribe Timoneda que--

"Echado el ataúd, siguiendo su ventura por las marítimas ondas, vino a aportar en la provincia de Efeso, a do saliendo unos médicos de la ciudad para buscar ciertas yerbas junto a la marina, vieron el ataúd que estaba cerca de tierra. ... En esto, la priora y todas las monjas que estaban presentes, la consolaron y la dieron muchas substancias que aparejadas le tenían, y la manifestaron de la suerte que aquellos médicos la habían hallado a la marina".⁹

No puede menos de llamar la atención el que la palabra subrayada coincida un cien por cien tanto morfológica como semánticamente con el nombre de la figura femenina central de Pericles.

Por lo que al otro extremo se refiere, el mote a que antes aludíamos, el cual aparece grabado en el escudo de armas de un príncipe --"Second Knight"--y que representa a un caballero armado conquistado por una dama, dice en español--"The motto thus, in Spanish, 'Piu por dulzura que por fuerza'" (II.ii.27-28), siendo ésta la más larga de las frases españolas que se registran en la producción de Shakespeare.

Thomas y--mucho más prolijamente--Hoeniger se han esforzado hasta lo indecible en hacernos ver que Craig, Dyce y Malone, entre otros editores, están equivocados, que los textos están corruptos y que el citado lema debería leerse en italiano--"piu per dolcezza che per forza"--, aunque a sabiendas de no haber llegado a zanjar definitivamente este asunto.¹⁰

A este respecto se nos ocurre preguntarnos--por supuesto, sin

⁹ Juan Timoneda, El Patrañuelo, Clásicos Castalia, Madrid, 1971, págs. 132 y 133.

¹⁰ Henry Thomas, op. cit., pág. 226; F.D. Hoeniger, op. cit., pág. 54.

pretensiones de enmendar la plana a nadie ni de atribuirnos dotes de exégeta que no poseemos-- , si quizás no ayudaría a arrojar algo más de luz sobre el presente tema tomar en consideración la frase "más por fuerza que por grado" que Timoneda trae en su "patraña".¹¹ Ya que, aun existiendo una inversión de términos, no podrá negarse que ambas expresiones guardan una cierta relación. Y si a lo presente se añade lo arriba apuntado, las probabilidades de que quizás el dramaturgo conoció El Patrañuelo aumentan, y más aún si tomamos en cuenta la circunstancia curiosa o coincidencia de que ambos autores tratasen--además del presente de Apolonio--otros dos argumentos comunes en la "patraña quincena" y Cymbeline--según veremos--, y en la "patraña decinueve" y Much Ado About Nothing--como ya vimos.

Los historiadores de Indias y 'Pericles'.

Schanzer, apoyado en las palabras del drama--"For she was born at sea" (III.iii.13)-- , sugiere que el dramaturgo la bautizó con el nombre de Marina en atención a la circunstancia del lugar en que nació, esto es, a bordo de una nave en alta mar.¹²

No parece opinar así Hoeniger quien, si bien atribuye como probable la elección del nombre a Shakespeare, indica que pudo tomarlo de algún país del sur de Europa donde dicho nombre es corriente.¹³ Muir es mucho más explícito en sus juicios en torno a este asunto. Partiendo del supuesto de que Shakespeare pudo basarse en un drama antiguo, pero consultando--según su costumbre--otras obras, Muir hace responsable a Shakespeare del cambio de nombres de los personajes principales insinuando que el de Marina pudo haberle sido inspirado por la historia de la joven mejicana que fue bautizada con ese mismo nombre por los misioneros españoles. Por el gran interés que esta declaración encierra, no podemos resistirnos a traducir las palabras del ilustre crítico:

"Había sido, al nacer, la hija de un cacique; pero al morir su padre, su propia madre la vendió a ciertos indios con el objeto de que el hijo habido de un segundo marido tuviera asegurada la herencia. Años más tarde, mientras la joven servía a Cortés de intérprete en la provincia en que naciera, fue vista y reconocida por su madre y su hermanastro quienes sintieron gran temor de que ella tomase venganza en ellos. Pero Marina,

11 Juan Timoneda, op. cit., pág. 140.

12 Ernest Schanzer, ed., The Winter's Tale, New Penguin Shakespeare, 1973, pág. 191.

13 F.D. Hoeniger, op. cit., pág. 4.

ya fuera que se ablandó por las lágrimas, ya porque se tomase en serio la religión recién abrazada, los perdonó y les ofreció regalos.

Esta historia de una princesa, vendida como esclava por su madre y su padrastro, y que perdonó a su madre y al hijo por quien se había cometido el crimen cuando ella los tenía en sus manos, debió haber llamado la atención de Shakespeare mientras escribía los dramas del último período. La historia se asemeja al argumento de The Tempest en un aspecto, y al de Pericles en otros. Infortunadamente, no se sabe que la historia completa fuera publicada en el tiempo de Shakespeare. La breve versión que da Francisco López de Gómara (cuya Historie of the Conquest of the Weast India, now called new Spayne apareció traducida en 1578) carece del toque de la traición materna y del desenlace del perdón filial. El secuestro de la niña, su nombre y su don de lenguas serían en cierto modo ligeros lazos de unión con Pericles; pero puede que Shakespeare diera con alguna versión publicada de la historia más parecida a la esbozada arriba, y que le trajese a la memoria a la Marina mejicana al leer acerca del trato que Dionisia dio a la hija de Apolonio, sobre la captura de la joven por los piratas, y sobre su evasión del burdel con la ayuda de sus diversas habilidades, de igual manera que Marina logró hacerse con un marido español por medio del don de lenguas. Además, el nombre Marina le sonaría a propósito para alguien que había nacido en el mar".¹⁴

Que existan características comunes a la joven mejicana y a la hija de Pericles, no puede negarse. Porque, además del nombre --"una muy excelente mujer que se dijo doña Marina, que ansí se llamó después de vuelta cristiana"--, ambas tuvieron un origen noble--"verdaderamente era gran cacica e hija de grandes caciques y señora de vasallos"--¹⁵ y corrieron una suerte parecida--"cuando era muchacha la habían robado algunos mercaderes en tiempo de guerra y llevado a vender a la feria de Xicalanco... y de allí había llegado a poder del señor de Potonchan".¹⁶ Y en cuanto a la habilidad para las lenguas, doña Marina hablaba por lo menos la suya propia--el tlaxcateca--, la de Méjico--el nauhatl--, y también el castellano.¹⁷ Por lo que a la virginidad se refiere, convendrá recordar que Cortés tenía especial interés en que los pueblos por él ganados estuvieran enterados de los misterios de la religión católica, entre ellos el de la Virginidad de María, y para ello se servía de sus dos intérpretes "porque doña Marina y Aguilar, nuestras lenguas, estaban ya tan expertos en ello que se lo daban a entender muy bien".¹

Otra cosa es que Shakespeare conociera todos estos detalles.

14 Kenneth Muir, "Pericles", Shakespeare Criticism 1935-60, ed. por Anne Ridler, Londres, 1963, págs. 330-331. Según Julio Cejador y Frauca, Historia de la Lengua y Literatura Castellana, Gredos, Madrid, 1972, t. II, pág. 249, se hizo otra segunda edición inglesa de Gómara en 1596.

Sin embargo, sabiendo lo populares que se hicieron en Inglaterra nuestros historiadores de Indias--según se verá en nuestro estudio sobre The Tempest--, resulta fácil suponer con Muir que, de una forma u otra, Shakespeare pudo muy bien conocer los pormenores señalados de la vida de doña Marina.

San Dámaso, Prudencio y 'Pericles'.

La historia de Marina es un canto del más acendrado espíritu a la virginidad. Bullough subraya el hecho de que en ella el dramaturgo dé una importancia tan grande a la difícil situación en que se encuentra la protagonista en las escenas que se desarrollan en el burdel, deduciendo de ello que Shakespeare intentó obtener de semejante coyuntura el mayor sentimiento y belleza moral con el fin de explotar el "realismo social" contrastando a Marina con el ambiente pagano que la rodeaba. El comportamiento de Marina le trae a la memoria al citado autor otros casos semejantes en los que sobresalieron varias vírgenes mártires--entre las cuales cita a Santa Inés como la más conocida y cuya historia es la que mayor parecido guarda con la de Marina--sugiriendo la posibilidad de que el dramaturgo se inspirase en dicha santa al tiempo de esbozar el retrato de Marina.¹⁹

En efecto, las pinceladas del cuadro de Marina que coinciden con las de la vida de la santa son tantas, que, aunque no fuera más que por eso, se justificaría el detenerse a compararlas.

Ahora bien, difícilmente podrá hablarse de Sta. Inés sin hacer siquiera sea una breve mención de algunos personajes a los que principalmente se debe que la santa fuera--hoy lo mismo que en tiempo de Shakespeare--una de las más célebres mártires romanas de principios del siglo IV.

En Inglaterra, su nombre figuraba en el calendario del Book of Prayer. No es probable, sin embargo, que, aun suponiendo--como es posible--que lo conociera, pudiese Shakespeare tomar de él los pormenores de que hace gala al trazar a la protagonista de su drama.²⁰

15 Salvador de Madariaga, Hernán Cortés, Ed. Sudamericana, Buenos Aires, 1964, págs. 163 y 164.

16 Francisco L. de Gómara, Historia General de las Indias, Iberia, Barcelona, 1966, 2ª parte, pág. 55.

17 Salvador de Madariaga, op. cit., págs. 164, 188 y 273.

18 Id., págs. 272-273 y 330.

19 Geoffrey Bullough, op. cit., vol. VI, págs. 352 y 371.

20 Encyclopaedia Britannica, vol. 1, pág. 330, s.v. "Agnes".

Tuvo, pues, que recurrir, como supone Bullough, a otras fuentes de información. De ahí que tengamos que reseñar aquí la obra del papa San Dámaso y del poeta Prudencio como propulsores que fueron de la devoción universal a la santa y unos de los primeros y más destacados portavoces de aquello que la tradición ha conservado de la vida de esta mártir.

Siendo Teodosio I el Grande--natural de Galicia--emperador romano, y habiendo declarado en el año 380 que la religión a cuya cabeza se encontraba a la sazón el papa Dámaso (c. 304-384) era la religión del estado romano, facilitó mucho la tarea del papa--también español por sangre, aunque romano de nacimiento--una de cuyas obras por las que más se le recuerda fue descubrir las tumbas de los mártires para las que personalmente compuso los correspondientes epitafios en verso.²¹

El de Sta. Inés, grabado en la lápida que desde entonces y hasta hoy cubre el sepulcro en el que yace su cuerpo dentro de la basílica a ella dedicada en Roma, constituye el "Carmen XXIX" y reza así:

"De S. Agnete Martyre.

Fama refert Sanctos dudum retulisse parentes.
 Agnem cum lugubres cantus tuba concrepuisset, A
 Nutricis gremium subito liquisse puellam;
 Sponte trucis calcasse minas, rabiemque tyranni:
 5 Urere cum flammis voluisset nobile corpus,
 Viribus immensum parvis superasse timorem,
 Nudaque perfusos crines, et membra dedisse,
 Ne Domini templum facies peritura videret.
 O veneranda mihi, sanctum decus alma pudoris,
 10 Ut Damasi precibus faveas precor, inclyta Virgo."²²

Amén de que el poeta y el dramaturgo compusieron sendos cantos a la virginidad, y sin necesidad de subrayar ningún otro pormenor análogo obvio--como podría ser el hecho de haber éste dedicado también a Marina su epitafio (IV.iv.34-43), o que el número de versos en uno y otro caso sea, curiosamente, el mismo--, creemos que no hay faceta importante en la vida de Marina que no se contenga, siquiera sea de un modo embrionario y compendioso, en los versos de S. Dámaso. Por ejemplo, la santidad de los padres de Inés a que alude el epigrafista (verso 1) se refleja tanto en Thaisa--que adopta una vida retirada y se hace monja y sacerdotisa de la diosa Dia-

21 Encyclopaedia Britannica, vol. 7, pág. 24, s.v. "Damasus".

22 J.P. Migne, Patrologiae Cursus Completus, París, 1845, t. XIII, págs. 402-403.

na (III.iv.10 y sigs.; V.iii.15 y sigs.)-- , como en Pericles que practica la caridad con los necesitados, escucha y obedece a la voz de la misma diosa, y reza piadosamente (III.iii.18; V.i.251-252; V.iii). Las habilidades musicales de Marina (IV.vi.191), también las tuvo Inés (v.2). Marina se ve alejada de sus padres desde muy temprano--su madre muere al darla a luz (III.i.18 y sigs.) y su padre la deja al cuidado de un matrimonio amigo (III.iii.12 y sigs.)-- y lo mismo ocurre con Inés (v.3). Ambas sufren amenazas de muerte y, para el caso, ambas mueren de muerte violenta (IV.i; iii; iv) (v.4). Ni la una ni la otra teme a las llamas o a los hombres (IV.ii.149; v; vi.70 y sigs.) (vs.5-6). En ambos casos se mencionan las cabelleras (IV.ii.58) (v.7), su pudor (IV.ii.127) (v.9), etc.

Nada dice del epitafio de S. Dámaso Bullough. En cambio, menciona como posible fuente del dramaturgo un himno de Prudencio debido a que fue éste un escritor que influenció a muchos escritores posteriores entre los que destaca a la monja alemana Hroswitha (c. 935-1000).²³

Prudencio (348-c.405), poeta latino considerado como el creador de la oda cristiana y el primero en hacer uso de la alegoría, nació y vivió en España desempeñando puestos públicos importantes hasta que, cansado de la vanidad de la vida, dedicó los catorce últimos años de la suya a escribir poesía. El himno que aquí nos interesa es el Nº 14 y último de su obra Peristephanon, compuesto probablemente durante su visita a Roma en 401-403, y lleva por título "Passio Agnetis".²⁴

En dicho himno, Prudencio ofrece una versión muy personal del martirio de la santa, "y lo hace con tanta fortuna, con tanto sentimiento y veracidad tradicional, que... hace olvidar los poetas anteriores", como S. Dámaso y S. Ambrosio.²⁵ Aunque lo demos íntegro en otra parte, no estará de más señalar aquí que, además de las referencias generales que pueden citarse como rasgos análogos y comunes a Marina e Inés--cuales son las relativas a su edad y a su decidido empeño por conservar a toda costa intacta la flor de la virginidad--, existen expresiones que bien pueden tomarse como causantes del eco que algunas palabras del poeta inglés parecen devolver. Compárense, por ejemplo, el pudor que las adorna--"pudor" (v.23) y "These blushes" (IV.ii.127); el que sea especialmente la juventud

23 Geoffrey Bullough, Id., Ibid.

24 Encyclopaedia Britannica, vol. 1, pág. 641, s.v. "Allegory"; vol. 13, pág. 788, s.v. "Latin Literature"; vol. 18, pág. 695, s.v. "Prudentius".

25 Aurelio Prudencio, Obras Completas, B.A.C., Madrid, 1950, pág. 725, de donde hemos tomado el himno completo que ofrecemos en uno de nuestros apéndices.

desenfrenada a cuya merced se exponga la virtud de ambas jóvenes--

"omnis iuuentus inruet et nouum
ludibriorum mancipium petet" (vs.29-30),

y "the inclination of the people, especially of the younger sort?"
(IV.ii.99-100);

el que ambas prefieran derramar su sangre a verse mancilladas--

"Ferrum impiabis sanguine, si uoles
non inquinabis membra libidine" (vs.36-37),

y "If... knives ^{be} sharp...
Untied I still my virgin knot will keep"
(IV.ii.149-150);

Inés invoca la ayuda de Cristo, y Marina la de Diana y los demás dioses--

"Haud... immemor est ita
Christus suorum, perdat ut aureum
nobis pudorem, nos quoque deserat" (vs. 31-33),

y "The gods defend me!" (IV.ii.91),
Diana, aid my purpose! (IV.ii.151),
Hark, hark, you gods! (IV.vi.155),
O! that the gods
Would safely deliver me from this place" (IV.vi.187-188);

los que veían y oían a Inés la dejaban asombrados, y otro tanto acontecía con los que se acercaban a Marina--

"Sic elocutam...
Stantem refugit maesta frequentia" (vs.38-40),

y "Did you ever hear the like?", etc., (IV.v);

un joven pretende besar a Inés procacmente y queda ciego y medio muerto, mas al devolverle ella la vista y la vida queda convertido, como Marina sería capaz de hacer un puritano del mismo diablo si éste osara besarla--

"Intendit unus forte procaciter
os in puellam...
... tum iuueni halitum
uitae innouatum uisibus integris" (vs.43-60),

y "she would make a puritan of the devil if he should cheapen a kiss of her" (IV.vi.8-10);

Inés, victoriosa y virgen, canta, al igual que Marina, por mantener sin merma alguna su virginidad hasta ahora triunfante--

"Ibat riunfans uirgo...
... sacro carmine concinens,
quod sub profani labe periculi
castum lupanar nec uiolabile
experta uictrix uirginitas foret" (vs. 52-56),

y "Proclaim that I can sing..." (IV.vi.191);

al tirano enemigo le duele que Inés le lleve ventaja y manda a un soldado a matarla, como a Dioniza le molesta el ver a su hija postergada por culpa de Marina y ordena a un criado--al que compara a un soldado--quitarle la vida--

"... iram nam furor incitat
hostis cruenti: 'Vincor--ait gemens--;
i, stringe ferrum, miles, et exere
praecepta..." (vs.63-66),

y "She did distain my child, and stood between
Her and her fortunes;... (IV.iii.31 y sigs.),

Thy oath remember...
... A soldier to thy purpose", etc., (IV.i.1-49);

Inés prefiere la muerte y se alegra al ver venir a su verdugo porque así subirá al cielo a unirse con Cristo, como Marina--que también antepone su virginidad a la vida--se lamenta de que su ejecutor no hubiese cumplido con más presteza su misión o que los piratas no la hubieran arrojado al mar donde se habría reunido con su madre--

"Exulto, talis quod potius uenit
uaesanus, atrox, turbidus armiger,
quam si uenerit...
qui me pudoris funere perderet.

.....
Sic nupta Christo transiliam poli
omnes tenebras aethere excelsior". (vs.69-80),

y "Alack! that Leonine was so slack, so slow.
He should have struck, not spoke; or that these pirate
Not enough barbarous--had not o'erboard thrown me
For to seek my mother!" (IV.ii.65-68);

un solo tajo bastó para cortar la cabeza a Inés, igual que pensó Dioniza bastaría para matar a Marina--

"uno sub ictu nam caput amputat" (v.89),

y "'Tis but a blow" (IV.i.2).

Prudencio empieza y acaba su himno hablando de las dos coronas que en recompensa ha recibido Inés: una por haber mantenido incólume su virginidad en la tierra, y otra por haber ganado en el cielo a Cristo Rey por esposo con el martirio--

"Duplex corona est praestita...
intactum ab omni crimine uirginal
mortis deinde gloria liberae" (vs.7-9),

"Sic nupta Christo..." (vs.79-80),

"Cingit coronis interea Deus
frontem duabus martyris innubae" (vs.119-120);

como asimismo Shakespeare nos dice del merecido y justo premio re-

servado a la virtud de Marina que, guiada por el Cielo, se ve coronada al fin con la alegría inmensa de reunirse con sus padres y con aquel que sería su futuro esposo y rey--

"... the due and just reward:
In Pericles, his queen, and daughter, seen--
.....
Virtue preserv'd from fell destruction's blast,
Led on by heaven, and crown'd with joy at last".
(V.iii.86-90).

A la vista de tantas y tales coincidencias, creemos que es difícil negarse a admitir en Shakespeare el probable conocimiento y empleo del himno de Prudencio.

Séneca el Viejo y 'Pericles'.

Algunos críticos han contemplado la posibilidad de que el cuadro que pinta Shakespeare dejándonos ver la situación comprometida en la que se ve inmersa Marina en Mitilene podría derivarse de un relato semejante en el que triunfa la castidad, procedente de la pluma de Séneca padre (c.55 a.C.-39 d.C.), incorporado en su Controversiae, y que lleva por título "Sacerdos Prostituta".²⁶

Según dichos autores, el francés A. Silvayn--también conocido por el pseudónimo de Alexandre van der Busche--compuso un libro que, traducido al inglés por L. Piot, fue publicado en 1596 bajo el rótulo The Oratour. Se trata de una colección de cien ejercicios retóricos, llamados "declamaciones", en los que se ventilan problemas morales planteados por situaciones reales o ficticias, al estilo de las contenidas en el citado libro de Séneca y del que Silvayn no solamente tomó la idea para el suyo sino que también algunos capítulos, como tuvimos ocasión de ver al estudiar The Merchant of Venice y Measure for Measure.

Volviendo a Pericles, la "declamación 53" guarda una gran semejanza con el apuro de Marina y no es otra cosa que una ampliación del mencionado cuento de Séneca. En ella vienen resumidas las peripecias que acontecen a una monja quien, camino de Sicilia para hacerse cargo de su abadía, es apresada por unos piratas y vendida a un prostíbulo donde ella se resiste y mata a un hombre que pretendía violarla.

La introducción a la aludida "Declamatio II", de Séneca, dice:

26 F.D. Hoeniger, op. cit., pág. xix; Geoffrey Bullough, op. cit., vol. VI, pág. 371.

"Sacerdos Prostituta.

Lex: SACERDOS CASTA E CASTIS, PVRAE PVRI SIT. Thema: Quaedam virgo a piratis, capta venit emptam a lenone, & prostituta est. Venientes ad se exorabat stipem. Militem qui ad se venerat, cum exorare non posset colluctantem & vim inferentem occidit. Accusata, & absoluta, remissa ad vos est: petit sacerdotium. Contradicitur."²⁷

Si se tiene en cuenta el parecido existente--los piratas (IV.i.92 y sigs.; ii.41 y sigs.), un muerto en el burdel (IV.ii.21-24) y la mención de los sacerdotes (IV.vi.12)--; más el sorprendente hecho de que tres de las fábulas utilizadas por Shakespeare para otras tantas obras se encuentran en el libro de Silvano habiendo sido aquellas traducidas por el autor francés del libro de Séneca--según nos asegura el citado Bullough--, no puede haber la menor duda de que la deuda de Shakespeare para con el retórico cordobés es algo muy real, aun suponiendo--lo cual está por demostrarse--que el dramaturgo sólo se sirviera de la traducción inglesa. Todo esto sin menoscabo de lo que más arriba dijimos sobre lo que se ha escrito del mismo Séneca en relación con The First Part of Henry The Fourth.

Un español entre los personajes de 'Pericles'.

La escena en que aparece nuestro compatriota se desarrolla de la siguiente manera: Marina ha sido comprada por los dueños de un burdel; éstos mandan a un criado a pregonar en el mercado los encantos de su nueva adquisición y, preguntado cómo han reaccionado los hombres--sobre todo los jóvenes--, el criado responde que le han escuchado lo mismo que lo habrían hecho si del testamento de sus padres se tratara y que había un español al que la boca se le hacía agua, de tal manera, que, ante la descripción de la joven, se fue a acostar. Y, cuando la celestina comenta que "mañana lo tendremos aquí luciendo su mejor gorguera", el criado disiente afirmando que llegará esa misma noche--

Boult--"There was a Spaniard's mouth so watered, that he went to bed to her very description.
Bawd -- We shall have him here to-morrow with his best ruff on.
Boult-- To-night, to-night." (IV.ii.102-107).

Thomas trata de restar importancia a este pasaje, por lo que al tipo español se refiere, diciendo que si esto nos revela algo no

²⁷ Fed. Morelli, L. Annaei Senecae Philosophi: et M. Annaei Senecae Rhetoris Quae extant Opera, Paris, 1613, Lib. I, ii, pág. 72.
La traducimos así: "Sacerdotisa prostituída. La ley [dice]: sea

es precisamente el conocimiento que Shakespeare tenía de España, sino el de un público inglés prejuiciado en contra de los españoles.²⁸

Sea como fuere, las líneas transcritas dejan bien patentes unas cuantas cosas, por ejemplo, que el concepto general que se tenía del español en Inglaterra en aquel tiempo era el de ser éste un tipo de una imaginación desbordante y lujurioso; que una de las prendas típicas del vestuario del español en uso en aquella época era la gorruera; y que Shakespeare--quien, no se olvide, escribía para el gran público--se hacía eco de aquellas ideas pese a la prohibición de denigrar a nuestros coterráneos impuesta nada más acceder al trono Jacobo I.²⁹

No estará de sobra advertir que Hoeniger propone un cambio en el texto apuntado.³⁰ Pero, puesto que en absoluto altera el sentido de lo aquí dicho, simplemente nos limitamos a señalarlo.

Don Pedro de Valdés y 'Pericles'.

Fácilmente se comprende que Shakespeare introdujera a los piratas en Pericles. Lo que no parece tan lógico, al menos a primera vista, es que los hiciera españoles y, mucho menos aún, que los capitanease Valdés (IV.i.92 y sigs.).

Es cierto que no dice expresamente ni que aquellos ni éste fueran españoles. Pero desde fines del siglo pasado, los estudiosos han identificado a ese "gran pirata" de que él habla con Don Pedro de Valdés. Ungerer, al que vamos a seguir a grandes rasgos en lo concerniente a este apartado, nos da una idea clara del porqué.³

D. Pedro de Valdés tomó parte en la Invencible al mando de la escuadra "Andalucía". Su galeón, "Nuestra Sra. del Rosario", quedó desarbolado en la batalla con los ingleses y sus grandes aliados--los elementos--, y el almirante español fue apresado por Francis Drake quedando su prisionero por cinco años en una quinta a las afueras de Londres bajo la custodia de Richard Drake. Allí recibió un trato excelente de los Drake--y posteriormente también de la reina

la sacerdotisa casta entre las castas y pura entre las puras. Tema [a discutirse]: Cierta virgen fue raptada por los piratas; la compró un alcahúete y la prostituyó. A los que se le acercaban les pedía el precio. A un soldado que había venido a ella, no pudiéndolo impedir, lo mató luchando porque trataba de forzarla. Fue acusada y, una vez absuelta, enviada con los suyos. Pidió el sacerdocio. Se objeta."--Sigue la discusión del caso por "juristas y oradores famosos--varios hispanos--sobre la conducta de una vestal acusada de violación involuntaria.--Séneca padre organizaba estas reuniones en su familia--en Córdoba--para influir con ellas en la educación de sus hijos". Cf. Eloy Rodríguez Navarro, Séneca, Religión sin mitos, Syntagma, Madrid, 1969, págs. 155-158.

y personalidades más importantes de palacio y de la ciudad de Londres--aunque, y gracias a Drake, no fue encerrado en la Torre de Londres a los pocos meses de su apresamiento, como quería la reina.³²

El ilustre cautivo--al que se llegó a considerar como el principal promotor del sonado y fallido intento contra Inglaterra--era una presa de mucha entidad para que pasase desapercibido. Se pedía una gran suma de dinero por su rescate, así como el ser canjeado por otros ingleses de rango que estaban presos en España, y su captura y la de su nave se celebró de modo que no quedara inglés sin enterarse. Sus gallardetes, insignias y demás, fueron colgados y expuestos--para que el gran público pudiera saborear a placer la gran derrota--de las almenas de Saint Paul y de los pretiles del puente de Londres. Marlowe censuró a Valdés de nigromante; Deloney celebró el acontecimiento en una balada para ser cantada, y Greene lo satirizó en The Spanish Masquerado.

Mientras permaneció en cautividad, colaboró Valdés con Richard Perceval en la preparación de un diccionario español-inglés-latino --el primero de su clase--, según consta en el prefacio del libro, publicado en 1591, y que Shakespeare es muy probable que estudiara.³³

No consta que Shakespeare conociera personalmente a Valdés, pero es presumible que--como la mayoría de los ingleses, y más los londinenses--lo sabría todo sobre él. Y hasta es posible que también estuviera informado de que, desde 1602 hasta 1608, había estado Valdés de gobernador en Cuba donde construyó el castillo del Morro y estuvo "afortunado en la persecución de corsarios y piratas, tomándoles varias presas",³⁴ algunas de las cuales es fácil que fueran inglesas.

28 Henry Thomas, op. cit., pág. 231.

29 L.S. Brown, The Portrayal of Spanish Characters in Selected Plays of Elizabethan and Jacobean Eras: 1585-1625, Duke University, 1966, recensado en Dissertation Abstracts, 1967, vol. 27, pág. 1780.

30 F.D. Hoeniger, op. cit., pág. 113.

31 Gustav Ungerer, Anglo-Spanish Relations in Tudor Literature, Madrid, 1956, págs. 163-168.

32 Julio-César Santoyo, "Richard Percyvall y el primer diccionario 'español-inglés'", ES, Valladolid, 4, Sept. 1974, pág. 95.

33 Id., págs. 78, 92 y 95-96; Gustav Ungerer, op. cit., págs. 154-155.

34 Cesáreo Fernández Duro, La Armada Invencible, Madrid, 1884, t. I, pág. 170.

Puesto que la Armada española era tema favorito entre los escritores ingleses de aquellos años--el mismo Shakespeare alude a ella en varias ocasiones, por ejemplo, en Love's Labour's Lost--don Adriano de Armado--, en The Comedy of Errors (III.ii.146), en King John (III.iv.2) y en el Soneto 107--no ha de sorprender a nadie que también lo hiciera en Pericles, si bien--acaso recordando ahora el mandato expreso que bajo Jacobo I había de no difamar impunemente a los españoles antes aludido--nos pinta unos piratas codiciosos, eso sí, pero no lujuriosos ni crueles, hasta el extremo de que Marina les estuviera agradecida por haberla librado de una muerte segura. El texto que a continuación copiamos nos convencerá de ello:

"Enter Pirates, whilst Marina is struggling. Leonine runs away.

First Pirate--Hold, villain!

Second Pirate--A prize, a prize!

Third Pirate--Half-part, mates, half-part. Come, let's have her aboard suddenly. [Exeunt Pirates with Marina. Re-enter Leonine]

Leonine--These roquing thieves serve the great pirate Valdés;
And they have seiz'd Marina. Let her go;
There's no hope she'll return. I'll swear she's dead,
And thrown into the sea. But I see further;
Perhaps they will but please themselves upon her,
Not carry her aboard. If she remain,
Whom they have ravish'd must by me be slain. [Exit]."
(IV.i.92 y sigs.).

"Re-enter Boulton, with the Pirates and Marina.

Boulton--Come your ways. My masters, you say she's a virgin?

First Pirate--O! sir, we doubt it not.

Boulton--Master, I have gone through for this piece, you see: if you like her, so; if not, I have lost my earnest.

.....
Bawd--What's her price, Boulton?

Boulton--I cannot be bated one doit of a thousand pieces.

Pandar--Well, follow me, my masters, you shall have your money presently... [Exeunt Pandar and Pirates]."
(IV.ii.41-57).

.....
Marina--Alack! that Leonine was so slack, so slow.
He should have struck, not spoke; or that these pirates--
Not enough barbarous--had not o'erboard thrown me
For to seek my mother!" (IV.ii.65-68).

.....
Marina--.....
"A crew of pirates came and rescu'd me;
Brought me to Mitylene." (V.i.176-177).

CYMBELINE

Con la excepción de un término tomado del castellano, "runagate"--renegado--que Shakespeare emplea tres veces en la presente obra (I.vi.137; IV.ii.62-63), y basándose en lo que se observa a primera vista en Cymbeline, lo único que aparentemente justifica el que nos ocupemos de este drama en este estudio es el que uno de sus personajes es un caballero español--"A Spanish Gentleman", "a Spaniard"--(Cym., Dramatis Personae, I.iv).

Más adelante hablaremos de él. Pero creemos que hay más.

Sobre el contenido de la obra, ésta podemos dividirla en dos grandes bloques. Por lo que al primero toca, la mayoría está de acuerdo en que la parte histórica, militar y política de CYM la tomó Shakespeare por lo general del cronista inglés Holinshed. En cuanto al segundo, tenemos que distinguir una trama novelesca y unos elementos caballerescos y de novela pastoril. Esta es la parte de CYM que estudiamos aquí por los posibles lazos que la relacionan con España.

La trama novelesca del cuento de Bernabé y Ambrosiuelo.

El argumento de CYM es el cuento de la apuesta que el marido acepta convencido de la fidelidad de su esposa.

Son bastantes los que opinan que para esto el dramaturgo inglés se inspiró en Boccaccio--Decameron, II, 9ª--, por lo que a continuación ofrecemos un resumen del cuento italiano como punto de referencia.

Cuenta Boccaccio que, estando hospedados en una posada de París, cuatro comerciantes italianos conversan sobre la veleidad de las mujeres, aun las casadas, en ausencia de sus maridos. Sólo el genovés Bernabé Lomellín piensa lo contrario respecto a su propia esposa, Ginebra. Ambrosiuelo, un joven soltero curioso que allí cerca está, no puede creer lo que Bernabé afirma, por lo cual éste apuesta su cabeza contra 1.000 florines de oro a que su espo-

sa no se dejará seducir. Ambrosuelo prefiere 5.000 florines a la cabeza y, aceptada y firmada la apuesta ante testigos, el joven se traslada a Génova. Al principio, todo parece indicar que perderá sus 1.000 florines; pero sobornando a una amiga de Ginebra, logra introducirse en su alcoba dentro de una caja. Cuando Ginebra duerme, sale de su escondite y observa los detalles de la habitación y del cuerpo de la mujer--que yace con una niña-- , fijándose especialmente en el lunar "rodeado de pelitos rubios" que Ginebra tiene "en el pecho izquierdo". El intruso toma unas prendas de vestir y unos anillos de Ginebra y vuelve a su refugio. Lo repite dos noches más y, al tercer día, su cómplice recoge la caja. Ambrosuelo regresa a París, reúne a los testigos y a Bernabé. Este, ante las pruebas, se da por vencido y paga su deuda. Pero, dolido en lo más profundo, emprende el regreso a casa con su criado al que manda por delante con una carta en la cual pide a Ginebra que se le una en el camino. Así tendrá ocasión el criado de matarla por orden de su amo. Al disponerse el criado a hacerlo, ella suplica y es perdonada. Para librarse del castigo del amo por incumplimiento, ella le entrega sus ropas, se pone el jubón y la capucha del criado y le promete irse adonde no la conozcan. Una anciana bondadosa la viste de marinero, y entra al servicio de un rico gentilhombre catalán, llamado En Cararch, el cual pronto llega a apreciarla. Llegan a Alejandría, visitan al sultán y son invitados por él, prendándose éste del criado. El catalán se lo entrega, y el criado es nombrado capitán. Estando éste un día en Acre, se encuentra con un desconocido,--Ambrosuelo--, reconoce las prendas que éste le había hurtado y quiere comprarlas. El ladrón le cuenta cómo las obtuvo, por donde ella ve claramente los motivos de la ira de su esposo. Resuelta a probar a éste su inocencia, invita a Ambrosuelo a ir con ella a Alejandría y hace que también acuda allí su esposo. Reunidos, el traidor confiesa, ella se identifica, se reconcilian los esposos y el malvado es condenado a morir "atado a un palo untado de miel... acosado por moscas, tábanos y avispas".¹

En substancia, éste es el mismo cuento de Cymbeline. No obs-

1 El Decamerón, Bruguera, Barcelona, 1974, págs. 169-176.

tante, en éste se observan algunos detalles ausentes en Boccaccio y una que otra variante, todo lo cual, por lo que más adelante se verá, puede ser muy significativo. Por ejemplo, Shakespeare sitúa la escena de la apuesta en Roma, en casa de un romano, amigo común de los apostadores. Estos y los testigos son de diferente nacionalidad: un italiano, un inglés, un francés, un holandés y un español. La esposa--Imogen--es una princesa. El seductor, Iachimo, alardea de poder alcanzar su objetivo después de dos entrevistas con la esposa. Iachimo, en efecto, habla con Imogen. No hay soborno. Imogen toma el nombre de Fidele. Hay guerra entre las fuerzas inglesas y las del emperador romano que aquellas ganan. Burlador y burlado--Iachimo y Posthumus--luchan en el campo de batalla siendo aquel vencido por éste. Posthumus es encarcelado--apareciéndosele el dios Júpiter para revelarle la inocencia de su esposa--y puesto en libertad. El traidor Iachimo cae prisionero, confiesa su crimen, devuelve el anillo y el brazalete robados, y es perdonado, acabando la obra con un final feliz.

El 'Decamerón' en Inglaterra.

Boccaccio escribió su célebre obra entre 1349 y 1351. Shakespeare compuso su Cymbeline entre 1609 y 1610. Ahora bien, conviene aclarar que la primera traducción inglesa del Decamerón, igualmente famosa, y anónima, es de 1620.²

¿Conoció Shakespeare la obra italiana en el original? Quizás sí. ¿O acaso supo de este cuento a través de una o varias posibles adaptaciones inglesas, francesas, alemanas, holandesas o españolas? También esto es posible.

Hay un cuento inglés atribuido a Kinde Kit, Westward for Smelts, que dicen ser de 1603. En él, la escena se desarrolla en Inglaterra durante el reinado de Henry VI; no hay baúl; al descubrimiento del engaño del detractor precede una batalla; este mismo es el que propone la apuesta; la esposa entra al servicio de uno de los generales como su paje; y el que sugiere el disfraz es el criado.

Pero el ejemplar más antiguo de este cuento inglés de que se

2 H.G. Wright, The First English Translation of the Decameron, 1620, 1953.

tiene noticia es de 1620--casualmente la fecha de la primera traducción inglesa del Decamerón-- , por lo que no ha faltado quien haya sospechado su procedencia de Cymbeline y no a la inversa.³

Ohle supone que Shakespeare conocía, además del cuento de Boccaccio, otra versión--probablemente inglesa; pero ni menciona su título, ni la fecha, ni el autor. Herford también supone la existencia de otra versión inglesa la cual, al parecer, sigue a la alemana contenida en uno de los "Volksbücher"--tan populares en Alemania durante la segunda mitad del siglo XVI-- , pero no ofrece pormenores.⁴

Finalmente, se ha mencionado la traducción francesa de A. le Maçon como posible fuente de inspiración del dramaturgo.⁵

El 'Decamerón' en España y en otros países de Europa.

En relación con Cymbeline, suelen igualmente citarse un par de escritores españoles del siglo XVI, como tendremos ocasión de ver.

La primera traducción española del Decamerón fue la anónima catalana, fechada en 5 de abril de 1429, cuyo manuscrito se conserva en San Cugat del Vallés. Aunque sólo sea a título anecdótico, recuérdese que en el cuento de Boccaccio figura un catalán. En la biblioteca de El Escorial se conserva también un código fragmentario, anónimo, de cincuenta novelas del Decamerón en castellano, de mediados del siglo XV.

En 1496 se imprimió en Sevilla Las cien novelas de Juan Boccaccio y, en lo que va de esa fecha hasta 1559--año en que su lectura quedó prohibida tanto por el papa Paulo IV como por el inquisidor Valdés-- , fue reimpresa cuatro veces.⁶

Lo cierto es que el cuento de la apuesta que el marido acepta confiado en la castidad y fidelidad de su esposa se halla expuesto de muy diversas formas en varias literaturas, notablemente la española.

Uno de los más viejos, es, sin duda, un fragmento del Roman- ce del conde Vélez en el que se refiere una anécdota atribuida al

3 Edward Dowden, Introd. a 'Cymbeline', Shakespeare-Tragedies, Ed. Oxford, 1971, pág. 1056; John Masefield, William Shakespeare, London, 1961, pág. 152.

4 H.R.D. Anders, Shakespeare's Books, Berlín, 1904, págs. 60-64; Encyclopaedia Britannica, vol. 20, pág. 262.

5 Edward Dowden, op. cit., pág. 1055.

6 El Decamerón, Bruguera, Barcelona, 1974, págs. 36-37.

reinado de Sancho III de Castilla, El Deseado (c. 1134-1158), que transcribimos a continuación.

"Romance del conde Vélez

Alabose el conde Vélez--en las cortes de León,
que no hay dueña ni doncella--que le negasse su amor,
sino fuera el de la infanta--que no se le demandó,
que si se le demandara--no le dijera de nó.
Mucho pesó a los hidalgos--cuantos en la corte son,
mucho más pesó a don Bueso--que adamaba nuevo amor.
'Una amiga tengo el conde--de quince años que mas non,
que si me la engañasses--sacasses me el corazón,
y si no me la engañasses--quedarías por traidor.'"--
Todos fían a don Bueso--y al conde ninguno non,
sino fuera un infante--que es hijo de un gran traidor',
éste fió al conde Vélez--en los cuentos que más no."⁷

De este romance, según Menéndez Pelayo, hay una variante muy singular que ha quedado en la tradición oral de los judíos de Levante.

Es esta:

"El conde Velo y el Gran Duque

Alabóse el conde Velo,--en sus cortes s'alabó,
que non hay ni mosa ni casada--que s'enconora d'amor.
Allí se topó el Gran Duque,--el hijo del emperador:
--Si tú venses a la enfanta,--sien siudades te do;
si non la venserás,--vos quitaba el corazón.
Malaño a tus siudades--volo quito yo a vos.--
Ya se parte el conde Velo,--ya se parte, ya s'andó,
camino de quince días--en siete los allegó,
por enmedio del camino--una de sus esclavas topó,
a poder de muchos dineros--señas de su vergel le dió:
--Tres salas tiene Parisi,--una y otra más mejor,
la una duerme Parisi,--la otra el emperador,
la otra duerme la enfanta,--duerme con el gran Señor.--
Arrodeó por el castillo entero,--por ande entrar no topó,
echó sus ojos en alto--una de sus esclavas topó,
a poder de muchos dineros--señas de su cuerpo le dió:
--Debaxo del pecho estiedro⁸--tiene una lunar d'amor,
en la su cabesera tiene--que le canta un rusción."⁹

La versión francesa del Miracle de Oton, Roy d'Espagne (c. 1380) tiene por heróina a la sobrina del rey de Granada; Otes es el marido, y Berenguer el tentador. La escena de la apuesta es Roma. Berenguer se ufana de poder conseguir su objeto después de

7 Marcelino Menéndez Pelayo, Antología de Poetas Líricos Castellanos, Aldus, 1945, vol. VII, págs. 22-23.

8 "Estiedro"= izquierdo.

9 M. Menéndez Pelayo, op. cit., vol. VII, pág. 14; vol. IX, pág. 402.

dos entrevistas:

"And I tell you clearly, that I vaunt myself of not knowing a woman alive, but if I had spoken to her twice, I would hope to enjoy her at the third time".¹⁰

Dios se aparece al esposo y le revela la inocencia de su esposa. El rey de Granada se dirige, junto con cinco reyes más, a Roma a luchar contra el emperador; pero antes envía a un mensajero--su propia sobrina disfrazada de hombre--la cual, a su llegada a Roma, reta a Berenguer; pero antes de llevarse a cabo el duelo, acude el esposo quien, al reconocer al difamador, lucha con él y le vence, acabando aquel reconociendo y confesando su culpa. El mensajero revela su identidad y la guerra acaba antes de que comience.

Como puede verse, hay en el Miracle bastantes detalles que coinciden con Cymbeline e inexistentes en Boccaccio; entre otros, el lugar de la escena de la apuesta, Roma; el "deus ex machina" (Cym., V.iv; Miracle, versos 1501 y sigs.); el rango de la esposa; el que Berenguer hable con ella; el que éste se ufane de sólo necesitar dos entrevistas para robar el honor de la mujer (Cym., I. iv.138 y sigs.); el que haya guerra y se mencione al emperador; etc.

Ohle afirma que la versión inglesa a que él se refiere es paralela a la del Miracle.¹¹

En cuanto a los cuentos de los "Volksbücher" alemanes, éstos eran versiones en prosa de romances medievales versificados, algunos de ellos adaptaciones de otros de origen extranjero. Entre ellos, se menciona Ein Liebliche Historie und Wahrheit von vier Kaufmennern--"Un cuento fascinador y la verdad de cuatro comerciantes"--.¹²

Anders todavía menciona una segunda versión alemana--¿u holandesa?--, el cuento de Frederyke de Jennen del que reproduce un fragmento contenido en el opúsculo (c. 1560) del ejemplar existente en el Museo Británico y que traducimos y copiamos:

"En el año de nuestro señor dios. M.CCCCXXIII. Sucedió que cuatro ricos mercaderes salieron de sus respectivos países a hacer sus compras... los cuatro se dirigían a París de Francia y, para hacerse compañía, cabalgaron los cuatro hasta una posada... El primero se llamaba "Courant" de España; el segundo, "Borcharde" de Francia; el tercero, Juan de Florencia; y el cuarto, Ambrosio de Jennen".¹³

10 H.R.D. Anders, op. cit., loco cit.

11 H.R.D. Anders, Id., Ibid.

12 H.R.D. Anders, Id., Ibid.

13 H.R.D. Anders, Id., Ibid. "In the yere of our lorde god. M.CCCC. XXIII. It happened that foure ryche marchauntes departed out of divers countreis for to do their marchaundise...they were al foure goyng towarde Paris in Fraunce and for company sake they rode al. IIII. into one ynne...The firste was called Courant of Spayne, the second was called Borcharde of Fraunce, ye thirde was called John

Según Herford, la variante inglesa de que él habla, también hace que la apuesta se origine entre cuatro comerciantes de distinta nacionalidad.¹⁴

Las prohibiciones del Papa y del Inquisidor español no fueron obstáculo para que, muy poco después de entrar en vigor aquellas, Lope de Rueda hiciera una versión libre del cuento italiano en su comedia Eufemia (1567) en la cual la principal discrepancia está en que los protagonistas son un hermano y su hermana. Contra lo que comúnmente se dice, Rueda--según Hurtado y G. Palencia--,¹⁵ quizás se basó en una comedia italiana todavía por descubrir. Hemos de hacer constar que esta es la primera alusión que hemos visto a una comedia italiana distinta del cuento de Boccaccio, a menos que los citados autores se refieran a la novela de Massucio--que por otra parte procede del Decamerón.¹⁶

El mismo año de 1567 escribió Juan Timoneda El Patrañuelo. El argumento de la "Patraña Quincena" es el mismo que el del cuento del Decamerón, salvo las variantes normales.

Thomas asegura que

"Shakespeare sacó su inspiración de las mismas fuentes que los dramaturgos españoles. Nada hace creer que se aprovechase de sus obras".¹⁷

Es posible que todavía haya más obras que traten este mismo asunto y lo ignoremos. Por de pronto, recordaremos que Perott sostiene que la fuente de Cymbeline fue Le prime imprese del Conte Orlando, de Lodovico Dolce,--por más que la crítica especializada no ha hecho mucho caso de esta opinión--, a la vez que admite la posibilidad de que Shakespeare obtuviera algún material para su drama de las Noches de Invierno, de Antonio de Eslava.¹⁸

Llegados aquí, podemos preguntarnos si Shakespeare se valió de una o más de estas traducciones y versiones o adaptaciones, y de cuál o de cuáles. Pero, ¿quién lo podría asegurar o negar? Ya que, tratándose de interpretaciones "ad libitum" de un mismo tema, en todas--cuál más, cuál menos-- se hallan elementos

of Forence (sic), & the. IIII. was Ambrose of Jennen".

14 H.R.D. Anders, Id., Ibid.

15 J. Hurtado y A.G. Palencia, Historia de la Literatura Española, Madrid, 1949, pág. 333; James Fitzmaurice-Kelly, Historia de la Literatura Española, Madrid, 1916, pág. 167.

16 El Patrañuelo, Clásicos Castellanos, Espasa-Calpe, Madrid, 1958, pág. XXIV.

17 Sir Henry Thomas, "Shakespeare y España", Homenaje a Menéndez Pidal, I, 1925, pág. 234.

18 Joseph de Perott, "Über die Quelle von Shakespeares 'Cymbeline'", Philologiae Novitates-Wissenschaftlichen Beiträgen, Nº 3, 1907, págs. 6-7. Citado por Selma Guttman, The Foreign Sources of Shakespeare's Works, New York, 1947, pág. 112.

análogos a los de Cymbeline.

Una cosa está muy clara, sin embargo, y es que en la mayoría de las obras aquí reseñadas figuran uno o varios personajes españoles. Lo que explica la verdadera razón de que Shakespeare no olvidara incluir a "un caballero español"--aunque innominado y silencioso--, en su reparto de Cymbeline, y no precisamente "con objeto de dar colorido local o para apelar al prejuicio nacional", como ligeramente afirma Thomas.¹⁹

El elemento caballeresco de 'Cymbeline'.

Como bien nota Thomas,

"Cimbelino está llena de cosas muy usuales en los libros de caballería: el rapto de los hijitos del Rey (I.i.57-61); el desarrollo de sus cualidades reales, a pesar de su vida rústica (IV.ii.175-180); su impaciencia cuando amenaza el peligro (IV.iv.53, 54); su victoria sobre los conquistadores romanos, con la ayuda de su padre putativo (V.iii); su armadura de caballeros después de la batalla (V.v.360-368)."²⁰

Por ser todos éstos elementos que se dan en Espejo de Príncipes y Cavalleros, Perott ha creído descubrir en esta novela de caballerías española la fuente de inspiración para este drama shakespeariano.²¹

Thomas, sin embargo, no parece estar de acuerdo, entre otras razones, porque

"Estos eran temas muy populares entre los novelistas, y en tiempos de Shakespeare eran de todo el mundo, así que no debemos tratar de encontrar un origen para Cimbelino en ningún libro de caballería en particular. ... Los vagos paralelos que se han mostrado aquí nos deben apercibir no sólo a escudriñar minuciosamente cualquier aserción de que Shakespeare tomó incidentes o expresiones de la literatura española, sino también a considerarla con ancho criterio".²²

19 Sir Henry Thomas, op. cit., pág. 231. Aunque no se trate de ningún español de nacimiento, creemos conveniente mencionar un nombre que, si bien aparece como francés en Cymbeline (IV.ii.377), nos inclinamos a pensar que se trata de un inglés muy relacionado con los españoles. Se recordará que, en el pasaje citado, al preguntársele a Imogen por el nombre del caballero decapitado sobre el que la encuentran recostada pensando ella ser el cadáver de su marido, responde--a sabiendas de que miente--que es "Richard du Champ". Esto nos trae a la memoria a Richard Field, célebre impresor del mayor número de obras publicadas en el original castellano en Inglaterra bajo el reinado de Isabel, e impresor igualmente de las obras de Shakespeare, y su compobiano, amigo y condiscípulo, el cual llegó a españolizar su nombre como "Ricardo del Campo". Cf. Gustav Ungerer, Anglo-Spanish Relations in Tudor

Sin embargo, a esta precaución que aconseja Mr. Thomas, se puede aducir un hecho que parece no haber tomado él en cuenta pero que Underhill subraya muy acertadamente; y es que, expirando el siglo XVI, los libros de caballería española--en especial, éste de que aquí hablamos--, suplantaron en buena parte a las novelas inglesas y francesas del mismo tipo, y su venta crecía a medida que la de éstos últimos disminuía y eran desplazados por aquellos, los cuales, a pesar de la desaprobación de Meres, eran tan del agrado del público inglés que hasta las lecheras los leían incluso en el siglo XVII.²³

Además, si--como el propio Thomas admite--, los libros españoles de caballería,

"mediante traducciones, habían ejercido considerable influencia por otras parte de Europa durante medio siglo",²⁴

¿por qué Inglaterra y Shakespeare en concreto habían de ser la excepción?

Esta obra española--se recordará--, ha sido señalada repetidas veces como utilizada por Shakespeare--ver The Tempest, 1 Henry IV, Romeo & Juliet y Much Ado About Nothing. En efecto, parece que Shakespeare la conoció. El propio Thomas lo admite.²⁵

Literature, Gráficas Clavileño, Madrid, 1956, págs. 173-174; "The Printing of Spanish Books in Elizabethan England", The Library, 5ª serie, vol. XX, Nº 3, Sept. 1965, págs. 168, 198 y sigs. Puede que no sea del todo inverosímil que Shakespeare quisiera dejar así constancia--que nosotros sepamos, la única que se registra en toda su vasta producción--del entrañable compañero.

20 Sir Henry Thomas, op. cit., pág. 237.

21 Joseph de Perott, "Der Prinzenraub aus Rache--eine Cymbeline Parallele"--"El robo de los príncipes por venganza--un paralelo de Cymbeline"--, SJ., Nº 45, 1909, págs. 228-229; citado por Selma Guttman, op. cit., pág. 128.

22 Sir Henry Thomas, op. cit., págs. 235-237 y 250.

23 John Garrett Underhill, Spanish Literature in the England of the Tudors, New York, 1899, págs. 45, 304 y 306-307.

24 Sir Henry Thomas, op. cit., pág. 236.

25 Sir Henry Thomas, Id., pág. 252.

De que al menos pudo conocerla, no hay la menor duda, puesto que, por la bibliografía que adjuntamos a continuación, las ediciones de la traducción inglesa fueron numerosas en los 23 años que van de la primera a la última.²⁶

- 26 Selma Guttman, op. cit., págs. 127-128, registra las siguientes:
- 1.- "The Mirrour of Princely Deedes and Knighthood, traducción de M. T(ylor), Londres (1578)."
Underhill, op. cit., pág. 387, nos aclara que se trata de Margaret Tiler y que la traducción comprende sólo la parte primera, libro primero, de la obra de Diego Ortúñez de Calahorra, ed. de Zaragoza, 1562; le asigna el año 1579 a la traducción.
 - 2.- "The Second Part of the Myrroure of Knighthood (i.e., libros 4 y 5, por P. la Sierra), traducción de R.P., Londres, 1583."
Underhill sugiere que se trata--tanto en éste como en los siguientes números--del traductor Robert Parry y de la parte segunda, libros 1 y 2 del Espejo de príncipes y caballeros, de Pedro de la Sierra, ed. de Alcalá, 1580. Cf. John Garrett Underhill, op. cit., págs. 390-391 y 402-403.
 - 3.- "The Second Part of the First Booke of the Myrroure of Knighthood, traducción de R.P., Londres, 1585."
Según Underhill, corresponde al libro 2 de la primera parte de la novela de Diego Ortúñez de Calahorra, ed. de Zaragoza, 1562, traducción a la que asigna el año 1599.
 - 4.- "The Third Part of the First Booke of the Mirrour of Knighthood, traducción de R.P., Londres (¿1586?)."
Underhill lo identifica con el libro 3, parte primera de la misma edición de Zaragoza de D.O. de Calahorra, sin indicar fecha.
 - 5.- "The Sixth Booke of the Myrroure of Knighthood (por M. Martínez (sic)), si bien en la pág. 131 escribe "Marcos", traducción de R.P., Londres, 1598."
Underhill aclara que ésta comprende el libro 1 de la parte tercera de la novela de Marco Martínez, ed. de Alcalá, 1585, aunque haciendo notar que su autor--para Brunet--es Pedro de la Sierra.
 - 6.- "The Seventh Book of the Myrroure of Knighthood, (por M. Martínez, tr. de L.A.), Londres, 1598."
Para Underhill, se trata del libro 2 de la parte tercera de la obra de Marco Martínez, ed. de Alcalá, 1585.
 - 7.- "The Eighth Booke of the Myrroure of Knighthood, (por M. Martínez, tr. de L.A.), Londres, 1599."
Underhill aclara que es el libro 3, parte tercera, y que Marco Martínez es el probable autor de la obra española.
 - 8.- "The Ninth Part of the Mirrour of Knighthood, (por M. Martínez, sin tr.), Londres, 1601."
El traductor, según Underhill, fue también L.A., y Marco Martínez probablemente el autor del original.

El elemento pastoril en 'Cymbeline'.

Todavía está en pie la polémica sobre si el Philaster, de Beaumont y Fletcher, precedió o siguió a Cymbeline. Si traemos a colación este tema es porque se han encontrado paralelismos verbales y de trama entre ambas obras,²⁷ y porque las dos se derivan, --en lo que de pastoril tienen--, de la Diana de Montemayor, según sostiene Harrison.²⁸

Sabido es lo familiarizado que Shakespeare estaba con esta obra española y el frecuente uso que de ella hizo. Sólo a guisa de ejemplo, diremos que el nombre "Polydore" que el dramaturgo da a Guiderius (Cym., III.vi.27) se lo encontró, en masculino y femenino, en el pastor y en la ninfa que aparecen en la Diana y en la Diana Enamorada; y que en The Two Gentlemen of Verona (V.iv.137) utilizó una frase--"to make such means for her..."--que tomó de la traducción que Yong hizo de la Diana (M., 2º, 100-101)--"Pues ver las salvas que Rosina... me hizo..."--"But to see the meanes that Rosina made unto me...", frase que Shakespeare repetiría en Richard III (V.iii.248) y en Cymbeline (II.iv.3)--"What means do you make to him?" La escena de la despedida de Posthumus de Imogen (I.i) se asemeja mucho a la de la despedida de Diana y Sireno, (M., 2º, 73-87), éste como aquel obligados a irse al extranjero y recibiendo ambos un anillo de la mujer amada. Los comentarios que Imogen hace a su criado (Cym., I.iii); las escenas en las montañas de Gales (Cym., III.iii; vi; IV.ii) en compañía de Belarius, Guiderius-Polydore y Aviragus-Cadwal; el disfraz y nuevo nombre de Imogen--Fidele (Cym., III.ii; iv y vi); todo esto hace al lector de Cymbeline recordar análogas situaciones de las Dianas de Montemayor y de Gil Polo.

Como hemos podido ver, se confirma lo que han dicho Knight y Charlton,²⁹ a saber, que Cymbeline--al igual que The Winter's Tale

27 Edward Dowden, op. cit., pág. 1052; T.P. Harrison, "A Probable Source of Beaumont and Fletcher's Philaster", Publications of the Modern Language Association, Nº 2, 1926, págs. 294-303.

28 T.P. Harrison, Id., Ibid. En carta del 1 de julio de 1974, el Sr. Harrison me dice textualmente: "Elements of both plays trace to La Diana". A los estudiosos de las obras de Shakespeare les consta de la competencia del autor norteamericano en esta materia.

29 G. Wilson Knight, The Crown of Life, London, 1966, pág. 203; H. B. Charlton, Shakespearian Comedy, Methuen & Co Ltd, 1969, pág. 267.

y The Tempest--guarda una afinidad palpable con obras anteriores del mismo autor, y que lo que Shakespeare hizo en Cymbeline fue descomponer y volver a combinar argumentos, personajes y temas, urdiendo con materiales viejos algo nuevo y singular. No nos cabe la menor duda de que al decir esto tenían en mente The Two Gentlemen of Verona la cual comedia, como es bien sabido, procede de la Diana española.

E S P A Ñ A

E N

LOS POEMAS DE SHAKESPEARE

THE RAPE OF LUCRECE

No ha bastado a los estudiosos con saber que The Rape of Lucrece era básicamente una historia romana, sino que han sentido una gran curiosidad por conocer también las distintas versiones que de ella había con el objeto de poder señalar las que sirvieron al poeta como instrumentos de trabajo.

Pero el que al parecer llegó a realizar un mayor esfuerzo en esa dirección fue el Dr. Ewig quien reunió todas sus averiguaciones en un artículo que tituló "Shakespeare's Lucrece, eine litterarhistorische Untersuchung". Y fue en parte gracias a él, sin duda, que hoy en día sabemos que Shakespeare se informó sobre su personaje en The Legende of Good Women, de Chaucer; en los Fasti, de Ovidio; en los Ab urbe condita libri, de Tito Livio--cuya fábula sobre Lucrecia parafraseó William Paynter en su Palace of Pleasure, y que también es probable que conociera Shakespeare--, aunque asimismo se mencionen de pasada algunas reminiscencias de Virgilio y de varios escritores ingleses contemporáneos, como Samuel Daniel, Thomas Watson y Giles Fletcher.¹

Esto, al menos, es lo que generalmente nos dicen los comentaristas. Sin embargo, y especialmente en el caso del Dr. Ewig, se ha observado una omisión importante, cual es la versión de la historia de Lucrecia que, entre otras muchas cosas, incorporó el Marqués de Santillana en sus Proverbios (1437), libro que también es posible que Shakespeare tuviera en sus manos.

No pueden tener otro sentido las palabras de Anders cuando echa en cara al estudioso alemán el no haber tenido en cuenta, a la hora de confeccionar su lista, la afirmación del notable filólogo y editor inglés, Dr. Frunivall (1825-1910): "the story of

1 Edward Dowden, Introd. a "The Rape of Lucrece", Shakespeare, Histories and Poems, Ed. Oxford, 1971, pág. 989; Luis Astrana Marín, William Shakespeare, Obras Completas, Aguilar, Madrid, 1969, pág. 54.

Lucrece is fully told in Barnabe Googe's Prouerbs of Lopez de Mendoza, englisht 1575..."²

Efectivamente, Googe--de cuya labor como traductor ya se dijo algo al estudiar la introducción de las Dianas españolas en Inglaterra, en The Two Gentlemen of Verona--tradujo los Proverbios del renombrado autor de las "Serranillas" bajo el título The Proverbes of... Sir James Lopes de Mendoza, marques of Santillana, with the paraphrase of D. Peter Diaz of Toledo, Londres. Y, aunque se observa alguna discrepancia en cuanto a la fecha de su publicación y por lo que atañe a la edición utilizada por el traductor--Underhill da el año 1579 y la edición de Sevilla de 1494, en tanto que Furnivall le asigna 1575 y la edición toscana de M. John Galenis--³ es presumible que el poeta autor de The Rape of Lucrece--siguiendo su costumbre--contase con la versión de Googe entre las demás que se dice que consultó.

Esa, a no dudarlo, fue igualmente la intención de Furnivall al querer que constara el dato que ya sabemos.

2 H.R.D. Anders, Shakespeare's Books, Berlín, 1904, pág. 29, n. 1.

3 Id., Ibid.; John Garrett Underhill, Spanish Literature in the England of the Tudors, New York, 1899, págs. 386-387.

A LOVER'S COMPLAINT

Puede que el estilo de A Lover's Complaint sea spenseriano, y que de la historia que se narra en este lamento poético no se conozcan los antecedentes. Pero, como Thomas afirma con muchísima razón, este poema "comienza tal como las novelas convencionales, la Diana o las que la siguieron."¹

Se refiere, claro está, a la de Montemayor y a las de sus continuadores, Gil Polo y Alonso Pérez. Y en verdad, eso es lo que primero atrae la atención del lector; aunque, por otra parte, es natural que así sea, ya que se trata de un poema elegíaco de corte pastoril cien por cien.

Sin embargo, además del ambiente bucólico y del talante general del poema, y más allá de la vaga declaración de Thomas, existen en él ciertos rasgos particulares, iguales o muy semejantes a otros de la novela de Montemayor. De hecho diríase que, especialmente las estrofas que sirven de introducción, son una imitación libre de la Diana, y algunas de sus frases un eco de Montemayor.

¿Quién, por ejemplo, podría no asociar la colina desde donde el poeta domina el valle en el que la pastora desamada de su cuento relata su triste historia, unas veces elevando sus ojos al cielo y otras bajándolos al suelo--

"From off a hill...

..... a sistering vale" (1-2)

"Sometimes her levell'd eyes their carriage ride,
As they did battery to the spheres intend;
Sometime diverted, their poor balls are tied
To the orb'd earth..." (22-25)--

con el pasaje de la Diana en el que el "desamado Sylvano"

"por una cuesta abaxo... venía al verde prado... passo a passo, parándose a cada trecho, unas veces mirando el cielo, otras el

1 Henry Thomas, "Shakespeare y España", Homenaje a Menéndez Pidal, I, 1925, pág. 242; Edward Dowden, Introd. a "A Lover's Complaint", Shakespeare, Histories and Poems, Ed. Oxford, 1971, pág. 1124.

verde prado y hermosa ribera que desde lo alto descubriría" (M., 1º, 15-16)?

¿Y quién, al ver a la pastora del poema sentada a la orilla de un río al que hace crecer con sus lágrimas--

"... she in a river...

'Upon whose weeping margent she was set;
Like usury, applying wet to wet" (38-40)--

podrá alejar de su mente la imagen de la pastora Selvagia

"sentándose cabe la fuente, cuya agua con la de sus ojos acrecentava" (M., 2º, 63, 18-19)?

Finalmente, no vemos cómo es posible olvidarse de la actitud de Sireno y de las reacciones contrarias que siente ante una carta de su otrora enamorada Diana--

"Y quando del çurrón sacó la mano, acaso topó con una carta que en tiempo de su prosperidad Diana le avía embiado; y como la vió, con un ardiente suspiro que del alma le salía, dixo:

--¡Ay, carta, carta, abrasada te vea, por mano de quien mejor lo pueda hazer que yo, pues jamás en cosa mía pude hazer lo que quisiesse! ¡Malaya quien aora te leyere! Mas ¿quién podrá dexar de hazello?" (M., 1º, 14, 16-23)--

al leer que la pastora del poema hace virtualmente lo mismo que aquel--

"Of folded schedules had she many a one,
Which she perus'd, sigh'd, tore, and gave the flood" (43-44),

"Found yet more letters sadly penn'd in blood" (47),

"These often bath'd she in her fluxive eyes,
And often kiss'd, and often 'gan to tear;
Cried 'O false blood, thou register of lies,
What unapproved witness dost thou bear
Ink would have seem'd more black and damned here!" (50-54).

Podría, es verdad, argüirse que hay alguna duda sobre quién fue el autor del poema. Responderíamos que todavía no ha podido demostrarse que no lo escribiera Shakespeare, o no aparecería publicado junto a sus demás poemas, como casi siempre ocurre.

Si, por otro lado, se piensa en la fecha en que fue compuesto--c. 1593, aproximadamente el mismo año asignado a The Two Gentlemen of Verona, comedia sobre la que no existe el menor asomo de duda de que la escribió partiendo de la Diana--no tiene por qué extrañar a nadie que también la tuviese presente al concebir A Lover's Complaint.

Pero aun suponiendo que el autor fuese otro que Shakespeare, este poema sigue siendo un testimonio más del creciente interés

demostrado por este género literario en Inglaterra el cual, como es de sobra sabido, fue debido principalmente--perdónesenos la insistencia--a nuestras Dianas.

THE SONNETS

En los sonetos de Shakespeare hay que diferenciar tres aspectos. El primero y principal de ellos, la condición de ser únicamente el producto de la invención y del estro poético del propio sonetista, y constituyendo los otros dos el resultado amalgamado de lo que pudo quedar en el recuerdo del poeta de las lecturas que hiciera y del consiguiente impulso--más o menos consciente--de imitar a los autores leídos. Pero esto es algo relativamente fácil de comprender. Lo que, en términos generales, es más difícil de hacer es deslindarlos unos de otros, por razón de lo sutilmente entrelazados que se encuentran, si bien no nos queda otro camino--si hemos de conseguirlo--que intentarlo. Eso sí, haciendo totalmente a un lado aquel primer aspecto mencionado, por no formar parte del asunto objeto del presente estudio.

Limitándonos, por consiguiente, a examinar los otros dos aspectos que quedan, será bueno saber antes que nada, lo que algunos opinan a este respecto. Así, se ha dicho que en cuanto estos sonetos tienen de reminiscencia e imitación, Shakespeare se dejó llevar por modelos tales como el Astrophel and Stella (1591), de Sir Philip Sidney; de la Delia (1592), de Samuel Daniel; y de la Diana (1592), de Henry Constable.¹

Ahora bien, si se tiene en cuenta que los tres autores citados formaban parte de un grupo que se mantenía muy bien informado y estrechamente vinculado con la producción literaria española, y que algunas de las obras que escribieron fueron influenciadas por las Dianas españolas--las mismas, curiosamente, con las que Shakespeare estuvo tan familiarizado que no pudo escapar a su influjo, por lo que hace a varias de sus obras dramáticas--, el enunciado de que los tres libros mencionados influyeron en los sonetos de Shakespeare hace surgir la importante duda de si el mismo, tal como está formulado, fue bien planteado, o de si más bien no debie-

¹ John Holloway, Encyclopaedia Britannica, vol. 8, pág. 567, s.v. "English Literature"; John Russell Brown, Id., vol. 20, pág. 330, s.v. "Shakespeare".

ra ser replanteado--tras las correcciones o modificaciones necesarias--o, aún mejor, hacer caso omiso de él--al menos temporalmente, y, volviendo al principio, estudiar fría y objetivamente las deudas reales lo mismo de los susodichos autores con las Dianas, que las de Shakespeare con ellos. Sólo así podría precisarse hasta qué punto es Shakespeare deudor, en última instancia, de las Dianas por sus sonetos--en aquello que puedan tener sobre todo de reminiscencia--, y en qué medida puedan ser los mismos una imitación del trío de autores ingleses mencionados. Claro que el hacer esto en detalle nos apartaría demasiado de nuestro camino. Por eso, bastará con decir que, efectivamente, Constable y Daniel--al igual que otros muchos escritores y traductores, como Young, que pertenecían al cotarro literario reunido alrededor de Sidney y de su célebre hermana--, estaban muy al tanto del quehacer literario de España; la mayoría de ellos hablaba el castellano y manejaba con soltura las numerosas obras españolas que por diversos caminos llegaban a Inglaterra, y algunos hasta las tradujeron o imitaron. Y, precisamente, uno de los libros españoles más conocidos de todos ellos, y también el más traducido--en todo o en parte--y aun imitado, fue--según queda dicho en The Two Gentlemen of Verona--la Diana, de Montemayor, de Gil Polo, y de Alonso Pérez, de la que Constable tomó prestado cuando menos el nombre para su colección de sonetos, a la que Sidney imitó en su Arcadia, y de la que el mismo Sidney tradujo dos series de versos.

Por otro lado, sobre el endeudamiento de algunas piezas teatrales de Shakespeare con nuestras novelas pastoriles, ya hemos dicho lo suficiente en sus respectivos lugares, y no es, por tanto, preciso repetirlo.

Ahora sólo nos queda por ver si existe una base lo suficientemente sólida como para poder hacer aquel endeudamiento extensivo a los sonetos. Aunque algo parece indicar que, si se ahonda un poco, puede llegarse a la conclusión de que uno de los filones de los que en ocasiones tomó Shakespeare su inspiración para componer algunos de sus sonetos llegan en sus raíces más profundas hasta el subsuelo de nuestras Dianas.

Es por esto que hemos dedicado una parte de este capítulo a exponer las razones en pro de una relación directa entre las Dianas y los sonetos de Shakespeare. Y, como asimismo se observa

una apreciable afinidad de esta parcela del dramaturgo inglés con dos producciones poéticas hispanas, también hablaremos de ellas. Por último, nos referiremos a diversos acontecimientos de la historia de España que los comentaristas han relacionado con un soneto que, precisamente por eso, quizás sea el que se ha prestado a ser objeto de más comentarios.

Las 'Dianas' y 'The Sonnets'.

Uno de los temas sobre el que el poeta insiste con más frecuencia en la primera parte de la colección--sonetos 1-126--, pero especialmente en un primer grupo que comprende los diecisiete primeros, es el de que no está bien que el joven a quien el poeta tanto admira se niegue a transmitir a su descendencia los dones que tan generosa y graciosamente ha recibido de la madre Naturaleza. Los reproches por este motivo se suceden unos a otros, entreverados con ideas sobre la caducidad de las perfecciones naturales en todos los seres vivientes, sobre la mutabilidad de la naturaleza, y sobre la tristeza que se sigue a la consideración de esos cambios obrados por el paso del tiempo.

En cuanto al contenido de la primera parte de los sonetos, un hecho que no puede menos de llamar la atención es que coincide con varias ideas esparcidas aquí y allá en las Dianas, sobre todo las de Montemayor y Alonso Pérez.

Para Harrison, por ejemplo, el tema central de la primera parte de que hablamos es idéntico al expuesto en una carta que Disteo escribe a Dardanea--que forma parte de la Diana de Alonso Pérez--en la cual, según el mismo autor, es posible que Shakespeare se inspirase.²

En efecto, el "leitmotif" de dicha carta es el mismo que, desgranado en paráfrasis enriquecidas con una extensa gama de recursos poéticos, pervade todos y cada uno de los referidos sonetos. La carta dice así:

"For if she haue of purpose given thee
 Beautie and grace, and in thy brest hath fram'd
 The onely patterne of gentilitie,
 That beauties Paragon thou maist be nam'd.

2 T.P. Harrison, Jr., "Shakespeare and Montemayor's 'Diana'", Texas Studies in English, 1926, págs. 115 y sigs. Lamentamos no poder ofrecer en el original las partes correspondientes a esta Diana, pero creemos que bastará con transcribir los trozos de la traducción de Young que nos facilita el mismo Harrison.

And to lay up her riches all in one,
Of all her treasure she hath now despoil'd
The world and made it poore in leauing none,
And to make thee onely one hath toild.

Hath she not reason then to be offended,
If by the genne, where she her utmost tride,
She would haue seene and knowne how far extended
Her passing skill, which thou dost seeke to hide?

Hath she not reason to be angrie, when
The patterne of her skill and only one
Hides from the world and buries in a den
Her treasures, which so faine she would haue knowne?

For sure I knowe, if that thou meanest not
To love, thou buriest all her partes in thee:
And dost thou thinke that anything is got
By flying Love, and natures best decree? (Libro VIII).

En ella se verá que, si bien es cierto que no puede decirse que haya una estricta correspondencia tal que dé lugar a hablar de imitación, las semejanzas temáticas son muy grandes. Más aún; en ocasiones hasta resulta fácil hallar algún que otro paralelismo verbal. Creemos que en ese sentido cita Harrison las siguientes líneas--

"Thy unus'd beauty must be tombed with thee
Which, used, lives the executor to be" (Sonnets, IV), y

"For beauty's pattern to succeeding men" (XIX)--

a las que asigna el mismo alcance que tiene la última estrofa de aquella carta.

Nosotros aún añadiríamos--sobre todo en relación con nuestro subrayado de la carta--algunos versos más, por ejemplo--

"Within thine own bud buriest thy content" (I);

"They do but sweetly chide thee, who confounds
In singleness the parts that thou shouldst bear" (VIII);

"... it is but a tomb
Which hides your life and shows not half your parts"
(XVII);

"Those parts of thee that the world's eye doth view"
(LXIX);

o, en líneas más generales, estos otros:

"Unthrifty loveliness, why dost thou spend
Upon thyself thy beauty's legacy?
Nature's bequest gives nothing, but doth lend,
And being frank, she lends to those are free:
Then, beauteous niggard, why dost thou abuse
The bounteous largess given thee to give?" (IV), y

"Let those whom Nature hath not made for store,
Harsh, featureless, and rude, barrenly perish:
Look, whom she best endow'd she gave the more;

Which bounteous gift thou shouldst in bounty cherish:
 She carv'd thee for her seal, and meant thereby
 Thou shouldst print more, not let that copy die." (XI).

Y mil ejemplos más que podrían aducirse a propósito de esta carta. Pero pensamos que, como muestra, los que hemos dado son más que suficientes.

Muestra Harrison a continuación cómo Sidney desarrolla en su Arcadia estas ideas de la Diana de Alonso Pérez, y cómo las glosa Shakespeare partiendo de la Arcadia, especialmente en los sonetos I y V.

En el siguiente grupo--sonetos 33-42, que incidentalmente presentan el mismo conflicto entre el amor y la amistad que volverá a plantearse el sonetista en la segunda parte de la colección, sonetos 127-152--el poeta ama a una mujer, pero ésta le abandona por un buen amigo de aquel y, aunque al principio los dos amigos se enemistan por ello, al final el poeta perdona al infiel cediéndole además a la mujer amada.

Prescindiendo de si esta partida de sonetos revela o no las reconditeces de la personalidad de su autor, el planteamiento del problema amor-amistad, lo mismo que la solución ofrecida por Shakespeare, no son nuevos ni únicos en él. Nos los hemos encontrado ya en The Two Gentlemen of Verona--donde Valentine, a pesar del intento de su amigo Proteus de traicionarle con la mujer a la que aquel ama, Silvia, no sólo le perdona, sino que también se la ofrece --, y en A Midsummer-Night's Dream en que ocurre lo mismo, sólo que esta vez por doble partida, entre Lysander, Demetrius y Hermia, y entre Hermia, Helena y Lysander.

No vamos a insistir aquí sobre lo que en esas dos comedias se dijo, pero sí refrescar la memoria del lector invitándole a pensar un poco en el paralelismo de esta situación con otra de la Diana de Montemayor que Felicia le plantea a Sireno con respecto a Diana y que éste resuelve de un modo similar a como hicieran Valentine, Lysander y el sonetista; o aun con aquella otra de la Diana de Alonso Pérez en la que vemos a los dos grandes amigos, Partenio y Delicio, renunciando al amor que cada uno de ellos profesa a su respectiva dama al saber que el otro también la quiere.³

Como para reprocharse esta debilidad, Shakespeare escribió tres sonetos (CXIV-CXVI) acerca de lo perdurable que debe ser el amor.

³ Id., pág. 95, n. 30.

Harrison llama la atención sobre la afinidad que él ve entre el soneto CXVI y cierto pasaje de la Diana de Montemayor que ciertamente menciona, pero sin decir más.⁴ Los hemos comparado y, en efecto, creemos que tiene razón; pero también podrían asociársele algunas frases del soneto CXV, como veremos a continuación.

En dicho pasaje, Valerio--Felismena disfrazada de paje--desaprueba la conducta de don Felis quien, olvidándose de su primer amor--que no es otro que la propia Felismena--enamora a Celia, una mujer bellísima. Felis se dispone a enviar a ésta una carta, pero antes desea conocer el parecer de Valerio sobre la misma, entablándose entre ellos el siguiente diálogo:

--"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 hiziesse mudar el pensamiento.

-- ... mas, ¿qué quieres si la ausencia enfrió esse amor y encendió otro?

-- Dessa manera con razón se puede llamar engañada aquella a quien primero quesiste, porque amor sobre que ausencia tiene poder, ni es amor ni nadie me podrá dar a entender que lo aya sido." (M., 2^o, 117-118).

Compárense ahora las líneas que hemos subrayado de este trozo y de los versos que siguen:

"... Time, whose million'd accidents
Creep in 'twixt vows...

... blunt the sharp'st intents,
Divert strong minds to the course of altering things" (CXV)

CXVI

"Let me not to the marriage of true minds
Admit impediments. Love is not love
Which alters when it alteration finds,
Or bends with the remover to remove:

O, no! it is an ever-fixed mark
That looks on tempests and is never shaken;
It is the star to every wandering bark,
Whose worth's unknown, although his height be taken.

Love's not Time's fool, though rosy lips and cheeks
Within his bending sickle's compass come;
Love alters not with his brief hours and weeks,
But bears it out even to the edge of doom,"etc.

Se verá que, de un modo más explícito allí, y de una manera más velada acá, en la novela y en los sonetos se habla por igual de unos votos de amor quebrantados por la ausencia; de un querer

que cambia de rumbo ante la presencia de otra mujer de mejillas y labios rosados; de qué sea y de qué no sea el amor.

No hará falta insistir en que Shakespeare tenía sobrados motivos para conocer aquel pasaje de la Diana. Forma parte de la historia en la que basó su comedia The Two Gentlemen of Verona.

Volviendo al tema de que hablábamos al principio, éste en realidad se inició en otra carta que, por encargo de su padre, escribió Arsileo para Belisa, y en cuya primera estrofa se trasluce con toda claridad--como también Harrison piensa--la gran preocupación del pastor-poeta por que se venga a malograr la gran belleza física de la pastora:

"Pastora, cuya ventura
dios quiera que sea tal
que no venga a emplear mal
tanta gracia y hermosura."

(M., 3^a, 139, 2-5);

preocupación--agregamos nosotros--que aparece todavía más diáfana en la traducción de Young:

"Fair shepherdesse whose hap and fare
That such it be, it is Gods will:
Let not such grace and beautie rare
Decay, or be imployed ill."

En cuanto a las otras ideas que Shakespeare baraja en su primera parte de la colección de sonetos, ofrece Harrison otra estrofa de la carta de Arsileo en la que, de la misma manera que Shakespeare en sus sonetos XII, XV, LXIV y LXXIII, se habla de cambio, de mutación, de caducidad, del paso del tiempo, y de la sensación de tristeza que todo ello deja en el ánimo del amante:

"Veo mil tiempos mudados
cada día, y novedades
múdanse las voluntades
rebiven los olvidados,
en toda cosa hay mudança
y en ti no la vi jamás
y en esto solo verás
quan en balde es mi esperança."

(M., 3^a, 141, 11-18).

Todavía hay otra idea en Shakespeare afín y complementaria de Montemayor cuando ambos hablan de que el amor ni se compra ni se vende:

"No es cosa Amor que aquel que no lo tiene
hallará feria a do pueda comprallo" (M., 1^a, 18, 6-7);

"Let them say more that like of hear-say well;
I will not praise that purpose not to sell."
(XXI).

Y se podrían citar algunos sonetos más de los señalados, si

no creyéramos que éstos eran ya suficientes. Pero, con todo, nos interesa copiar un trozo más de Montemayor anterior al presentado por Harrison; y ello, no sólo porque abunda en la misma idea de mutación a que antes hacíamos referencia, sino por lo que diremos muy en breve en el próximo punto. Dicho fragmento es la primera cuarteta de un soneto que canta Sireno::

"Andad, mis pensamientos, do algún día
 os yvades de vos muy confiados
 veréis horas y tiempos ya mudados
 veréis que vuestro bien passó: solía."
 (M., 2º, 70, 20-23).

De estos versos dice Leech--como indicábamos en The Two Gentlemen of Verona--que el sentimiento que encierran se asemeja mucho al expresado por Shakespeare en estas líneas:

"For then my thought--from far where I abide--⁵
 Intend a zealous pilgrimage to thee" (XXVII).

Pero por ahora no diremos nada más de este soneto, pues en seguida lo vamos a estudiar con un mayor detenimiento--y junto con el soneto XLIII--por el parentesco espiritual que tienen ambos con una obra aparecida en España en el siglo XI.

'El Collar de la Paloma' y 'The Sonnets'.

Presentamos los sonetos a que aludíamos hace un momento:

XXVII

"Weary with toil, I haste me to my bed,
 The dear repose for limbs with travel tir'd;
 But then begins a journey in my head
 To work my mind, when body's work's expir'd:
 For then my thoughts--from far where I abide--
 Intend a zealous pilgrimage to thee,
 And keep my drooping eyelids open wide,
 Looking on darkness which the blind do see:
 Save that my soul's imaginary sight
 Presents thy shadow to my sightless view,
 Which, like a jewel hung in ghastly night,
 Makes black night beauteous and her old face new.
 Lo! thus, by day my limbs, by night my mind,
 For thee, and for myself no quiet find."

5 Clifford Leech, ed., The Two Gentlemen of Verona, The Arden Shakespeare, Londres, 1969, pág. 61.

XLIII

"When most I wink, then do mine eyes best see,
For all the day they view things unrespected;
But when I sleep, in dreams they look on thee,
And darkly bright, are bright in dark directed.

Then thou, whose shadow shadows doth make bright,
How would thy shadow's form form happy show
To the clear day with thy much clearer light,
When to unseeing eyes thy shade shines so!

How would, I say, mine eyes be blessed made
By looking on thee in the living day,
When in dead night thy fair imperfect shade
Through heavy sleep on sightless eyes doth stay!

All days are nights to see till I see thee,
And nights bright days when dreams do show thee me."

En una nota a la versión castellana de este último soneto, copia Astrana Marín lo siguiente:

"La sombra del amante viene por la noche a visitar a quien antes le había amado. Si el amante no esperase esta visita, no dormiría. ¿Os admira que la sombra venga a la hora en que todo se halla envuelto en tinieblas? ¿No sabéis que ella está iluminada con una luz sobrenatural que disipa las negruras de la noche?"⁶

Se trata de la versión de un fragmento de El Collar de la Paloma, una obra poética arábigo-andaluza editada por vez primera por D.K. Petrof en 1914, y que el autor--Ibn Hazm de Córdoba--llamó "tratado sobre el amor y los amantes" cuando salió de sus manos en 1022.

El parecido entre el citado fragmento y el último de los sonetos copiados no puede negarse. Sin embargo, acaso no ha sido destacado todo lo que merece. De ahí que hayamos querido satisfacer la curiosidad acudiendo al mencionado tratado. En él--y en relación con el asunto del soneto shakespeariano--se dice:

"Cuando el amante no puede conseguir la unión amorosa, tiene que conformarse con lo que pueda obtener, y en ello existe alguna distracción para el alma, algún entretenimiento de la esperanza, alguna renovación de los deseos y, en fin, un cierto alivio...

"Otra muestra de conformidad consiste en darse por contento con ver en sueños la imagen del amado y saludar su espectro nocturno. Tal cosa no acontece más que cuando el recuerdo no puede ser ahuyentado, la fidelidad no se altera y el pensamiento es constante. De tal suerte, cuando los ojos se cierran y los movimientos cesan, el espectro emprende su viaje nocturno. Sobre este asunto he dicho:

"El espectro visitó al mancebo cuyo amor fue tenaz.

.....

Pasé mi noche alegre y regocijado.

El placer de la visión nocturna me hizo olvidar el de estar
/despierto.

⁶ Luis Astrana Marín, William Shakespeare - Obras Completas, Aguilar, Madrid, 1969, pág. 2157, n. (3).

.....
En cuanto me dormí vino a mi lecho la visión de Nu'm,
Cuando la noche reinaba y se extendía la sombra.

.....
Tornamos a estar unidos...
..... Y aún es mejor el retorno.

"En la situación del que es visitado en sueños--continúa--cabe distinguir cuatro categorías.

La primera es la del amante desdeñado, cuya tortura ha sido muy intensa. Cuando ve éste en sueños que su amado se une con él, se alegra y regocija; pero luego, al despertar, se entristece y aflige, por comprender que en lo sucedido intervinieron los deseos y sugerencias de su alma. Sobre este asunto he dicho:

"Cuando brilla el sol, eres avaro;
sólo cuando cierra la noche eres generoso.
Dejas, de día, al sol para que te reemplace a mi lado;
pero es imposible; ...
De noche, tu lejano espectro viene a verme
y a unirse conmigo, a hacerme visita y compañía.

"La cuarta categoría es la del amante que está lejos de su amado. Cuando éste sueña que la distancia se ha acortado y que las moradas se han tornado vecinas, siente no flojo alivio y descanso por haber perdido ese cuidado; pero luego, al despertar de su sueño, ve que nada de esto era cierto y entonces recae en una congoja más recia que la de antes. En una de mis poesías he fingido que la causa del sueño era el deseo de recibir la visita del espectro nocturno. He aquí mis palabras:

"Da vueltas el espectro en torno al enamorado anhelante,
que, si no fuese porque espera la visita del fantasma,
no dormiría.
No os asombréis de que se oriente en la sombría noche:
su luz ahuyenta las tinieblas en la tierra."⁷

Sobran los comentarios, porque el lector podrá ver por sí mismo sin necesidad de ulteriores puntualizaciones que existe una chocante afinidad de ideas y de sentimientos--y a ratos incluso verbal--entre los sonetos copiados y las anteriores líneas.

Es más; esta aproximación de los dos poetas podemos verla presente asimismo en el asunto desarrollado por el sonetista inglés en el grupo de sonetos comprendidos entre el 33 y el 42, a saber, la aberración que supone el compartir al ser amado con el amigo. Este hace el amor a la amada del poeta y, aunque éste lo resiente al principio, después lo perdona y asiente a lo sucedido, por pura amistad. Véase lo que el poeta cordobés dice a este respecto:

7 Ibn Hazm de Córdoba, El Collar de la Paloma, Alianza, Madrid, 1971, págs. 230-235.

"Hay otra especie de conformidad... Consiste en que el hombre--perdida del todo la razón, corrompido el carácter, arruinado el discernimiento, dando por fácil lo difícil, falto de celos, desnudo de pudor--consiente en repartirse con otro el amor del ser que ama."⁸

Así de abierto es en su declaración; así de tajante su juicio sobre aquellos que de tal modo proceden. Incluso en la censura que de ellos hace en esas líneas y en las que les siguen coincide con algunos críticos modernos que han enjuiciado esta fase misteriosa de la producción del sonetista inglés.

No es probable--más bien parece imposible--que el poeta inglés supiera de la obra del cordobés; sin embargo, este comentario era obligado, y lo dicho creemos que puede justificar sobradamente su presencia en este estudio, siquiera sea como una analogía más.

Jorge Manrique y el soneto LX.

Es difícil resistirse a evocar la famosa elegía de nuestro poeta castellano--Coplas por la muerte de su padre (1476)--que siempre que leemos el soneto LX se nos viene a la mente. Compárense algunos fragmentos de las coplas 3, 5 y 8 respectivamente con las cuartetos 1, 2 y 3 de dicho soneto y véase si éstas no parecen una glosa de aquellas.

Coplas...

3

"Nuestras vidas son los ríos
que van a dar en la mar,
que es el morir;
allí van los señoríos
derechos a se acabar
y consumir;
allí los ríos caudales,
allí los otros medianos
y más chicos,
y llegados, son iguales
los que viven por sus manos
y los ricos."

5

"Este mundo es el camino
para el otro, que es morada
sin pesar;
mas cumple tener buen tino
para andar esta jornada
sin errar.
Partimos cuando nacemos,
andamos mientras vivimos
y llegamos al tiempo que fenecemos;
así que cuando morimos
descansamos."

Soneto LX

1

/shore,
"Like as the waves make towards the pebbled
So do our minutes hasten to their end;
Each changing place with that which goes be-
In sequent toil all forwards do contend."/fore

2

"Nativity, once in the main of light,
Crawls to maturity, where with being crown'd,
Crooked eclipses 'gainst his glory fight,
And Time that gave doth now his gift confoun
And Time that gave doth now his gift confoun

⁸ Ibn Hazm de Córdoba, op. cit., pág. 239.

"Decidme: La hermosura,
la gentil frescura y tez
de la cara,
la color y la blancura,
cuando viene la vejez,
¿cuál se para?

Las mañas y ligereza
y la fuerza corporal
de juventud,
todo se torna graveza
cuando llega al arrabal
de senectud."

"Time doth transfix the flourish set on youth
And delves the parallels in beauty's brow,
Feeds on the rarities of nature's truth,
And nothing stands but for his scythe to mow."

Aunque no conocemos una traducción inglesa de Jorge Manrique anterior a la que de las Coplas hiciera el poeta norteamericano Longfellow en 1833, quizás no pueda rechazarse absolutamente la posibilidad de que de alguna forma se conocieran en Inglaterra, ya que fueron varias las ediciones castellanas de los siglos XV y XVI --una más en latín y otra con música-- y varias también las glosas que de las Coplas hicieron, entre otros, Jorge de Montemayor⁹ por cuyo conducto acaso las llegara a conocer Shakespeare.

Algunos acontecimientos históricos españoles y el soneto CVII.

Los comentaristas coinciden en que el soneto CVII--conocido por el de "la luna mortal"--es el único en que el poeta hace referencia a un hecho histórico. Y aunque entre ellos no haya habido hasta la fecha uniformidad de criterio respecto al hecho concreto de que se trata, es, a no dudarlo, el soneto que más ha dado que hablar, especialmente de España, país directamente relacionado con todos y cada uno de los eventos con los que dicho soneto ha sido asociado.

Así, se ha pretendido ver en él la celebración, ya del fracaso de la Armada española, ya el de la frustración de los planes de asesinato de la reina inglesa; bien del aborto de las anunciadas invasiones de Inglaterra por los españoles en 1596-1597 y en 1599, o bien del alivio que supuso para los ingleses la muerte de Felipe II; ora de la esperanza de un próximo tratado de paz entre los dos países, ora de la firma del mismo. A todas esas interpretaciones ha dado lugar la segunda cuarteta de este famoso soneto:

9 Marcelino Menéndez Pelayo, Poetas Líricos Castellanos, Aldus, Santander, 1945, vol. II, págs. 411 y sigs.; Francisco López Estrada, ed., Jorge de Montemayor, Los Siete Libros de la Diana, Clásicos Castellanos, Madrid, 1970, pág. XVI.

"The mortal moon hath her eclipse endur'd,
And the sad augurs mock their own pressage;
Incertainties now crown themselves assur'd,
And peace proclaims olives of endless age."

Por lo que se refiere a la desgraciada suerte que corrió la "Invencible", el primero en ver en los anteriores versos una alusión a ella fue Leslie Hotson para quien "the mortal moon" representaría el orden de batalla de la flota española y su disposición en forma de media luna.¹⁰

En cambio, para los que han querido ver el complot fallido para asesinar a la soberana inglesa, es a la reina "virgen" a quien consideran reflejada en "the mortal moon", de la misma manera que su muerte lo estaría en la palabra "eclipse"; si bien este último extremo no está muy claro, ya que la frase "endure eclipse" tanto puede significar morir como librarse de la muerte.¹¹ Sea como fuere, se recordará por la historia y por lo que se ha dicho sobre esto mismo en nuestro comentario a The Merchant of Venice que el proyecto de acabar con la vida de la reina--bien fuese fingido o verdadero--se le achacó a España.

Con respecto al siguiente de los significados que los citados versos podrían tener, no han faltado quienes han interpretado "the sad augurs mock their own pressage" como una alusión directa del poeta a los insistentes rumores y anuncios esparcidos por todo el territorio inglés acerca de las distintas pretendidas incursiones de los españoles en Inglaterra.¹² Como estos chismes, al igual que el pánico de que estuvieron acompañados, fueron motivados por un conjunto de circunstancias históricas concretas, será conveniente recordarlas muy sucintamente para mejor comprender la reacción del pueblo inglés.

A partir de 1587, las relaciones entre España e Inglaterra son muy tensas. Tras la destrucción de la Armada en 1588, Inglaterra manda en 1589 una expedición que--aunque toma y destruye Lisboa y La Coruña--es considerada un fracaso. Ese mismo año envía Inglaterra tropas a Francia contra la Liga y sus aliados espa-

10 Leslie Hotson, Shakespeare's Sonnets Dated, Londres, 1949--citado por Gustav Ungerer, Anglo-Spanish Relations in Tudor Literature, Madrid, 1956, pág. 168; John Russell Brown, Encyclopaedia Britannica, vol. 20, pág. 330, s.v. "Shakespeare".

11 John Russell Brown, loco cit.

12 Id., Ibid.

ñoles, y, un año después, a los Países Bajos en ayuda de los holandeses. No les es del todo adversa la suerte a los ingleses --aun después de la conversión de Henri de Navarre al catolicismo-- hasta que en 1595 empiezan a irles mal las cosas. La expedición de Hawkins y Drake a Suramérica es un rotundo fracaso. Y, debido a todo ello, les entran sospechas de que el rey de Francia abandonará a sus aliados los ingleses y de que los católicos ingleses se levantarán si los españoles se presentan en Inglaterra. El pánico cunde. De hecho, ya se habla de una incursión que los españoles hicieran en 1595 quemando los poblados de Pensance, Newlyn y Mousehole. Como revancha, deciden los ingleses llevar la guerra a casa del enemigo, y en 20 de junio de 1596 se presenta la flota inglesa en Cádiz, ciudad que toman, ocupan, saquean y queman. Al año siguiente, otra expedición inglesa se dirige a las islas españolas y termina en las Azores con muy poco éxito; mas, antes de regresar a su tierra, ya la alarma de una nueva invasión española es general en Inglaterra. En efecto, la flota española va rumbo a las islas británicas cuando, a dos días de navegación del Cabo Finisterre, es deshecha por una tempestad. En 1598 languidece la guerra, pero la tranquilidad de los ingleses dura muy poco. El tratado de paz de Vervins--firmado entre el rey francés y España, por el que aquel abandona a Inglaterra a seguir luchando sola en los Países Bajos--, más la guerra de Irlanda--costosísima en dinero y en vidas de los ingleses--hacen a éstos demasiado vulnerables, y el temor de otra invasión española vuelve a cobrar fuerza, según muestran algunos documentos de la época:

"El lunes por la noche llegó la noticia (aunque falsa) de que los españoles habían desembarcado en la Isla de Wight, lo cual produjo tal temor y consternación en este pueblo como yo jamás me hubiera imaginado, junto con el griterío de las mujeres, el corte de las calles con cadenas, y el cierre de las puertas, como si el enemigo hubiera estado en Blackewall. Me duele y estoy avergonzado de que esta debilidad e indefensión nuestras por todas partes hayan tenido que mostrarse tan manifiestamente como para ser llevadas por doquier para ignominia nuestra tanto con los amigos como con los enemigos."¹³

Algunos de los rumores eran tan disparatados como el siguiente que un londinense comunicó por escrito a Cecil:

13 De una carta de John Chamberlain a Dudley Carleton, fechada en 9 de agosto de 1599, traducida por nosotros. Citada por E.K. Chambers, Shakespearean Gleanings, Oxford, 1944, págs. 134 y sigs.; G.B. Harrison, "The National Background", A Companion to Shakespeare Studies, Cambridge, 1962, págs. 168 y sigs.

"Como que la flota del español--Felipe II--está compuesta de 150 buques y 70 galeras; que traen consigo 30.000 hombres y que tendrán 20.000 del Cardenal; que el rey de Dinamarca le envía 100 buques como ayuda; que el rey de Escocia se ha levantado en armas con 40.000 hombres para invadir Inglaterra, y que el de España viene a ponerle en este reino; lo cual se ha propalado con tales visos de verdad, que un predicador, en la oración antes del sermón, rezó para que fuésemos librados de las poderosas fuerzas de los españoles, de los escoceses y de los daneses; que milord Scroope fue asesinado, junto con 200 hombres más, por los escoceses; que Sir William Bowes fue expulsado de Escocia por el rey con gran desprecio; que el Adelantado ha jurado llegar hasta el Puente de Londres y trae consigo a su esposa y a dos de sus hijas. La noche del pasado martes se aseguró que los españoles habían desembarcado en Southampton, y que la reina se fue a toda prisa a las 10 de la noche a San Jaime; y el miércoles se dijo que el ejército español estaba deshecho y no tenía la intención de venir aquí: con otros 100 extraños y horrendos rumores que asombraban al pueblo tanto como si la invasión se hubiese llevado a cabo."¹⁴

Acerca de la tranquilidad que la muerte del rey de España en 1598 supuso para los ingleses--"Incertainties now crown themselves assur'd"--, es natural que al morir Felipe II--enemigo número uno de Inglaterra--, los isleños respirasen algo más tranquilos. Por otro lado, la opinión más generalizada entre ellos, de que el sucesor sería un rey pacífico, y el saber que los Países Bajos habían quedado en manos de la Infanta Isabel y que ni ella ni su esposo --el Archiduque Alberto de Austria--tenían dinero suficiente para seguir haciendo la guerra ni a los holandeses ni a los ingleses, no cabe duda de que constituirían un sedante para los conturbados ánimos de los británicos.¹⁵

Finalmente, sobre los indicios de una paz duradera--"And peace proclaims olives of endless age"--, es cierto que no tardaron en abrirse conversaciones a tal efecto, de modo que toda la población inglesa abrigaba cada vez mayores esperanzas de llegar a un arreglo pacífico, como queda reflejado en lo que Whyte escribía a Sir Robert Sidney:

"Hay por aquí un murmullo de paz. Quiera Dios que sea en provecho de nuestra patria."

O como el ya citado Chamberlain observaba:

"en medio de toda esta confusión hay de pronto un tono de paz."

14 Cal. Hatfield MSS. Cf. E.K. Chambers, Id., Ibid.; G.B. Harrison, Id., Ibid. La traducción es nuestra.

15 E.K. Chambers, Id., Ibid.

Los hechos demostraron que no fue fácil ni rápido venir a un acuerdo. Pero, muerta la reina en 1603, su sucesor puso todo su empeño en proseguir y llevar a feliz término las conversaciones iniciadas cinco años atrás, hasta que al fin, se convino en firmar el correspondiente tratado en 1604.¹⁶

No se ve ninguna razón para no admitir que Shakespeare pudiera aludir en un soneto a hechos reales o supuestos, máxime cuando se acepta que hiciera esto mismo en algunos de sus dramas. Pero acaso podría objetarse que las fechas más comúnmente señaladas para la composición de los sonetos en general son anteriores a alguno de los acontecimientos supuestamente aludidos en el soneto CVII.

Efectivamente, la opinión más generalizada es la que sostiene que fueron escritos entre 1593 y 1598;¹⁷ lo cual, de ser cierto, excluiría una o dos de las posibles alusiones mencionadas. Pero si se tiene en cuenta que la primera publicación de la colección fue hecha en 1609 y que el soneto CVII es, de todos, el único con referencias a sucesos concretos, quizás para él podría pensarse en una fecha posterior, es decir, entre 1598 y 1604, por ejemplo. En cualquier caso, y a excepción de la última interpretación que se ha dado, todas las demás tienen cabida en la fecha tope de 1598.

16 Id., Ibid.; Encyclopaedia Britannica, vol. 8, págs. 498-499, s.v. "English History".

17 John Russell Brown, op. cit., loco cit.

RESUMEN

Y

CONCLUSIONES

RESUMEN Y CONCLUSIONES

No se conoce documento acreditativo alguno ni siquiera para poder defender como probable el que Shakespeare viniera jamás a España. Tampoco se cuenta con ninguna prueba escrita de que estudiara el castellano, ni de que lo aprendiera, pese a que intercale aquí y allí, en un buen número de piezas de su teatro, unas cuantas voces y frases castellanas. Sin embargo, abundan las razones para poder afirmar con un mínimo margen de error que Shakespeare poseía cuando menos un conocimiento mediano de nuestro idioma, suficiente para valerse por sí mismo en la lectura y comprensión de un libro español.

Es un hecho incuestionable que Shakespeare comúnmente toma prestados los argumentos y otros elementos de sus obras; pero los desfigura en ocasiones en tal forma, que a menudo resulta sumamente difícil reconocerlos, obligando a proceder con muchísima cautela a la hora de emitir un juicio sobre la procedencia de los mismos. A lo largo de los siglos, no obstante, y con tesonero esfuerzo, se ha llegado a identificar, si no todos, sí una buena parte. Asimismo, está comprobado que rara vez se limita a una sola fuente para cada obra, sino que mezcla varios argumentos o elementos de un mismo asunto que provienen de diferentes autores, lo que complica mucho más las identificaciones.

En general puede decirse que la mayor parte de los libros españoles que parecen haber dejado huellas en la producción de Shakespeare, o habían sido traducidos al inglés y a otros idiomas que él conocía, o adaptados más o menos furtivamente en las mismas lenguas. Y aunque generalmente se servía de la versión inglesa, hay algunos que sin duda utilizó, pero de los que no

se conoce traducción o arreglo inglés alguno. Existe la posibilidad de que los hubiera y se perdieran; pero de no ser así, no quedaría otro remedio que admitir que empleó el original castellano. Tal sería el caso, por ejemplo, de Noches de Invierno, de La desdichada Estefanía y de Castelvines y Monteses que Shakespeare utilizó respectivamente en The Tempest, en Othello y en Romeo and Juliet.

El hecho más palpable de que se servía de la versión inglesa lo tenemos en la Diana de Montemayor de cuya traducción de Yong se observan rastros inconfundibles en varias de sus obras, sobre todo en The Two Gentlemen of Verona, y, aunque en menor escala, también en La Celestina, a juzgar por algunas pistas que de la adaptación de Rastell pueden verse en Romeo and Juliet. Lo cual nos lleva a sospechar que en tanto no se cotejen las traducciones de todos los libros españoles con todas y cada una de las obras de Shakespeare en las que se ha creído ver algún indicio de aquellas no se podrá estar completamente seguro de hasta qué punto se trata de una mera coincidencia, de una analogía o de un préstamo real.

En cualquier caso, los paralelismos entre las obras de Shakespeare y una considerable lista de libros de autores españoles son tantos, que, aun descartando que Shakespeare los aprovechara, o incluso que los conociera, constituyen de por sí una buena base para que se tenga buena cuenta de ellos y para que se incluyan en un amplio capítulo de la literatura comparada.

Este sería el caso de El Collar de la Paloma, de Ib Hazm de Córdoba, y de las Coplas por la muerte de su padre, de Jorge Manrique, y algunos de los sonetos de Shakespeare; del anónimo Romançe del Conde Vélez y Cymbeline; del Libro de Apolonio y Pericles; de la antiquísima leyenda gallega y catalana del bosque que se mueve y Macbeth; de El Conde Lucanor, del Infante Don Juan Manuel, y The Taming of the Shrew; de La Celestina, de Fernando de Rojas, y Romeo and Juliet, The Merry Wives of Windsor, Twelfth Night y The Winter's Tale; de Tirant lo Blanc, de Joanot Martorell, y Much Ado About Nothing, Romeo and Juliet y Troilus and Cressida; de la Segunda Celestina y las continuaciones del Amadís, de Feliciano de Silva, y Love's Labour's Lost, The Merchant of Venice, The Merry

Wives of Windsor, The Two Gentlemen of Verona, The Winter's Tale y King Lear; de Espejo de Príncipes y Caballeros, de Diego Ortúñez de Calahorra y sus continuadores, y Much Ado About Nothing, The Merchant of Venice, The Tempest, Cymbeline, Troilus and Cressida, Romeo and Juliet, Hamlet y The First Part of King Henry the Fourth; de la Comedia del degollado, de Juan de la Cueva, y Measure for Measure; de la Comedia de los engañados y Medora, de Lope de Rueda, y The Comedy of Errors y Twelfth Night; de El Patrañuelo, de Juan Timoneda, y Much Ado About Nothing, Pericles, Prince of Tyre y Cymbeline; de la Historia de Grisel y Mirabella, de Juan de Flores, y Measure for Measure y The Tempest; de El examen de ingenios para las ciencias, de Juan Huarte de San Juan, y The Merry Wives of Windsor, Hamlet y King Lear; de Silva de varia lección, de Pero Mexía, y As You Like It y Timon of Athens; de la Comedia de Rubena, de Gil Vicente, y Pericles, Prince of Tyre; de Exercitationes Linguae Latinae y Fabula de Homine, de Juan Luis Vives, y Love's Labour's Lost, As You Like It y Hamlet; de Dineros son calidad, La desdichada Estefanía, Castelvines y Montesés y La prueba de los amigos, de Lope de Vega, y The Winter's Tale, Othello, Romeo and Juliet y Timon of Athens; de las Dianas, de Jorge de Montemayor, Gaspar Gil Polo y Alonso Pérez, y The Two Gentlemen of Verona, A Midsummer-Night's Dream, As You Like It, Twelfth Night, Romeo and Juliet, Hamlet, Troilus and Cressida, Cymbeline, The Tempest, The Third Part of King Henry the Sixth, The Sonnets y A Lover's Complaint; de El Quijote y La Gitanilla, de Cervantes, y The History of Cardenio y Pericles, Prince of Tyre; de El viaje entretenido y El natural desdichado, de Agustín de Rojas, y The Taming of the Shrew; de Alejandra, de Argensola, y Hamlet; de Marco Antonio y Cleopatra, de Diego López de Castro, y Antony and Cleopatra; de El Bursario, de Rodríguez de la Cámara, y Romeo and Juliet y Troilus and Cressida; de El Lazarillo de Tormes, anónimo, y The Merchant of Venice, Much Ado About Nothing y King Lear; de Noches de Invierno, de Antonio de Esclava, y The Tempest, The Winter's Tale y Cymbeline; de la Historia General de las Indias y Conquista de México, de Francisco López de Gómara, y The Tempest y Pericles, Prince of Tyre; de Teórica y Práctica de la Guerra, de Bernardino de Mendoza, y All's Well that Ends Well y Othello; de La española

de Florencia, La vida es sueño, Amor después de la muerte, El médico de su honra, El pintor de su deshonra, A secreto agravio secreta venganza, El mayor monstruo los celos, de Calderón, y Twelfth Night, The Taming of the Shrew, The Merchant of Venice y Othello; de Los áspides de Cleopatra, de Rojas Zorrilla, y Antony and Cleopatra; de El Burlador de Sevilla y convidado de piedra, de Tirso de Molina, y The Winter's Tale; de El examen de maridos, de Juan Ruiz de Alarcón, y The Merchant of Venice; de Las Relaciones y Cartas, de Antonio Pérez, y Love's Labour's Lost.

Muy significativo resulta igualmente constatar el nada despreciable papel que jugaron entre las fuentes del gran dramaturgo inglés las obras de nuestros escritores de los tiempos de Roma, muy especialmente las tragedias del cordobés Séneca.

En las páginas de Shakespeare abundan los nombres españoles; pero su pluma no se limitó a tomar nombres, crear personajes españoles anónimos o parafrasear y recrear incidentes contenidos en los mencionados libros, producto en su mayor parte de la fantasía, sino que también recurrió a la historia para, más o menos abiertamente, dejar constancia de personajes, hechos y lugares de la historia y geografía de España. Como Blanca de España; John of Gaunt y su campaña en España; Fernando el Católico; Carlos V; Catalina de Aragón; María Tudor; Antonio Pérez; Lepanto; la Armada Invencible; el sitio de Ostende; Aragón y Nápoles; la corte del rey de Navarra; las supuestas invasiones de Inglaterra por los españoles; Méjico, las Bermudas y su descubridor, las Indias Occidentales y América y sus fabulosos tesoros; Lisboa y la bahía de Portugal; Canarias y El Teide; el Mediterráneo y el Pirineo; Sevilla y Jerez; Toledo; el Ebro; Bilbao; el Pacífico y su descubridor, y, sobre todo, España como nación.

En los escenarios de Shakespeare se escancian preferentemente los vinos españoles: el charneca, el canario, el bastardo, el alicante, el malvasía y, por encima de todos, el jerez, corren con profusión; se bailan principalmente las danzas españolas: la pa-

vana, la gallarda y las danzas morisca y canaria; el juego de cartas preferido es la "primera"; las espadas y estoques que más y mejor se blanden son los españoles; sin que falten algunas prendas típicas, como el jubón y las gorgueras; ni la tradicional peregrinación a Santiago de Compostela; ni la no menos tradicional arrogancia española, a la par de la reconocida valentía del soldado español.

Shakespeare contaba con un buen número de amigos íntimos y favorecedores ingleses muy impuestos en la lengua, en la literatura y en las costumbres españolas, muy especialmente su mecenas, el Conde de Southampton, y su impresor, Richard Field, quien tuvo a gala españolizar su nombre haciéndose llamar "Ricardo del Campo". Pero también tuvo oportunidad de conocer personalmente a Antonio Pérez, al Dr. Rodrigo López, al Condestable de Castilla y a los miembros de su séquito, al Conde de Villamediana y a su secretario Luis Tribaldos de Toledo, y es muy posible que llegara a conocer también a alguno de los "heterodoxos" españoles, lo mismo que a alguno de los prisioneros españoles de la Armada.

La última etapa en la producción de Shakespeare merece una atención especial por pertenecer a ella la comedia de Cardenio, la cual escribió guiado por Cervantes, y la estupenda semblanza de Catalina de Aragón. Pero eso no es todo. A partir de 1608, Shakespeare escribió igualmente Pericles, Prince of Tyre, Cymbeline, The Winter's Tale y The Tempest, cuyos argumentos, íntimamente relacionados, representan un nuevo concepto simbólico del drama, sin paralelo en la literatura inglesa.¹ Hay temas que, comenzados en Pericles, vuelven a estar presentes en las otras obras, como el de la joven hija convertida en instrumento de reconciliación, o el de la castidad, o el del ser querido que se creía muerto y vuelve a encontrarse vivo, etc. Debido a ello es que Pericles ha sido considerado como el nuevo laboratorio en el

1 D.A. Traversi, "The Last Plays of Shakespeare", The Pelican Guide to English Literature, 2, The Age of Shakespeare, 1975, pág. 257.

que Shakespeare llevó a cabo los primeros experimentos de ensayo que habían de culminar en las tres obras maestras que le siguieron, comparable a lo que The Two Gentlemen of Verona--basada principalmente en nuestras Dianas, como se recordará--fue para las mejores comedias que Shakespeare compuso en los años 90.²

No han faltado quienes sospechasen que este nuevo estilo de hacer comedias podría indicar un viraje en las creencias religiosas del dramaturgo.³ Pero también es verosímil que España tuviera algo que ver en ello. Por de pronto, Astrana Marín lo atribuye clara y terminantemente a la influencia de la literatura española. Estas son sus palabras:

"Pericles sigue exactamente el mismo procedimiento dramático de Cimbelino, El cuento de invierno y La tempestad. Es el que inicia el nuevo sistema de comedia dramática de Shakespeare, que, apartándose de su técnica habitual e influido por Beaumont y Fletcher, vuelve los ojos a este rincón de Europa y ensaya el arte de hacer comedias al estilo español. Nadie lo ha dicho hasta ahora, mas parece patentísimo. En las cuatro obras citadas se respira ambiente hispánico, así en el modo general de la concepción (preferencia por lo mágico, caballeresco y pastoril) como en el argumento.

Agotado ya en su teatro cuanto pueden sugerirle Francia e Italia, dirige la vista a España, donde, con su visión portentosa, advertirá el único arte que le quedaba por conocer. Así, desde que cierra su ciclo romano, le vemos encariñarse con las cosas de la Península, vuelto a la lectura de Feliciano de Silva; de El espejo de príncipes y caballeros; de Antonio de Eslava; de los Viajes, de Magallanes; de las Relaciones narrando el caso del capitán Sebastián Hurtado y de Lucía Miranda. No parecerá, pues, extraño que a La tempestad suceda La historia de Cardenio, donde fuerza es que se le suponga leyendo el Quijote, ya en su original, ya en la versión de Shelton, y que termine su labor dramática (interrumpida por la enfermedad que ha de llevarle al sepulcro) escribiendo Enrique VIII, que le sirve para trazar el portentoso retrato de Catalina de Aragón, símbolo de la mujer virtuosa.

Quien examine atentamente el último período de la carrera dramática de Shakespeare notará el cambio profundo que sufre su teatro y la directriz española que le imprime. Con el advenimiento de Jacobo I, las cosas españolas--establecida en 1604 la paz entre los dos países--volvían a estar

2 Geoffrey Bullough, Narrative and Dramatic Sources of Shakespeare, Londres, 1966, vol. VI, pág. 374.

3 Encyclopaedia Britannica, 1969, vol. 20, pág. 321, s.v. "Shakespeare".

de moda en Londres. Un extenso intercambio intelectual se proyectaba, que por los intereses políticos y religiosos vino pronto a malograrse. Los corrales de comedias de Valladolid veíanse atestados de ingleses. Era imposible que Shakespeare no sintiera curiosidad por una literatura como la española, que justamente era reputada entonces por la mejor del mundo."⁴

Por los comentarios que hemos hecho a lo largo de todo este estudio no dudamos de que lo dicho por este biógrafo y primer traductor español de la obra completa de Shakespeare pueda sostenerse como muy probable. Una cosa, sí, habrá de concederse: la de que, a posteriori, no puede resultar exagerada la concesión a Shakespeare a título póstumo de la cédula de "Hispanista, honoris causa" que, motu proprio, nosotros muy gustosamente le otorgamos.

⁴ Luis Astrana Marín, William Shakespeare - Obras Completas, Aguilar, Madrid, 1969, pág. 100.

APENDICES

SHAKESPEARE Y LOS ESCRITORES HISPANO-ROMANOS

No por muy sabido es menos cierto que los humanistas ingleses del siglo XVI--al igual que los demás europeos--volvieron la vista a los clásicos en busca de ayuda para el resurgimiento moral e intelectual que aquellos perseguían.¹

En efecto, en Inglaterra se estudió--en el original y en traducciones--y también se trató de imitar, a los grandes filósofos, poetas y dramaturgos de las civilizaciones griega y latina.

Entre los componentes de este último grupo iban incluidos, naturalmente, una media docena de escritores que, a la vez que latinos, eran hispanos, y con los cuales Shakespeare estuvo familiarizado. Pero, a excepción de Séneca hijo--sobre el que existe una extensa bibliografía--, apenas se ha dicho nada sobre los demás.

Es nuestro propósito reunir aquí lo principal que acerca de ellos se ha escrito en torno a las posibles vinculaciones existentes entre sus escritos y la producción de Shakespeare. Estimamos que no será necesario insistir en las razones que nos han movido a incluirlos en este estudio.

¹ L.G. Salingar, "The Social Setting", The Pelican Guide to English Literature, 2, The Age of Shakespeare, 1975, pág. 18.

QUINTILIANO

Este fino riojano--nacido en Calahorra c. 35-c. 100 d.C.-- fue un gran retórico y abogado. Su obra, Institutio Oratoria (c. 95), dividida en 12 libros, prestó una gran ayuda a la teoría de la educación y al criticismo literario. En Inglaterra ejerció su mayor influencia durante el Renacimiento y la Reforma.² Baldwin³ cuenta entre los probables libros de texto de Shakespeare la Institutio Oratoria.

Whitaker--que ha estudiado a conciencia el proceso educativo y el bagaje cultural de Shakespeare--afirma⁴ que el dramaturgo inglés estudió en Quintiliano los diversos tipos de pruebas y procedimientos seguidos en los tribunales, así como el empleo que Quintiliano hizo de la oratoria, y que de él sacó probablemente su interés por los problemas legales y un apreciable conocimiento de los métodos y hábitos de pensar legales. Shakespeare, continúa Whitaker, conocía la obra de Quintiliano bastante bien, por lo que supone que a él recurriría el dramaturgo para informarse de todo lo relativo al discurso como el tipo más avanzado del ejercicio retórico. Reconoce el citado autor que el retórico hispano fue uno de los hombres más sabios en escribir sobre la educación, al tiempo que brindaba el mejor tipo de entrenamiento en lo tocante a la caracterización dramática, y asegura que hay pruebas de que Shakespeare conoció los dos primeros libros de la obra del retórico, que tratan, respectivamente, de la preparación previa al estudio de la retórica--libro I--, y de los primeros ejercicios retóricos, de la declamación, y de la naturaleza y fin de la oratoria--libro II.⁵

2 Encyclopaedia Britannica, vol. 18, págs. 970-971, s.v. "Quintilian".

3 T.W. Baldwin, William Shakspeare's Small Latine and Lesse Greeke, Urbana, 1944. Citado por Selma Guttman, op. cit., pág. xi, n. 5.

4 Virgil K. Whitaker, Shakespeare's Use of Learning, San Marino, Cal., 1953, págs. 28, 35, 40-41 y 44.

5 Encyclopaedia Britannica, vol. 18, loco cit.

Por lo que se refiere al uso que Shakespeare hizo de los autores latinos en general, no vacila Whitaker en aseverar que el dramaturgo está en deuda con los pasajes poéticos más interesantes de aquellos--aunque sólo fuesen leídos parcialmente--y que en especial conoció la retórica y a los retóricos, tan íntimamente, que los usó con facilidad y abundantemente, citando, a guisa de ejemplo, un pasaje de Love's Labour's Lost en el que se contiene el discurso de Boyet a la Princesa de Francia:

"Now, Madam, summon up your dearest spirits:
Consider whom the king your father sends,
To whom he sends, and what's his embassy:
Yourself, held precious in the world's esteem,
To parley with the sole inheritor
Of all perfections that a man may owe,
Matchless Navarre; the plea of no less weight
Than Aquitaine, a dowry for a queen."
(II.i.1-8),

en el que Shakespeare, a juicio de Whitaker, sigue la división de Quintiliano en una causa suasoria o deliberativa.

Al igual que Whitaker--sólo que con medio siglo de antelación--, Anders también había estudiado las obras y autores que pudo haber conocido Shakespeare. En relación con Quintiliano, trae una cita de The Second Part of King Henry the Sixth--

"Lord Say hath gelded the commonwealth, and made it
a eunuch" (IV.ii.164-165)--

la cual, si bien hace referencia a unas palabras de Cicerón--
"Nolo dici morte Africani castratam esse rem publicam" (De Oratore, III.41)--Anders la saca a relucir aquí porque Quintiliano, al condenar la ordinariedad en la metáfora, la cita en su Institutio Oratoria--"Castratam morte Africani rem publicam" (l. VIII.vi.15)--en donde, evidentemente así opina Anders, es probable que las viera Shakespeare. Así como también transcribe Anders otro pasaje de King Henry The Fifth--

"Rush on his host, as doth the melted snow
Upon the valleys, whose low vassal seat
The Alps doth spit and void his rheum upon"
(III.v.50-52)--

relacionándolo con otra cita de Furio--"Iuppiter hibernas cana nive conspuat Alpes"--que Quintiliano trae en el mismo lugar que la anterior, para reprobar la metáfora forzada, y que asimismo debió haber visto Shakespeare.⁶

6 H.R.D. Anders, Shakespeare's Books, Berlín, 1904, págs. 38-39; H.E. Butler, The 'Institutio Oratoria' of Quintilian, Harvard Univ. Press, Londres, 1959, vol. III, pág. 308.

LUCANO

El cordobés Lucano (39-65 d.C.) quizás no fue tan gran poeta como retórico, pero su retórica se convierte en verdadera poesía por su energía y fuego.⁷

Acerca de su popularidad, cuéntase que ya Chaucer se nutrió de algunos pensamientos de Lucano; que un historiador inglés, Thomas May, continuó--en 1626--en versos latinos su gran obra, Pharsalia; que un verso de ésta--"ignorantque datos, ne quisquam seruiat, enses" (l. IV.579)--fue grabado en las espadas de la Guardia nacional francesa de la primera república; que el gran Goethe tomó prestada de Lucano su "bruja" para la famosa noche de Walpurgis (Fausto, VI.507), y que Shelly--que lo prefería a Virgilio, y que lo inmortalizó en "Adonais"--imita al poeta hispano-romano en bastantes pasajes de sus obras.⁸

Para cuando Shakespeare nació, ya circulaban en Inglaterra varias versiones de la obra de Lucano: en francés, Lucan, Suétone et Saluste--traductor desconocido, París, 1490; en italiano, Pharsalia--traducida por L. Cardin de Montichiello, Milán, 1492, y Delle guerre civili--del traductor G. Morigi, Ravenna, 1587; y en castellano, La historia--trad. Mn. Lasso de Oropesa, Lisboa, 1541.⁹

Marlowe (1564-1593) tradujo al inglés el primer libro de la Pharsalia--Lucans First Booke, Londres. Pero aunque éste no fue publicado sino hasta 1600, todo parece indicar que, siendo todavía chicos Marlowe y Shakespeare, éste ya trabajaba arduamente en componer versos latinos. Esto demuestran los préstamos que tomó de algunos poetas latinos, Lucano entre ellos. Así opinan Whitaker--quien sólo se limita a mencionar de pasada dos que Shakespeare tomó de Lucano--y Anders¹⁰ el cual señala el paralelismo existente

7 Encyclopaedia Britannica, vol. 14, pág. 389, s.v. "Lucan".

8 J. Hurtado y A. González Palencia, Historia de la Literatura Española, Madrid, 1949, pág. 6; J.D. Duff, Lucan, Harvard Univ. Press, Londres, 1962, pág. xiv.

9 Selma Guttman, The Foreign Sources of Shakespeare's Works, New York, 1947, pág. 19.

10 Virgil K. Whitaker, op. cit., págs. 26-27; H.R.D. Anders, op. cit., pág. 31

entre un pasaje de The Second Part of King Henry the Fourth--

"... winds,
Who take the ruffian billows by the top,
.....
That with the hurly death itself awakes?" (III.i.21-25),

y un verso de Lucano--"Nubila tanguntur velis et terra carina",
(1. V.642).

Por otra parte, Cowl da como una posible fuente de la descripción que Shakespeare hace de Marte en First Part of King Henry the Fourth--

"The mailed Mars shall on his altar sit
Up to the ears in blood" (IV.i.116-117)--

estos dos versos o tres de la Pharsalia:

"Et quibus inmitis placatur sanguine diro
Teutates horrensque feris altaribus Esus
Et Taranis Scythicae non mitior ara Dianae" (II.444-446).¹¹

Anders, además, insiste en el parecido casi exacto entre una línea de The Second Part of King Henry the Sixth--

"Gelidus timor occupat artus" (IV.i.117)--

y otro verso de la Pharsalia--"Gelidus pavor occupat artus" (1. I. 246)--mucho mayor, sin duda, que el que existe entre las citadas palabras de Shakespeare y otro verso--"Subitus tremor occupat artus", común a Virgilio y Ovidio--, como indican el mismo Anders, Round y Theobald.¹²

Anders señala igualmente la semejanza entre los versos de Timon of Athens en los que Timon maldice del oro que acaba de desenterrar--

"Gold! yellow, glittering, precious gold!...
.....
Thus much of this will make black white, foul fair,
Wrong right, base noble, old young, coward valiant.
Ha! you gods, why this? What this, you gods? Why, this
Will lug your priests and servants from your sides,
Pluck stout men's pillows from below their head:
This yellow slave
Will knit and break religions; bless the accurs'd;

11 R.P. Cowl, Sources of the Text of Henry the Fourth, pág. 43. Citado por Selma Guttman, op. cit., pág. 37. Los romanos identificaban a "Teutates" con el Marte de ellos, a "Esus" con Mercurio y a "Taranis" con Júpiter. Cf. J.D. Duff, op. cit., págs. 34-36.

12 P.Z. Round, "A Classical Quotation in 'Henry VI'", TLS, 14 ju-

Make the hoar leprosy ador'd; place thieves,
 And give them title, knee, and approbation,
 With senators on the bench; this is it
 That makes the wappen'd widow wed again;
 She, whom the spital-house and ulcerous sores
 Would cast the gorge at, this embalms and spices
 To the April day again. Come, damned earth,
 Thou common whore of mankind, that putt'st odds
 Among the rout of nations, I will make thee
 Do thy right nature" (IV.iii.26-43)--

y un pasaje de la Pharsalia--

"Namque, ut opes nimias mundo fortuna subacto
 Intulit et rebus mores cessere secundis,
 Praedaque et hostiles luxum suasere rapinae,
 Non auro tectisve modus, mensasque priores
 Aspernata fames; cultus gestare decoros
 Vix nuribus rapuere mares; fecunda virorum
 Paupertas fugitur, totoque accersitur orbe
 Quo gens quaeque perit; tum longos iungere fines
 Agrorum... (l. I.160 y sigs.)--, 13

cuyas palabras, tomadas de la traducción de Marlowe, aunque parezcan suaves y pálidas al lado de las de Timon, no puede uno menos que recordar al leer las de Shakespeare. Helas aquí:

"... wealth flow'd,
 And then we grew licentious and rude;
 The soldiers' prey and rapine brought in riot;
 Men took delight in jewels, houses, plate,
 And scorn'd old sparing diet, and ware robes
 Too light for women...
 Quarrels were rife; greedy desire, still poor,
 Did vild deeds; then 'twas worth the price of blood,
 And deem'd renown, to spoil their native town;
 Force mastered right, the strongest govern'd all;
 Hence came it that th'edicts were over'rul'd,
 That laws were broke, tribunes with consuls strove,
 Sale made of offices..."¹⁴

En cuanto a otras obras de Shakespeare, cree Jaggard que cuando en Othello pone en boca de uno de sus personajes el nombre "Marcus Luccicos" (I.iii.44), lo que realmente intentó fue hacer una adaptación de "Marcus Lucanus"--el nombre latino de Lucano; y que el hecho de mencionar Shakespeare en Antony and Cleopatra "Pharsalia" (III.vii.31) bien pudo haber sido debido al conocimiento que

nio, 1928, pág. 450; William Theobald, "The Classical Element in the Shakespeare Plays", págs. 237-241. Citados por Selma Guttman, op. cit., pág. 20.

13 J.D. Duff, op. cit., pág. 14.

14 H.R.D. Anders, op. cit., págs. 37-38.

el dramaturgo tenía de la obra de Lucano sobre el particular.¹⁵

Agréguese a todo esto lo que escribimos de Lucano en el apartado correspondiente a Julius Caesar, y se verá más claramente aún el posible y casi seguro influjo de aquel en Shakespeare.

Por último, Astrana Marín, comentando el pasaje de Othello—

"Reputation, reputation, reputation! O! I have lost my reputation. I have lost the immortal part of myself, and what remains is bestial. My reputation, Iago, my reputation!" (II.iii.259-262)---

dice: "todo el pasaje parece una reminiscencia del célebre verso de nuestro Lucano:

'Et propter vitam vivendi perdere causas'".¹⁶

Así como "Upon the corner of the moon
There hangs a vaporous drop profound"
(Macbeth, III.v.23-24)

le recuerda el verso de Lucano—

"Et virus large lunare ministrat"
(Pharsalia, VI.666).¹⁷

¹⁵ William Jaggard, "Shakespeare Once a Printer and Bookman", pág. 17. Citado por Selma Guttman, op. cit., págs. 19-20.

¹⁶ Luis Astrana Marín, William Shakespeare, Obras Completas, Aguilar, Madrid, 1969, pág. 1484 (3).

¹⁷ Id., pág. 1605.

MARCIAL

El tarraconense Marcial (c. 40-c. 104 d.C.) es famoso por sus epigramas, poemas con una palabra--a veces inesperada, punzante, a modo de aguijón, al final de los mismos--que ejercieron gran influencia en la historia de este género en Inglaterra.¹⁸ Marcial fue frecuentemente traducido al inglés por los poetas líricos del tiempo de Elizabeth--entre las traducciones inglesas en verso hay un manuscrito de esa época y otra versión algo posterior, 1629, de Thomas May, poeta y dramaturgo--¹⁹ y sus versos eran estudiados en algunas escuelas hasta los grados superiores. Uno de sus epigramas, sobre todo, --el X.47--fue traducido por una docena de poetas ingleses, siendo la primera versión la que de él hiciera Surrey (1517-1547)--"Martial, the things that do attain".

Whitaker--de quien hemos tomado parte de la información anterior--se sorprende de que Shakespeare no tomara, al parecer, nada de Marcial. Está claro que Whitaker supone que el dramaturgo lo estudió. Con todo, dice, la meditación de Alexander Iden sobre la vida rural en The Second Part of Henry the Sixth--

"Lord! who would live turmoiled in the court,
And may enjoy such quiet walks as these?
This small inheritance my father left me
Contenteth me, and worth a monarchy.
I seek not to wax great by others' waning,
Or gather wealth I care not with what envy;
Sufficeth that I have maintains my state,
And sends the poor well pleased from my gate"
(IV.x.16-23)--

le hace recordar precisamente el mencionado epigrama²⁰ que dice--

"Vitam quae faciunt beatio rem,
iucundissime Martialis, haec sunt:
res non parta labore sed relicta;
non ingratus ager, focus perennis;
lis numquam, toga rara, mens quieta;
vires ingenuae, salubre corpus;

18 Encyclopaedia Britannica, vol. 14, págs. 975-976, s.v. "Martial", y vol. 8, págs. 643-644, s.v. "Epigram".

19 Walter C.A. Ker, Martial - Epigrams, Harvard Univ. Press, 1961, pág. xx.

20 Virgil K. Whitaker, op. cit., págs. 26-27 y 64.

prudens simplicitas, pares amici;
convictus facilis, sine arte mensa;
nox non ebria sed soluta curis;
non tristis torus et tamen pudicus;
somnia qui faciat breves tenebras:
quod sis esse velis nihilque malis;
summum nec metuas diem nec optes."²¹

Lo cual, de ser cierto, como parece serlo en vista de la gran semejanza, significaría que Shakespeare conoció a Marcial al menos a través de alguna traducción, si es que no lo leyó en el original.

²¹ Walter C.A. Ker, op. cit., págs. 188 y 190.

SENECA EL VIEJO

En el estudio que dedicamos a Pericles, Prince of Tyre, exponemos el criterio de Bullough respecto a la deuda--cuando menos indirecta, a través del libro de A. Silvayn--que Shakespeare probablemente contrajo con este escritor hispano-romano en relación con la mencionada comedia. Pero todavía hay más. La obra de Silvayn--afirma Bullough--contiene muchas historias traducidas de las Controversiae, del retórico cordobés, y, entre ellas, la de la fianza exigida por el judío en prenda de un préstamo y de la que se sirvió Shakespeare para su The Merchant of Venice, así como también varios debates sobre casos análogos a la situación en que se ve envuelta Isabella en Measure for Measure.²²

Por otro lado, Wilder cree que hay dos pasajes de The First Part of Henry the Fourth que tienen un parecido tan estrecho con las Controversiae que hacen suponer que Shakespeare los tomó de Séneca.

El primero de ellos es aquel en que Lady Percy trata de averiguar de su esposo, Hotspur, el por qué del distanciamiento afectivo de ella durante las dos últimas semanas, y asimismo los motivos a que obedecen las señales de preocupación, cautela y desazón que, tanto de día como de noche, ha notado en él--

"O, my good lord! why are you thus alone?
 For what offence have I this fortnight been
 A banish'd woman from my Harry's bed?
 Tell me, sweet lord, what is't that takes from thee
 Thy stomach, pleasure, and thy golden sleep?
 Why dost thou bend thine eyes upon the earth,
 And start so often when thou sitt'st alone?
 Why hast thou lost the fresh blood in thy cheeks,
 And given my treasures and my rights of thee
 To thick-eyed musing and curst melancholy?
 In thy faint slumbers I by thee have watch'd,
 And heard thee murmur tales of iron wars,

22 Geoffrey Bullough, Narrative and Dramatic Sources of Shakespeare, Londres, 1966, vol. I, págs. 482-486, y vol. VI, pág. 371.

Speak terms of manage to thy bounding steed,
 Cry, 'Courage! to the field!' And thou hast talk'd
 Of sallies and retires, of trenches, tents,
 Of palisadoes, frontiers, parapets,
 Of basilisks, of cannon, culverin,
 Of prisoners' ransom, and of soldiers slain,
 And all the currents of a heady fight.
 Thy spirit within thee hath been so at war,
 And thus hath so bestirr'd thee in thy sleep,
 That beads of sweat have stood upon thy brow,
 Like bubbles in a late-disturbed stream;
 And in thy face strange motions have appear'd,
 Such as we see when men restrain their breath
 On some great sudden hest. O! what portents are these?
 Some heavy business hath my lord in hand.
 And I must know it, else he loves me not."
 (II.iii.39-66)---

que el citado autor dice derivarse de Controversiae, II.v.20, y el otro en que Hotspur asegura querer a su esposa infinitamente, pero que precisamente por eso debe guardar el secreto de aquello que es la causa de sus inquietudes--

"... for I well believe
 Thou wilt not utter what thou dost not know"
 (II.iii.112-113)---

que Wilder afirma igualmente que proviene de Controversiae, II.v.12.²³

 23 M.L. Wilder, "Shakespeare's 'Small Latin'", MLN, 40, 1925, págs. 380-381. Citado por Selma Guttman, op. cit., pág. 47.

S E N E C A

Mucho más célebre que su padre—"el Retórico"—, el también cordobés Lucio Anneo Séneca (c. 4 a.C.—65 d.C.) "el Filósofo"— además de trágico y satírico, abogado y hombre de estado—fue modelo para los escritores y dramaturgos del Renacimiento, así como un superior maestro de moral, según se desprende del extraordinario número de ediciones que, tanto en latín como en los principales idiomas europeos, se tiraron de sus obras,²⁴ aunque en esta ocasión sólo reseñaremos su influjo en Inglaterra en general y en Shakespeare en particular.

Séneca en Inglaterra.

Si grande fue en el Renacimiento la influencia senequiana en Italia y Francia, lo fue aún mayor en Inglaterra. Esto es algo que hoy nadie se atrevería a discutir, mucho menos negar.

Se ha escrito tanto sobre el enorme ascendiente de la obra de Séneca en la edad de oro de las letras inglesas, que ya no queda prácticamente nada por decir. Sin embargo, es dudoso que todo ello sea mayoritariamente conocido en España, ya que inexplicablemente ninguno de nuestros hombres de letras más caracterizados—por ejemplo, Menéndez Pelayo y Astrana Marín—ha escrito apenas nada sobre este asunto, ni en el congreso internacional de filosofía celebrado en la ciudad natal del célebre trágico en 1965 para conmemorar el XIX centenario de su muerte se leyó ninguna ponencia a este respecto a pesar de que en él se abordaron algunas facetas literarias del célebre cordobés. Sólo hay un autor español, Domiciano Herreras, que se ha ocupado con algún detenimiento de este asunto en el librito Séneca, y la Proyección Europea de

24 Michael Coffey, Encyclopaedia Britannica, vol. 20, págs. 215-216, s.v. "Seneca"; Antonio Palau y Dulcet, Manual del Libro-ro Hispano-americano, vol. XX, Barcelona, 1968, págs. 379-436, s.v. "Séneca".

su Obra, Málaga, 1968; pero, por su carácter global en el tiempo y en el espacio, escasamente es algo más que un esbozo en el que se echan de menos algunos matices importantes. España necesita, por consiguiente, una obra donde se trate en toda su profundidad y anchura el tremendo empuje que Séneca supuso para la literatura inglesa.

No pretendemos aquí llenar ese vacío, sino tan sólo echar un vistazo general al panorama senequiano en Inglaterra destacando aquellos pormenores a los que de algún modo podamos referirnos más adelante cuando estudiemos más concretamente la relación que pudo darse y de hecho se dio entre Séneca y Shakespeare.

Finalizando la primera mitad del siglo XVI, los melodramas retóricos de Séneca habían servido de modelo en Italia, España y Francia, y las imitaciones que de ellos se hicieron en dichos países, lo mismo que las obras teóricas sobre la tragedia que se simultanearon con aquellas, influyeron grandemente en el desarrollo de las formas dominantes del drama italiano, español y francés. En Inglaterra ocurrió otro tanto, si bien algo más tarde, aunque los resultados perduraron bastante más tiempo que en ninguna de las citadas naciones.²⁵

Es muy posible que el movimiento marcadamente senequista penetrase en Gran Bretaña a través de las imitaciones italianas y francesas que fueron traducidas al inglés. Pero no es menos cierto que a Séneca también se le leía y estudiaba directamente en latín en las escuelas; hasta tal punto, que un muchacho con unos conocimientos rudimentarios del latín podía recordar con relativa facilidad algunos de sus versos, y que una considerable parte del auditorio podía reconocer el origen de las citas de Séneca que de vez en cuando se intercalaban en algunos de los dramas populares. Y en las universidades se hacían dramas en latín a imitación de Séneca, los cuales eran representados por los estudiantes al igual que los originales de Séneca.²⁶ La memoria que sobre el gran trágico escribiera la joven Elizabeth cuando, todavía princesa, estaba re-

25 Bertram Leon Joseph, Encyclopaedia Britannica, vol. 7, pág. 640, s.v. "Drama"; Raymond Williams, Id., vol. 22, págs. 153-155, s.v. "Tragedy".

26 T.S. Eliot, "Seneca in Elizabethan Translation" (1927), Select-ed Essays, Londres, 1969, págs. 76 y 98.

cluída en la Torre de Londres (1554), tiene un doble valor anecdótico y testimonial.²⁷

Fruto de esta declarada afición a Séneca fue el que ya en 1547 tradujera R. Whyttynton De Remediis Fortuitorum, publicada en edición bilingüe; el que asimismo se despertase un gran interés por la tragedia al estilo senequiano, y el que un grupo de universitarios comenzase en 1558 a traducir por separado sus tragedias. Todas ellas, a excepción de Thebais --que fue traducida por Thomas Newton para completar la edición conjunta en 1581 bajo el título de Seneca his tenne Tragediae--, fueron traducidas y publicadas en el espacio de ocho años. Jasper Heywood--después eminente jesuíta, y tío del célebre poeta John Donne--fue el primero y mejor de los traductores: su versión de Troades fue publicada en 1559 y de nuevo en 1560; y este mismo año se publicó su Thyestes, y el Hercules furens--edición bilingüe--en 1561. Alexander Nevyle tradujo Oedipus en 1560, aunque no se publicara hasta 1563. La traducción de Octavia, de Thomas Nuce, se imprimió en 1566, y ese mismo año aparecieron Agamemnon, Medea y Hercules Oeteus, de John Studley, quien al año siguiente publicó su versión de Hippolytus--o Phaedra.²⁸

La segunda obra en prosa traducida al inglés fue De Beneficiis. Fue su traductor Arthur Golding, y fue publicada en 1578. Más tarde, Thomas Lodge traduciría todas las obras en prosa de Séneca que serían publicadas en 1612.²⁹

Pero además del latín e inglés, también circulaban en Inglaterra otras traducciones como la prueba el hecho de que Sir William Cecil tuviera en su biblioteca la versión castellana de las Epístolas y de otros cinco libros más de Séneca en ediciones de Amberes, 1551.³⁰

27 Luis Astrana Marín, Vida genial y Trágica de Séneca, Madrid, 1947, págs. 288 y 328-329.

28 John Garrett Underhill, Spanish Literature in the England of the Tudors, New York, 1899, págs. 141 y 243-245; Selma Guttman, op. cit., pág. 40; Antonio Palau y Dulcet, op. cit., loco cit.; T.S. Eliot, op. cit., pág. 97.

29 Antonio Palau y Dulcet, op. cit., pág. 415; Selma Guttman, op. cit., loco cit.; T.S. Eliot, "Shakespeare and the Stoicism of Seneca" (1927), Selected Essays, Londres, 1969, pág. 129.

30 Gustav Ungerer, "The Printing of Spanish Books in Elizabethan England", The Library, 1965, vol. 20, 5ª serie, pág. 227.

Todo esto es cuando menos un claro indicio de la popularidad de que gozaba el gran filósofo y trágico en Gran Bretaña.

La influencia--buena o mala, directa o indirecta--de Séneca en la sensibilidad y en el pensamiento del hombre de acción inglés, y en la estructura, en el lenguaje y en la versificación del drama inglés durante la segunda mitad del siglo XVI y gran parte de la primera del XVII es un hecho incuestionable. Y si algunos historiadores de la literatura inglesa, así como críticos y hombres de letras, han tratado en ocasiones de censurarla o de restarle importancia, en modo alguno han intentado negarla. Sobre todo en lo tocante a la tragedia, hoy en día no se concibe que haya nadie versado en la materia que no señale a Séneca y sus tragedias como el punto de partida de una larga tradición inglesa y como la cantera donde se abastecieron todos los trágicos ingleses desde Kyd (m. 1594) hasta Massinger (m. 1640). Se han reunido citas y más citas, analogía tras analogía, paráfrasis tras paráfrasis, y podría decirse que no hay una reflexión moral en el drama de la época que no sea bien una copia de Séneca, o un pensamiento o una metáfora procedente en último término de Séneca. A estas conclusiones puede llegarse tras haber estudiado algunos ensayos del profesor Salinger sobre aquella época en los que se explica el proceso de adaptación de la mentalidad del hombre inglés a la filosofía senequiana, los autorizados libros de los profesores Cunliffe y Lucas en donde se exponen los innumerables "hurtos" y "deudas" de los dramaturgos ingleses para con Séneca, y un extenso ensayo de Eliot³¹ en el que el conocido crítico, basándose en buena parte en las investigaciones llevadas a cabo por Cunliffe, Lucas y otros, y tras estudiar el carácter, méritos y deméritos de las tragedias del cordobés y dar cuenta de la historia de las versiones inglesas de las mismas y de la parte que les correspondió en extender la influencia de Séneca en Inglaterra, analiza con mano maestra los aspectos menos estudiados en los que dichas tragedias influenciaron especialmente el drama de la época isabelina.

31 L.G. Salinger, "The Social Setting", "The Elizabethan Literary Renaissance", "Tourneur and the Tragedy of Revenge", op. cit., págs. 24, 55-56, 105-106 y 335; John W. Cunliffe, The Influence of Seneca on Elizabethan Tragedy, Londres, 1893; Frank L. Lucas, Seneca and Elizabethan Tragedy, Cambridge, 1922; T.S. Eliot, op. cit., págs. 65-105.

Compendiando cuanto el ilustre ensayista dice sobre el particular, se llega a los siguientes resultados:

- 1) El empleo de la así llamada "stichomythia", consistente en un diálogo vivo y ocurrente en líneas alternas y de contraste de ideas en rápida sucesión en el que la frase de un interlocutor es tomada y retorcida por el siguiente, es una imitación de un truco escénico muy efectista característico de Séneca.
- 2) El aparato escénico, el estilo declamatorio, la aparición de fantasmas, el empleo del soliloquio, la evolución de la estructura dramática y de la cadencia del verso blanco, la división del drama en cinco actos; todo ello se debe a Séneca.
- 3) Nadie influyó tanto en el espíritu de los ingleses y en la tragedia inglesa de la época isabelina como Séneca.
- 4) Tan hondo caló Séneca entre los dramaturgos, que prácticamente no hubo ninguno que se librase de su influjo. Shakespeare, desde luego, no fue la excepción.

Séneca en Shakespeare.

Antes de entrar a analizar esta cuestión, convendrá no perder de vista un par de cosas contra las que nos previenen dos autoridades en la materia. La primera de ellas, según Eliot,³² es que los críticos, sobre todo los ingleses, se han mostrado a menudo parciales a la hora de valorar la influencia de Séneca. Y la segunda, que hubo un tiempo en el que se puso de moda minimizar el influjo del trágico hispano-romano en Shakespeare, según Whitaker.³³ Valiosas advertencias que habremos de procurar no olvidar al examinar lo que sigue, particularmente algunos puntos controvertidos.

Hay, con todo, bastantes cuestiones sobre las que no existe discusión alguna. Por ejemplo, que Shakespeare conociera desde sus años de estudiante bien en el original o en traducción, varias de las obras de Séneca, especialmente las tragedias.³⁴ Son, igualmente, hechos incontrovertibles, que Shakespeare menciona expresa-

32 T.S. Eliot, "Shakespeare in Elizabethan...", op. cit., pág. 67.

33 Virgil K. Whitaker, op. cit., pág. 65.

34 H.R.D. Anders, op. cit., págs. 10-11; T.S. Eliot, "Shakespeare and the Stoicism...", op. cit., pág. 129; Virgil K. Whitaker, op. cit., págs. 81 y 151; J.H. Hewlett, The Influence of Seneca's 'Epistulae Morales' on Elizabethan Tragedy, Univ. of Chicago, 1931. Citado por Selma Guttman, op. cit., pág. 45.



Lucio Anneo Séneca

Uffizi, Florencia

mente a Séneca en una de sus obras; que en otra nombra una de sus tragedias; que, aquí y allí, copia textualmente algunos versos del trágico cordobés; y que, en otros casos, imita algunos modos de expresión típicos de Séneca, según tendremos ocasión de ver más adelante.

Otra cosa muy distinta es la medida en que las obras de Shakespeare y sus personajes reflejan el pensamiento de Séneca, y el grado en que la filosofía senequista influyó en la personalidad del dramaturgo inglés. Por de pronto, Eliot no admite este segundo extremo; en cambio, dice que Séneca influyó en el pensamiento de Shakespeare y en su expresión; que el elemento senequiano había sido de tal manera absorbido, transformado y diluído en el mundo de Shakespeare--sobre todo en asuntos tan serios como son los de la vida y la muerte--, que la voz de Shakespeare es casi siempre la voz de Séneca; que en alguna de sus grandes tragedias hay una nueva actitud derivada de Séneca; que así como Dante tuvo detrás de su poesía a Sto. Tomás, así tuvo Shakespeare a Séneca; que no resulta exagerado decir que Shakespeare no hubiera podido formar el instrumento del verso--'blank verse'--que dejó a sus sucesores, de no haberlo recibido ya muy perfeccionado por Marlowe y por la influencia de Séneca; y que la influencia de éste en aquel ha sido tasada en menos de su valor real.³⁵

En otro orden de cosas, uno de los mayores elogios que a Shakespeare le fueron tributados en vida fue el de Meres quien, en su Palladis Tamia (1598) le comparó precisamente con Séneca.³⁶ Como grande fue también el homenaje que le rindió Ben Jonson en la elegía que le dedicó a su muerte, en la que también le comparó con Séneca--

"... but call forth...
..... him of Cordoua dead,
To life againe..."

La bibliografía relativa a la influencia de Séneca en Shakespeare es muy extensa y comprende lo mismo un breve análisis de una obra generalmente tenida por tan poco senequiana como The Tempest, o un amplio estudio de Titus Andronicus--considerada como

35 T.S.Eliot, op. cit., págs. 78, 85, 97, 129 y 139.

36 Kenneth Muir, "Changing Interpretation of Shakespeare", The Pelican Guide to English Literature, 2, The Age of Shakespeare, 1975, pág. 284.

la más senequiana de toda la producción de Shakespeare--, que un detallado examen de toda la obra del dramaturgo inglés, como es el caso de Bryan M. Riley con su tesis doctoral L'Influence de Sénèque sur Shakespeare, París, 1954. A este respecto, conviene dejar constancia de la valiosa ayuda que puede prestar el libro de Selma Guttman--The Foreign Sources of Shakespeare's Works, págs. 39-47, que tantas veces citamos--en el que su autora ha extractado la mayor parte de lo escrito de 1904 a 1940 sobre el tema que nos ocupa, y en el que se encuentran opiniones para todos los gustos. Pero, pese a la divergencia de pareceres, a veces encontrados, la mayoría coincide en que en una veintena de las obras de Shakespeare, aproximadamente, puede verse la huella senequiana.

A continuación resumimos lo que se ha dicho de ellas, citando las fuentes para que el que desee estudiar esta cuestión con un mayor detalle pueda hacerlo.

Séneca y la trilogía de 'King Henry the Sixth'.

Aunque algún crítico niegue los vestigios de Séneca en las partes primera y segunda de este grupo de dramas, y aunque algún otro piense que ciertas semejanzas que se han querido ver entre las dos últimas obras de esta tríada y Séneca son pura coincidencia,³⁷ los más son de la opinión contraria.

Salingar, por ejemplo, afirma sin ambages que el trazado y tono de este primer grupo de dramas históricos deben mucho a las tragedias de venganza de Séneca.³⁸ Y Schmidt estima que la concepción del personaje Margaret--presente en las tres partes de Henry VI--fue estimulada por reminiscencias de la Medea, de Séneca, aunque sus relaciones con el rey Henry VI estuvieran descritas en las crónicas de Hall.³⁹

A propósito de lo que apunta Schmidt, llama la atención que no se haya señalado el hecho de que la protagonista de esta tragedia senequiana es mencionada expresamente por Shakespeare en The Second Part of King Henry the Sixth--

37 Virgil K. Whitaker, op. cit., pág. 65; F.L. Lucas, op. cit., págs. 117-123, citado por Selma Guttman, op. cit., pág. 42.

38 L.G. Salingar, op. cit., pág. 63.

39 Karl Schmidt, "Margaret von Anjou vor und bei Shakespere", Palaestra, 54, Berlín, 1906, págs. 252 y 286. Citado por Selma Guttman, op. cit., pág. 43.

"Meet I an infant of the house of York,
 Into as many gobbets will I cut it
 As mild Medea young Absyrtus did" (V.ii.57-59),

No hay duda de que éste puede ser un indicio más a favor de Séneca.

Por otro lado, los presagios que tanto abundan en estas obras, especialmente en la primera parte de Henry VI, también se cree que son debidos a Séneca.⁴⁰ Y Cunliffe sostiene que Shakespeare sentía la misma debilidad que Séneca por las metáforas relacionadas con el viento y la marea, por lo que compare un pasaje de la tercera parte de Henry VI--

"This battle fares like to the morning's war,
 When dying clouds contend with growing light,
 What time the shepherd, blowing of his nails,
 Can neither call it perfect day nor night.
Now sways it this way, like a mighty sea
Forc'd by the tide to combat with the wind;
Now sways it that way, like the selfsame sea
Forc'd to retire by fury of the wind:
 Sometime the flood prevails, and then the wind;
 Now one the better, then another best;
 Both tugging to be victors, breast to breast,
 Yet neither conqueror nor conquered:
 So is the equal poise of this fell war" (II.v.1-13),--

con este otro de Agamemnon--

"fluctibus variis agor,
 ut, cum hinc profundum uentus hinc aestus rapit,
 incerta dubitat unda cui cedat malo" (139-141).

Asimismo, se ha señalado el empleo del monólogo en The Second Part of King Henry the Sixth (I.i.212-257) y en The Third Part of King Henry the Sixth (III.ii.124-195; V.vi.68-93), como uno de los recursos técnicos característicos de Séneca.⁴¹

Estos y otros rastros senequianos los encuentra Riley muy lógicos porque, siendo éstos los primeros dramas que Shakespeare escribió, recién salido de la escuela de su pueblo natal--donde Séneca era autor favorito--, es de suponer que guardase frescos en la mente y en el recuerdo las lecturas del trágico hispano y los pasajes elaborados durante la época de su aprendizaje.⁴²

Pero por encima de todos los demás, destaca en estos tres dramas un rasgo acerca del cual no parece haber la menor duda de que sea una imitación de Séneca. Nos referimos a lo que los técnicos

40 Domiciano Herreras, op. cit., pág. 139.

41 Virgil K. Whitaker, op. cit., pág. 68..

42 Domiciano Herreras, op. cit., pág. 130.

han dado en llamar "stichomythia", y que ya queda explicado arriba. Whitaker resalta este procedimiento, típicamente senequiano, en la tercera parte de Henry VI, en particular en el largo pasaje en el que el rey Edward trata de conquistar el amor de Lady Grey (III.ii.1-117), suponiéndolo el resultado de las lecturas que Shakespeare hiciera de por lo menos cuatro de las tragedias de Séneca, a saber, Hercules furens, Phaedra, Medea y Troades.⁴³

Pero, si bien en menor grado, también puede verse esa misma técnica en las otras dos partes; por ejemplo, en la primera en I.ii.117-128; I.iii; II.i.19-49, etc.; y, en la segunda, en I.iii.1 y sigs.; I.iii.102 y sigs.; II.i.1-161, etc.

Sin embargo, donde este recurso brilla más es en sus siguientes obras, The Tragedy of King Richard the Third y The Comedy of Errors.

Séneca en las tragedias de 'King Richard'.

Si alguna duda podía quedar en cuanto a la presencia del elemento senequiano en el grupo de los dramas históricos relacionados con Henry VI, aquella desaparece por completo cuando se trata de las tragedias de King Richard. En efecto, en éstas no sólo se repiten las características de Séneca allí señaladas, sino que se multiplican y cobran un relieve extraordinario, especialmente por lo que atañe a Richard the Third.

Dice Eliot que no pueden darse ejemplos mejores de dramas hondamente influenciados por el lenguaje de Séneca que las tragedias de Richard II y Richard III, en las que la misma instauración del verso blanco como vehículo del drama es el equivalente más próximo a la solemnidad y gravedad del yambo senequiano, y en las que, además, tanto la evolución de la estructura dramática, como el desarrollo de la cadencia del verso suelto, se deben a la influencia de Séneca.⁴⁴

Whitaker se ha fijado principalmente en tres elementos anejos a la técnica senequiana, los cuales destacan sobremanera en Richard III. El primero de ellos, la presencia de fantasmas, de los que --agregamos nosotros-- hay nada menos que nueve, o sea, los de los

43 Virgil K. Whitaker, op. cit., loco cit.

44 T.S. Eliot, op. cit., págs. 84-85.

asesinados por Richard (V.iii.119-177); el segundo, el soliloquio, del que hemos contado ocho ejemplos (I.i.1-41; 117-121; 144-161; I.ii.229-265; I.iii.324-339; III.vi; IV.iii.1-23; V.iii.178-207); el tercero, la "stichomythia", de la que la presente tragedia está plagada. El citado autor no atribuye gran importancia a los dos primeros recursos técnicos, por la sencilla razón de que también los emplearon otros escritores de la época isabelina en cuyas obras pululan los espíritus, y porque, aunque el empleo del monólogo no era tan frecuente, al menos lo utilizaron Kyd y Marlowe. Pero otra cosa es la "stichomythia", la que sólo aparece en las letras inglesas con Shakespeare. Tan transcendente encuentra Whitaker este procedimiento técnico, que del uso cada vez mayor que Shakespeare hizo de él, desde The First Part of King Henry VI hasta The Tragedy of King Richard the Third, llega a deducir no sólo las tragedias de Séneca que Shakespeare debió haber leído para prepararse a escribir estos dramas, según queda dicho, sino que incluso se atreve a sugerir el orden en que éstos fueron escritos, a saber, primera, segunda y tercera partes de Henry VI, y Richard III, y no de manera distinta, como otros han pensado.⁴⁵

Es más; el plan, el tono bombástico y sensacionalista, el lenguaje y el aparato de Richard III, fueron intensamente influídos por las tragedias de Séneca.⁴⁶

Por lo que respecta a los ecos verbales, los descubiertos hasta la fecha entre Richard III y varias de las tragedias senequianas, constituyen un número considerable. Helos aquí.

En primer lugar, Eliot señala un par de pasajes de Richard II:

"Give Richard leave to live till Richard die" (III.iii.174);

"As brittle as glory shineth in this face;
As brittle as the glory is the face" (IV.i.287-288)--,

y otros dos de Richard III--

"I pass'd, methought, the melancholy flood,
With that grim ferryman which poets write of,
Unto the kingdom of perpetual night.
The first that there did greet my stranger soul,
Was my great father-in-law, renowned Warwick;

45 Virgil K. Whitaker, op. cit., págs. 84-85.

46 T.S. Eliot, op. cit., pág. 90; L.G. Salinger, op. cit., loco cit.; E.A.J. Honigmann, ed., King Richard the Third, New Penguin Shakespeare, 1974, págs. 23 y 36-37.

Who cried aloud, 'What scourge for perjury
Can this dark monarchy afford false Clarence?'"
(I.iv.45-51)---

"I had an Edward, till a Richard kill'd him;
I had a Harry, till a Richard kill'd him;
Thou hadst an Edward, till a Richard kill'd him;
Thou hadst a Richard, till a Richard kill'd him"
(IV.iv.40-43)---

en los que Shakespeare está muy cerca, dice, de la pompa senequiana, y hace uso, a la manera de Séneca, de la "stichomythia" y del juego de palabras.⁴⁷

Pero casi todos los paralelismos que se han señalado con una u otra de las tragedias de Séneca tienen que ver con Richard III. Así, el pasaje en el que Richard ofrece a Anne la oportunidad de matarle a él, o de matarse él mismo si ella se lo ordena (I.ii.174-192), se ha creído que es una imitación de las palabras que la protagonista de Fedra dice a Hipólito--

"no dudaré en ofrecer mi pecho a las espadas amenazadoras",--
así como de la promesa que la misma hace al cadáver de Hipólito--

"Con esta mano mía yo ejecutaré en mí misma la
venganza y hundiré el hierro en mí nefando pe-
cho, y, a una, libraré a Fedra de su vida y de
su maldad".⁴⁸

También se consideran los pasajes en los que Richard enamora a Anne (I.ii.169 y sigs.) y trata de persuadir a Elizabeth para que le ceda a su hija en matrimonio (IV.iv.204-432) análogos a otro largo trozo de Hércules furioso en el que Lico invita a Megara a compartir con él su afecto y su reino.⁴⁹

En cuanto a los presagios, difícilmente se explicarían los de Richard III (acto II) sin las primeras tragedias de Séneca.⁵⁰

Y, cuando la Duquesa de York dice--

"Alas! I am the mother of these griefs:
Their woes are parcell'd, mine are general" (II.ii.80-81)--

parece estar repitiendo las palabras de Hécuba en Las Troyanas--

47 T.S. Eliot, op. cit., págs. 89-90.

48 Lucio Anneo Séneca, Tragedias Completas, Aguilar, Madrid, 1970, págs. 209 y 230; Virgil K. Whitaker, op. cit., págs. 65-68.

49 Lucio Anneo Séneca, op. cit., págs. 32 y sigs.; Virgil K. Whitaker, op. cit., loco cit.

50 Domiciano Herreras, op. cit., pág. 139.

"Cualquier duelo llorares, llorarás mi duelo.
A cada cual agobia su desgracia; y a mí, la
de todos."⁵¹

Anders encuentra un marcado paralelismo entre las siguientes palabras de Richard III--

"By a divine instinct men's minds mistrust
Ensuing danger; as, by proof, we see
The waters swell before a boisterous storm" (II.iii.42-44)--

y éstas de Tiestes--

"Mi espíritu, présago de futuros males, preséntame las
señales de una desgracia inminente; amenaza a los ma-
rineros una brava tempestad cuando sin viento se hin-
cha el mar tranquilo."⁵²

Y, en lo que Anne dice a Stanley--

"O! would to God that the inclusive verge
Of golden metal that must round my brow
Were red-hot steel to sear me to the brain,
Anointed let me be with deadly venom;
And die, ere men can say 'God save the queen!'"
(IV.i.58-62)--

ve Whitaker una alusión al asesinato de Creusa por Medea la cual, en la tragedia que lleva su nombre, dice--

"Tengo un cinto... de mallas de oro fúlgido con que
suele ceñirse el cabello... Lleven... estos dones
míos a la desposada [Creusa], pero impregnados an-
tes e inficionados de poderoso hechizo."⁵³

De sorprendente han calificado algunos la semejanza que hay entre estos dos pasajes de Richard III--

"Uncertain way of gain! But I am in
So far in blood, that sin will pluck on sin" (IV.ii.63-64),
"Wrong hath but wrong, and blame the due of blame"
(V.i.29)--

y este otro de Agamenón--

"la senda de la maldad es la más segura para los malvados"--
del que aquellos parecen una paráfrasis.⁵⁴

51 Lucio Anneo Séneca, op. cit., pág. 112; Virgil K. Whitaker, op. cit., loco cit.; Domiciano Herreras, op. cit., pág. 131.

52 Lucio Anneo Séneca, op. cit., pág. 360; H.R.D. Anders, op. cit., págs. 35-36.

53 Virgil K. Whitaker, op. cit., loco cit.; Lucio Anneo Séneca, op. cit., págs. 170 y 176-177.

54 Lucio Anneo Séneca, op. cit., pág. 288; Virgil K. Whitaker, op. cit., loco cit.; Domiciano Herreras, op. cit., págs. 116 y 117.

Como muy semejante es la escena de las tres reinas, lamentándose de los acontecimientos dolorosos (IV.iv.1-135), a otra de Las Troyanas, de Séneca, en la que intervienen Helena, Andrómaca y Hécuba. Tan parecida, que se cree que aquella está basada en ésta.⁵⁵

Séneca en 'Titus Andronicus'.

En relación con la posible influencia de Séneca en esta tragedia, se han emitido los juicios más dispares: desde el de Eliot, para quien, exceptuando la maquinaria, no hay nada en ella que sea realmente senequiano,⁵⁶ hasta el de Riley, que llega a afirmar que Titus Andronicus es el drama de Shakespeare más imbuído de Séneca en sus personajes, en la intriga, en la acción y en todo.⁵⁷

Sin embargo, son muchos más los que se adhieren al criterio de Riley que al de Eliot. Así, para Alexander, la mayoría de las situaciones melodramáticas de Titus Andronicus proceden de las tragedias de Séneca; para Anders, el tema y estilo de todo el drama es completamente senequiano en su carácter--aunque Titus Andronicus no fuera la primera de las tragedias de sangre del período isabelino; para Traversi, Titus Andronicus es un crudo melodrama senequiano de venganza y muerte repentina; y para Bullough, las características senequianas de Titus Andronicus residen en muchos de los incidentes que fueron tomados de varias de sus tragedias.⁵⁸

Por de pronto, y además de la atmósfera canibalesca, muy semejante, sobre todo, a cierta tragedia de Séneca de la que después hablaremos, no sólo se observan reminiscencias, sino incluso citas textuales casi idénticas a las palabras de Séneca.

Entre las primeras, el pasaje de Titus Andronicus sobre la misericordia--

"Wilt thou draw near the nature of the gods?
Draw near them then in being merciful;
Sweet mercy is nobility's true badge" (I.i.117-119)--

55 E. Koepfel, "Shakespeares 'Richard III' und Senecas 'Troades'", Shakespeare Jahrbuch, 47, 1911, págs. 188-190; Virgil K. Whitaker, op. cit., loco cit.; Domiciano Herreras, op. cit., pág. 139.

56 T.S. Eliot, op. cit., págs. 82 y 83.

57 Domiciano Herreras, op. cit., pág. 131.

58 Selma Guttman, op. cit., pág. 40; H.R.D. Anders, op. cit., págs. 35-36; Derek Traversi, "Shakespeare: The Young Dramatist", The Pelican Guide to English Literature, 2, 1975, pág. 180; Geoffrey Bullough, Narrative and Dramatic..., vol. VI, págs. 13-31.

recuerda a Sonnenschein otro del tratado senequiano De Clementia, del cual cree dicho autor que aquel puede provenir.⁵⁹

Las siguientes citas de Titus Andronicus, aunque deliberadamente distorsionadas, no hay prácticamente nadie que no las tenga por copia de las palabras de Séneca. Por ejemplo, las siguientes líneas--

"Sit fas aut nefas...

.....

Per Styga, per manes vehor" (II.i.133-135)--

las consideran una imitación de las palabras de Fedra--

"Per Styga, per manes igneos amens sequar";

así como éstas--

"Magni dominator poli,

Tam lentus audis scelera? tam lentus vides?" (IV.i.81-82)--

son casi un calco de otras de la misma Fedra--

"Magne regnator deum,

Tam lentus audis scelera? tam lentus vides?"--

o de la carta 107 que dice--"parens celsique dominator poli".⁶⁰

En cuanto a las circunstancias que rodean la muerte de Alarbus (I.i.96-156), por lo semejantes que son a las que acompañan el sacrificio de Astianax y de Polixena a la sombra de Aquiles, pudieran deberse a Las Troyanas, al igual que la descripción del valle donde los hijos de Tamora asesinan a Bassianus (II.iii.42-118) puede ser un eco del bosque de Tiestes donde Atreo asesina a los hijos de su hermano.⁶¹

La confusión de los nombres de los dioses y de los signos del Zodíaco (IV.iii.64 y sigs.) puede que sea una reminiscencia de la alteración de los cielos predicha por el Coro en Tiestes después del crimen de Atreo, así como el ruego de Titus a Plutón para que le envíe a la Venganza desde el Infierno (IV.iii.13-17, 37-38) demuestra lo familiarizado que Shakespeare estaba con Tiestes y Agamenón en las que las Sombras de Tántalo y de Tiestes

59 Selma Guttman, op. cit., pág. 46.

60 H.R.D. Anders, op. cit., loco cit.; Virgil K. Whitaker, op. cit., págs. 103 y 104; Selma Guttman, op. cit., pág. 43; Luis Astrana Marín, Vida genial y trágica de Séneca, etc., pág. 328; Geoffrey Bullough, op. cit., págs. 26-27.

61 Virgil K. Whitaker, op. cit., págs. 104 y 106; Domiciano Herreras, op. cit., pág. 131; Geoffrey Bullough, op. cit., loco cit.; Lucio Anneo Séneca, op. cit., págs. 112 y sigs., y 353-354.

son enviadas desde sus moradas infernales para perseguir y vengarse de la casa de Pélope.⁶²

Finalmente, en la muerte de los hijos de Tamora y en el banquete en el que Titus hace servir y comer a la madre la carne de los hijos sacrificados (V.ii. y iii) no hay quien no haya visto una reproducción de las escenas paralelas de Tiestes en las que Atreo mata a los hijos de Tiestes y, tras desmembrar sus cuerpos, se los sirve a la mesa al propio padre.⁶³

Séneca en 'Romeo and Juliet'.

Como muy bien observa Salinger, a la vista del ejemplo de Séneca, Shakespeare--al igual que cualquier otro escritor de entre sus contemporáneos--podía poner en boca de sus personajes palabras de un acento conmovedor ante la muerte. Tal el caso del apasionado lamento de Romeo ante la muerte de Juliet--

"O my love! my wife!
Death, that hath suck'd the honey of thy breath,
Hath had no power yet upon thy beauty:
Thou art not conquer'd; beauty's ensign yet
Is crimson in thy lips and in thy cheeks,
And death's pale flag is not advanced there" (V.iii.91-96);

o el desafío estoico de Romeo--

"Come, bitter conduct, come, unsavoury guide!
Thou desperate pilot, now at once run on
The dashing rocks thy sea-sick weary bark!
Here's to my love! [Drinks] O true apothecary!
Thy drugs are quick. Thus with a kiss I die"
(V.iii.116-120).⁶⁴

Sin embargo, el tono general de las líneas anteriores, en las que, más que verse, se presiente el espíritu de Séneca, se materializa y convierte en huella visible y palpable del trágico hispano en las siguientes--

"Night's candles are burnt out, and jocund day

62 Geoffrey Bullough, op. cit., loco cit.; Lucio Anneo Séneca, op. cit., págs. 285, 327 y 357-358.

63 Virgil K. Whitaker, op. cit., loco cit.; H.R.D. Anders, op. cit., loco cit.; Domiciano Herreras, op. cit., pág. 137; Luis Astrana Marín, op. cit., págs. 328 y 329; Geoffrey Bullough, op. cit., págs. 13 y 26-27.

64 L.G. Salinger, "The Elizabethan Literary Renaissance", The Pelican Guide..., 2, 1975, pág. 105.

Stands tiptoe on the misty mountain tops" (III.v.9-10)--
paralelas a éstas de Hércules furioso--

"Raros y mortecinos resbalan ya los astros por la comba del
cielo; la noche, vencida con el renacimiento de la luz, re-
coge sus lumbres vagarosas";

lo mismo que éstas, en las que Juliet pinta sus emociones a través
de las reacciones fisiológicas que experimenta--

"I have a faint cold fear thrills through my veins,
That almost freezes up the heat of life" (IV.iii.15-16)--,

recuerdan las de Andrómaca, en Las Troyanas--

"Un sudor frío discurre por mis miembros todos. ¡Miseria
de mí que me estremece el presagio de esta morada de la
muerte!"⁶⁵

Séneca en 'A Midsummer-Night's Dream'.

Aun en obras tan poco trágicas como A Midsummer-Night's Dream
han encontrado algunos autores paralelos y frases de las tragedias
de Séneca. Eso, al menos, es lo que Guttman nos dice de Bradley,
y lo que Astrana Marín asegura con relación a Edipo.⁶⁶

Séneca en 'King John'.

Sandys, aunque sus conclusiones no sean terminantes, sugie-
re la influencia de Séneca en varias obras de Shakespeare, entre
ellas, ésta de King John.⁶⁷

Séneca en 'The Merchant of Venice'.

A pesar de algunas voces disconformes, el criterio más gene-
ralizado hoy en día es el defendido por Sonnenschein, a saber,
que el gran discurso de Portia sobre la misericordia, proviene
principalmente de De Clementia, de Séneca. Veámoslo--

"The quality of mercy is not strain'd,
It droppeth as the gentle rain from heaven

65 Lucio Anneo Séneca, op. cit., págs. 25 y 90; Domiciano Herre-
ras, op. cit., págs. 131-132.

66 Selma Guttman, op. cit., pág. 40; Luis Astrana Marín, op. cit.,
págs. 308-309.

67 Selma Guttman, op. cit., pág. 43.

Upon the place beneath: it is twice bless'd;
 It blesseth him that gives and him that takes:
 'Tis mightiest in the mightiest; it becomes
The throned monarch better than his crown;
 His sceptre shows the force of temporal power,
 The attribute to awe and majesty,
 Wherein doth sit the dread and fear of kings;
 But mercy is above this sceptred sway,
 It is enthroned in the hearts of kings,
 It is an attribute to God himself,
 And earthly power doth then show likest God's
 When mercy seasons justice. Therefore, Jew,
 Though justice be thy plea, consider this,
That in the course of justice none of us
Should see salvation: we do pray for mercy,
 And that same prayer doth teach us all to render
 The deeds of mercy. I have spoke thus much
 To mitigate the justice of thy plea,
 Which if thou follow, this strict court of Venice
 Must needs give sentence 'gainst the merchant there."
 (IV.i.182-203).⁶⁸

En confirmación de lo dicho, véase, a guisa de ejemplo, la correspondencia de las líneas subrayadas con las siguientes sentencias del citado tratado del trágico cordobés--

"Nullum clementia ex omnibus magis quam regem aut principem decet" (I.11);

"Cogitato... quanta sollicitudo et vastitas futura sit si nihil relinquitur nisi quod iudex severus absolverit."
 (I.VI).⁶⁹

Séneca en 'Julius Caesar'.

Fansler hace una que otra referencia a la influencia de Séneca en algunos dramas de Shakespeare, entre ellos, Julius Caesar.⁷⁰ Pero, en general, y a diferencia de otras obras de Shakespeare, es raro encontrar quien aduzca pasajes muy concretos de la presente tragedia que evidencien esa influencia. Con todo, se habla de un tipo de influencia espiritual y estilística que se patentiza en esta tragedia romana. Por ejemplo, del dominio de sí

⁶⁸ Virgil K. Whitaker, op. cit., pág. 178; Selma Guttman, op. cit., págs. 44-46.

⁶⁹ Domiciano Herreras, op. cit., pág. 132.

⁷⁰ Selma Guttman, op. cit., pág. 41.

mismo y del alto espíritu público de Brutus, ideales derivados del maestro clásico. Por otro lado, a partir de esta tragedia, Shakespeare emplea los gestos teatrales de Séneca como un signo de emoción en sus personajes. Así como también utiliza el elemento bombástico típico de Séneca, aunque aquel aparezca en Julius Caesar mucho más suavizado de como aparecía en otros dramas anteriores de corte senequiano.⁷¹

Séneca en 'As You Like It'.

Sólo hemos visto dos autores que traten el tema de la influencia de Séneca en As You Like It. No obstante, y puesto que nadie se ha opuesto a los paralelismos que aquellos citan y confirman entre esta comedia y la Fedra de Séneca, sus nombres merecen incluirse en esta resumida bibliografía senequiana. Son Bradley y Schaubert.⁷²

Séneca en 'Hamlet'.

No ha faltado quien ha creído exageradas algunas de las afirmaciones hechas en torno a la influencia senequiana en Hamlet. También se ha dicho que los parecidos de esta tragedia inglesa con Séneca eran, más que préstamos reales, meras coincidencias.⁷³

Sin embargo, muchos otros autores aún siguen hablando de un influjo real del trágico cordobés en Hamlet.

Por de pronto, digamos que Shakespeare nombra a Séneca en esta tragedia, y que emite el siguiente juicio crítico sobre el mismo--

"Seneca cannot be too heavy, nor Plautus too light. For the law of writ and the liberty, these are the only men"
(II.ii.405-407)--

el cual no podría ser más elocuente.

En términos generales, sobre la influencia de Séneca en el Hamlet de Shakespeare, ya Nash (1567-1601?) la había previsto y anunciado al destacar el elemento senequiano en el primer Hamlet

71 L.G. Salinger, "The Social Setting", op. cit., pág. 24; Id., "The Elizabethan Literary Renaissance", op. cit., pág. 106; J.C. Maxwell, "Shakespeare: The Middle Plays", The Pelican Guide..., pág. 208.

72 Selma Guttman, op. cit., págs. 40 y 43.

73 Id., págs. 42 y 47.

(c.1589), atribuido a Kyd. Anders--que es quien trae el testimonio anterior--y Lucas, están de acuerdo con Nash en lo que se refiere tanto a Kyd como a Shakespeare. La locura, el asesinato, la esposa culpable--sigue diciendo Anders--son motivos que rezuman las tragedias de Séneca, por muy prefiguradas que las fuentes de Shakespeare estuvieran en Saxo-Belleforest.⁷⁴ Y Salingar, hablando de las mejores obras dramáticas (1599-1614) de Marston, Tourneur y Webster, dice que son melodramas filosóficos del tipo de Hamlet, a cuyo autor imitan, y que, al igual que todo el drama de esos años, derivan del sabio moral y artífice de horribles venganzas que fue Séneca.⁷⁵

Por otro lado, las grandes dosis de estoicismo que se contienen tanto en Hamlet como en las tragedias que le sucedieron provienen de la filosofía estoica desarrollada en el Renacimiento por la lectura de las obras de Séneca, las cuales, junto con De Officiis, de Cicerón, eran el texto corriente sobre ética en las escuelas inglesas.⁷⁶ Un ejemplo muy claro de los efectos de dicha doctrina filosófico-moral en Hamlet puede ser la impasibilidad a los contratiempos de la fortuna que el protagonista de la misma obra alaba en su amigo Horatio, y que era una de las aspiraciones a alcanzar derivadas del maestro Séneca.⁷⁷

No es de extrañar, por tanto, que M.B. Kennedy afirme que Hamlet es senequiana de concepción; que Bullough declare que el espíritu de Séneca sobrevive, aunque transformado, en Hamlet.⁷⁸ Y, en lo material, según Astrana Marín, incluso el paisaje de Edipo ha suministrado algunas frases a Hamlet.⁷⁹

En cuanto a personajes o episodios más concretos de Hamlet influenciados por una u otra de las obras de Séneca, se han señalado principalmente los siguientes:

Shakespeare--"... and yet, within a month,
Let me not think on 't: Frailty, thy name is woman!

74 H.R.D. Anders, op. cit., págs. 35-36; F.L. Lucas, op. cit., citado por Domiciano Herreras, op. cit., pág. 126.

75 L.G. Salingar, "Tourneur and the Tragedy of Revenge", op. cit., pág. 334.

76 Virgil K. Whitaker, op. cit., págs. 268 y 269.

77 L.G. Salingar, "The Social Setting", op. cit., pág. 24.

78 Domiciano Herreras, op. cit., págs. 134 y 139.

79 Luis Astrana Marín, op. cit., págs. 308-309.

A little month; or ere those shoes were old
 With which she follow'd my poor father's body,
 Like Niobe, all tears; why she, even she,—
 O God! a beast, that wants discourse of reason,
 Would have mourn'd longer,—married with mine uncle,
 My father's brother, but no more like my father
 Than I to Hercules: within a month
 Ere yet the salt of most unrighteous tears
 Had left the flushing in her galled eyes,
 She married." (I.ii.145-156);

Séneca—"¿... y cuál de aquellas damas llorosas me nombrarás,
 apenas separadas de la pira, apenas arrancadas del
 cadáver, cuyas lágrimas durasen un mes entero?....
 El cual (dolor), siendo reciente, encuentra quien
 le cohorte y se rodea..." (Epistulae, 63, 13).⁸⁰

Shakespeare—"Why, then, 'tis none to you; for there is
 nothing either good or bad, but thinking
 makes it so" (II.ii.251-252);

Séneca—"No es feliz quien no cree serlo. ¿Qué importa
 cuál sea tu estado si a ti te parece malo?"

y "Todo depende de la opinión que de ello se tiene".⁸¹

Respecto al pasaje de Hamlet--

"... use every man after his desert, and who should 'scape
 whipping? Use them after your own honour and dignity: the
 less they deserve, the more merit is in your bounty"
 (II.ii.533-537)--

atestigua Sonnenschein que procede del tratado senequiano De Cle-
mentia.⁸²

El relato que hace uno de los cómicos sobre la muerte de
 Príamo y la destrucción de Troya (II.ii.472-501), pero en parti-
 cular el trozo en el que Hécuba se lamenta por la pérdida de su
 esposo y de su ciudad (II.ii.505-522), guarda relación con las
 primeras páginas de Las Troyanas en las que Hécuba emplea "frases
 pintiparadas" a las del mencionado cómico.⁸³

-----⁸⁰ Domiciano Herreras, op. cit., pág. 137; Lucio Anneo Séneca,
op. cit., pág. 554.

⁸¹ Lucio Anneo Séneca, op. cit., "Cartas a Lucilio", I, IX, pág.
 456, y IX, LXXVIII, "De las enfermedades", pág. 605.

⁸² Selma Guttman, op. cit., págs. 45 y 46.

⁸³ Lucio Anneo Séneca, op. cit., págs. 73-75; Luis Astrana Marín,
op. cit., pág. 262.

Por lo que se refiere al archifamoso soliloquio de Hamlet, "To be or not to be..." (III.i.56-88), Vollhardt ha sugerido que podría derivarse de los escritos de Séneca, especialmente de sus cartas.⁸⁴ Por otro lado, Riley cita expresamente un trozo del mismo junto a otro de Agamenón debido a la gran afinidad que encuentra entre los dos. Compárense--

"Or to take arms against a sea of troubles,
And by opposing end them? To die: to sleep;
No more; and, by a sleep to say we end
The heart-ache and the thousand natural shocks
That flesh is heir to, 'tis a consummation
Devoutly to be wished...

.....
For who would bear the whips and scorns of time,
The oppressor's wrong, the proud man's contumely,
The pangs of dispriz'd love, the law's delay,
The insolence of office, and the spurns
That patient merit of the unworthy takes,
When he himself might his quietus make
With a bare bodkin?" (III.59-76);

"¡Ay, qué mal tan dulce, agregado a los mortales, es el amor implacable de la vida, cuando a los cuitados ábrese un refugio, cuando la muerte libertadora llama a los míseros hacia el bonancible puerto sumido en reposo eterno! Ningún terror, borrasca ninguna de la Fortuna envidiosa, la desasosiegan, ni tampoco la llama que lanza a ciegas el dios Tonante. Su paz profunda no teme civiles sediciones ni la cejijunta saña del vencedor, no los mares que los ásperos Coros embravecen, no las fieras huestes, no la polvareda que levantan los bárbaros escuadrones de la Caballería ni la caída de todo un pueblo bajo los escombros de la ciudad arruinada cuyas murallas desmorona el incendio hostil, ni la indómita guerra; quebrantará toda servidumbre quien desprecie los dioses veleidosos; quien con sereno rostro contempla el Aqueronte sombrío; quien no triste contempla la Estigia triste y osa poner fin a su vida ... ¡Ay, qué gran miseria es no saber morir!"⁸⁵

Sobre el parecido entre la mencionada tragedia de Séneca y Hamlet hay un último punto interesante aducido por Spearing. Sos- tiene este autor la tesis de que Shakespeare leyó la versión inglesa de las tragedias de Séneca y, respecto a Hamlet, defiende igualmente que fue influenciado por la traducción que Studley hiciera de Agamenón. De ahí que encuentre mucha semejanza entre el

84 Selma Guttman, op. cit., pág. 47.

85 Lucio Anneo Séneca, op. cit., págs. 305-306; Domiciano Herre- ras, op. cit., págs. 135-136.

fantasma del padre de Hamlet (I.v) y la "Sombra de Tiestes": ambos piden a sus respectivos hijos, Hamlet y Egisto, tomar venganza en Claudius y Agamenón. En efecto, aun admitiendo que los motivos en uno y otro caso son distintos, y otro el resultado--puesto que Egisto mata de hecho a Agamenón mientras que Hamlet no mata a Claudius, aunque éste sí muera--, el parecido en los demás aspectos es innegable.⁸⁶

Séneca en 'Measure for Measure'.

Comparando lo que Portia predica de la misericordia en The Merchant of Venice con las palabras de Isabella en Measure for Measure--

"No ceremony that to great ones 'longs,
Not the king's crown, nor the deputed sword,
The marshal's truncheon, nor the judge's robe,
Become them with one half so good a grace
As mercy does" (II.ii.59-63)--

se verá que, prácticamente, no hay otra diferencia que la de los términos empleados, siendo idénticos los conceptos.

No es de extrañar, por tanto, que Sonnenschein, al igual que ocurre en el caso de Portia--en el que vimos la semejanza entre las ideas de Shakespeare y las de Séneca en su libro De Clementia--suponga asimismo que el origen de las líneas de Isabella sea el mismo.⁸⁷

En cuanto al terror que el hermano de Isabella--Claudio--siente ante la idea de la muerte (III.i.116-130), quizás no le falte razón a Salinger al decir que en el citado pasaje Shakespeare echa mano del terror como un recurso teatral más de Séneca con el fin de infundir emoción en el personaje.⁸⁸

Respecto a este mismo pasaje, Astrana Marín va todavía más lejos cuando dice que las ideas de Claudio recogen en esencia lo que expone el coro de Las Troyanas sobre el mismo tema de la muerte.⁸⁹

86 Lucio Anneo Séneca, op. cit., págs. 285-287; Selma Guttman, op. cit., pág. 44; Domiciano Herreras, op. cit., pág. 135.

87 Selma Guttman, op. cit., pág. 46.

88 L.G. Salinger, "The Elizabethan Literary Renaissance", op. cit., pág. 106.

89 Luis Astrana Marín, op. cit., pág. 264; Lucio Anneo Séneca, op. cit., págs. 86-87.

Séneca en 'King Lear'.

Dos de las características generalmente reconocidas en King Lear son la ampulosidad y el fatalismo. Pues bien; hablando de la primera, dice Eliot que, si bien predominaba en el período isabelino, provenía de Séneca y, sin ella, no tendríamos King Lear. Respecto de la segunda, que se manifiesta no sólo en la catástrofe, sino una y otra vez a lo largo del drama, v.gr.,

"As flies to wanton boys, are we to the gods;
They kill us for their sport" (IV.i.36-37),

no duda en afirmar el mismo crítico-ensayista que se trata del mismo fatalismo de Séneca.⁹⁰

Por otro lado, y aunque Schaubert declare que la influencia de Séneca en King Lear se produjo a través de Sidney,⁹¹ no faltan otros que sostienen que también se dio un influjo directo. Sonnenschein, por ejemplo, asegura que De Clementia influyó--en su versión original latina--en el siguiente pasaje--

"Thou rascal beadle, hold thy bloody hand!
Why dost thou lash that whore? Strip thine own back;
Thou hotly lust'st to use her in that kind
For which thou whipp'st her. The usurer hangs the cozener.
Through tatter'd clothes small vices do appear;
Robes and furr'd gowns hide all. Plate sin with gold,
And the strong lance of justice hurtless breaks;
Arm it in rags, a pigmy's straw doth pierce it.
None does offend, none, I say none; I'll able 'em:
Take that of me, my friend, who have the power
To seal the accuser's lips. Get thee glass eyes;
And, like a scurvy politician, seem
To see the things thou dost not" (IV.vi. 161-173).⁹²

Según Riley, hay dos trozos en King Lear muy senequianos, el uno--

"I will have such revenges on you both
That all the world shall--I will do such things,--
What they are yet I know not,--but they shall be
The terrors of the earth" (II.iv.279-282)--

procedente de Tiestes--Atreo, animándose a buscar el modo de vengarse de su hermano Tiestes, dice):

"... perpetra una hazaña que ninguna posteridad apruebe, pero

90 T.S.Eliot, op. cit., págs. 91 y 97.

91 Selma Guttman, op. cit., pág. 43.

92 Id., pág. 46.

que ninguna la calle. Hay que atreverse a una maldad atroz, sangrienta..."⁹³;

y, el otro--

"Better I were distract:
So should my thoughts be sever'd from my griefs,
And woes by wrong imaginations lose
The knowledge of themselves" (IV.vi.282-285)--

de Hércules furioso--

"O, si así lo prefieres, continúe tu mente excitada por el transporte de su furor, y siga el desvarío por el camino comenzado; sólo la locura puede exculparte: lo que más se aproxima a la inocencia es ignorar el crimen cometido."⁹⁴

Sobre estos dos pasajes aducidos por Riley, no está de acuerdo Herreras en que el paralelismo sea todo lo verbal que dice aquel. En efecto, Herreras tiene razón; pero sólo en parte, ya que, sobre todo en el primero, aun las palabras guardan cierta semejanza. En cualquier caso, lo que no puede ponerse en tela de juicio es que el espíritu que anima el contexto de la tragedia inglesa y de las dos de Séneca en los pasajes citados es exactamente el mismo.

Séneca en 'Macbeth'.

La muerte en vida de Macbeth, dice Salinger, es uno más de los gestos teatrales de Shakespeare para imbuir de emoción a sus personajes, imitado de Séneca.⁹⁵

Whitaker, por su parte, afirma que la sangre en Macbeth recuerda a Séneca.⁹⁶ Y Angers y Kröger, finalmente, opinan que el fantasma de Macbeth proviene de Séneca.⁹⁷

Junto a estas declaraciones positivas de carácter general, justo será señalar que otros, como Godley y Lucas, aun admitiendo que los dos trágicos tienen muchas ideas y otros elementos en común, prefieren atribuirlo, más que al influjo de Séneca en Shakespeare, a meras coincidencias o a otros factores.⁹⁸

Pero, pese a la opinión de éstos dos últimos autores, son

93 Lucio Anneo Séneca, op. cit., pág. 333; Domiciano Herreras, op. cit., págs. 133-134.

94 Lucio Anneo Séneca, op. cit., pág. 59.

95 L.G. Salinger, "The Elizabethan Lit. Renaissance", op. cit., pág. 106.

96 Virgil K. Whitaker, op. cit., pág. 300.

97 H.R.D. Anders, op. cit., pág. 113, n. 1.

98 Selma Guttman, op. cit., pág. 42.

muchos más los que entresacan pasajes específicos de Macbeth en los cuales han detectado la huella senequiana. Riley, por ejemplo, asegura que esta tragedia inglesa contiene el más alto porcentaje de imitaciones de Séneca.⁹⁹ A continuación damos los más significados.

Una de las tragedias de Séneca que frecuentemente se menciona en conexión con Macbeth es Agamenón. Que Shakespeare la leyó parece desprenderse de la observación que hace Dowlin: en el prefacio versificado a la traducción de Studley de esta última, se lee "One hurlye burlye done, another doth begin." Ahora bien, en Macbeth encontramos algo tan semejante como esto--

"When the hurlyburly's done..." (I.i.3);

por consiguiente, concluye Dowlin, aquello es el origen de esto.¹⁰⁰

Astrana Marín dice que en la tercera escena del acto segundo de Macbeth Shakespeare copia literalmente las palabras de Hipólito en Fedra.¹⁰¹ Puesto que no baja a detalle alguno, resulta difícil desmentirlo. Sin embargo, leído el papel de Hipólito, hemos de confesar que, en este particular, nos suena un tanto exagerada la afirmación del traductor español.

Brandl y Anders señalan el gran parecido que existe entre dos monólogos, el primero de Medea y el siguiente de Lady Macbeth--

"Come, you spirits
That tend on Mortal thoughts! unsex me here,
And fill me from the crown to the toe top-full
Of direst cruelty; make thick my blood,
Stop up the access and passage to remorse,
That no conpunctious visitings of nature
Shake my fell purpose, nor keep peace between
The effect and it! Come to my woman's breasts,
And take my milk for gall, you murdering ministers,
Wherever in your sightless substances
You wait on nature's mischief! Come, thick night,
And pall thee in the dunnest smoke of hell,
That my keen knife see not the wound it makes,
Nor heaven peep through the blanket of the dark,
To cry 'Hold, hold!'" (I.v.40-54).

Compárese con el monólogo de la primera versión inglesa de Medea (1581) con el que Medea abre la obra--

99 Domiciano Herreras, op. cit., pág. 133.
100 Selma Guttman, op. cit., pág. 41.
101 Luis Astrana Marín, op. cit., pág. 301.

"... O Juno... O Pallas... O Titan... Hecate...
 And yee on whom Medea may with safer conscience call,
 O Dungeon darke, most dreadfull den of everlasting night,
 ... I conjure you, O grisly Ghostes appeare...
 If any lusty lyfe as yet within thy soule doe rest,
 If ought of auncient corage still doe dwell within my brest,
 Exile all foolysh Female feare, and pity from thy mynde,
 And as th' untamed Tygers use to rage and rave unkynde,
 permit to lodge and rest,
 Such salvage brutish tyranny within thy brasen brest.
 What ever hurly-burly wrought doth Phasis understand,
 What mighty monstrous bloody feate I wrought by Sea or land:
 To like in Corynth shalbe seene in most outrageous guise..."¹⁰²

Kröger no vacila en afirmar que, efectivamente, el citado trozo de Macbeth procede de Medea.¹⁰³

Como de Hércules furioso dice Anders provenir las palabras con que Macbeth describe la bondad del sueño--

"Sleep that knits up the ravell'd sleeve of care,
 The death of each day's life, sore labour's bath,
 Balm of hurt minds, great nature's second course,
 Chief nourisher in life's feast" (II.ii.38-41).

Véase ahora la invocación al Sueño que el Coro de Hércules furioso recita--

"... ¡oh Sueño!, domador de los males, alivio del alma, parte la mejor de la vida humana, ... lánguido hermano de la muerte fuerte... paz de la tierra, puerto de la vida, descanso del día y compañero de la noche...; que al medroso linaje humano enséñale a familiarizarse con la noche larga; plácido y dulce alivia su fatiga..."¹⁰⁴

Sobre la procedencia senequiana del siguiente trozo de Macbeth--

"Will all great Neptune's ocean wash this blood
 Clean from my hand? No, this my hand will rather
 The multitudinous seas incarnadine,
 Making the green one red" (II.ii.61-64)--

se dividen las opiniones.¹⁰⁵ Sin embargo, para nosotros el paralelismo con Hércules furioso está muy claro. Compárese, si no, el párrafo anterior con éste--

"¿Qué Tanais, qué Nilo, qué Tigris pérsico de violentas ondas,

102 H.R.D. Anders, op. cit., págs. 35-36; Lucio Anneo Séneca, op. cit., págs. 147-148.

103 Selma Guttman, op. cit., pág. 42.

104 Lucio Anneo Séneca, op. cit., págs. 58-59; H.R.D. Anders, op. cit., pág. 280.

105 Selma Guttman, op. cit., págs. 41 y 43; Luis Astrana Marín, op. cit., pág. 257 (1).

qué Rin soberbio, qué Tajo que arrastra en su turbio caudal las riquezas de Iberia podrá lavar mi mano? Aun cuando el mar Neótido de glaciales ondas vierta sobre mí sus hiperbóreas ondas y Tetis toda discurra por mis manos, quedará este crimen indeleblemente impreso en ellas"--106

o con el siguiente de Fedra--

"¿Quién me purificará? ¿Qué Tanais, qué laguna meótica, que vierte sus ondas bárbaras en el mar del Ponto? Ni el mismo gran padre, el Océano, limpiará tanta mancha."107

Herrerías señala la afinidad que hay entre una frase de Macbeth--

"Things bad begun make strong themselves by ill" (III.ii.55)--

y otra de Agamenón--

"la senda de la maldad es la más segura para los malvados",¹⁰⁸

frase cuyo contenido utilizara Shakespeare dos veces en Richard III, según allí indicamos.

Complemento de las anteriores palabras de Macbeth son estas otras--

"I am in blood
Stepp'd in so far, that, should I wade no more,
Returning were as tedious as go o'er" (III.iv.136-138)--

acerca de las cuales advierte Whitaker el frecuente uso que Shakespeare hizo de ellas, basándose en un célebre aforismo perteneciente al Agamenón de Séneca.¹⁰⁹ Whitaker no especifica de qué pasaje se trata; pero creemos que tenía en mente el siguiente--

"ahora todo está perdido: costumbres, derecho, honor, piedad, fe, y el pudor, que, una vez perdido, no sabe el camino de retorno. Afloja el freno y deja que la iniquidad te lleve; la senda de la maldad es la más segura para los malvados."110

Respecto a las expresiones de Lady Macbeth--

"Out, damned spot!...

.....

106 Lucio Anneo Séneca, op. cit., pág. 68.

107 Id., pág. 213.

108 Domiciano Herreras, op. cit., págs. 116-117; Lucio Anneo Séneca, op. cit., pág. 288.

109 Virgil K. Whitaker, op. cit., pág. 324.

110 Lucio Anneo Séneca, op. cit., loco cit.

What! will these hands ne'er be clean?

.....
Here's the smell of the blood still: all the perfumes of Arabia will not sweeten this little hand" (V.i.37, 45, 52-54)---

Riley las considera una imitación de las que pronuncia Hércules en Hércules furioso, y que antes citamos en relación con Macbeth (II.ii.61-64).¹¹¹

Séneca en 'Antony and Cleopatra'.

No es ésta una tragedia que se distinga por las reminiscencias de Séneca. Sin embargo, parece oportuno referirse a una observación que hace Salinger respecto al himno que Cleopatra entona por Antony, ya muerto, del que ella había soñado ser emperador, y que, según dicho autor, está ligado con Séneca en cuanto que Shakespeare, al igual que Séneca, deifica a su héroe.¹¹² Helo aquí---

"His legs bestrid the ocean; his rear'd arm
Crested the world; his voice was propertied
As all the tuned spheres, and that to friends;
But when he meant to quail and shake the orb,
He was as rattling thunder. For his bounty,
There was no winter in 't, an autumn 'twas
That grew the more by reaping; his delights
Were dolphin-like, they show'd his back above
The element they liv'd in; in his livery
Walk'd crowns and crownets, realms and islands were
As plates dropp'd from his pocket." (V.ii.82-92).

Séneca en 'The Tempest'.

En la sección dedicada al estudio del elemento español en The Tempest se habla de los ecos de Montaigne que en ella se han notado.

Por lo que respecta al trágico cordobés, conviene advertir que Montaigne, según Sonnenschein, reflejó muchos de los sentimientos de Séneca. Y, en relación con The Tempest, sigue diciendo el citado autor, fue influída tanto por Montaigne como por Séneca.¹¹³

111 Domiciano Herreras, op. cit., pág. 133.

112 L.G. Salinger, "The Elizabethan Literary Renaissance", op. cit., pág. 107.

113 Selma Guttman, op. cit., pág. 46.

II

LEXICO ESPAÑOL EN SHAKESPEARE

A. Identificación de las siglas utilizadas:

- T = The Tempest
 O = Othello, the Moor of Venice
 H = Hamlet, Prince of Denmark
 M = Macbeth
 CE = The Comedy of Errors
 TS = The Taming of the Shrew
 MV = The Merchant of Venice
 TN = Twelfth Night
 MM = Measure for Measure
 WT = The Winter's Tale
 KJ = The Life and Death of King John
 H5 = The Life of King Henry the Fifth
 H8 = The Famous History of the Life of King Henry the Eighth
 R2 = The Tragedy of King Richard the Second
 R3 = The Tragedy of King Richard the Third
 TA = Titus Andronicus
 RJ = Romeo and Juliet
 JC = Julius Caesar
 TC = Troilus and Cressida
 KL = King Lear
 AC = Antony and Cleopatra
 TA = Timon of Athens
 TGV = The Two Gentlemen of Verona
 LLL = Love's Labour's Lost
 MWW = The Merry Wives of Windsor
 1H4 = The First Part of King Henry the Fourth
 2H4 = The Second Part of King Henry the Fourth
 1H6 = The First Part of King Henry the Sixth
 2H6 = The Second Part of King Henry the Sixth
 3H6 = The Third Part of King Henry the Sixth
 Cor = Coriolanus
 Per = Pericles, Prince of Tyre
 Cym = Cymbeline
 AMND = A Midsummer-Night's Dream
 MAAN = Much Ado About Nothing
 AYLI = As You Like It
 AWEW = All's Well that Ends Well

B. Voces y expresiones:¹

Alligant (MWW, II.ii.67): alicante (vino).²

+Ambuscadoes (RJ, I.iv.85): emboscada.³

+Anchovies (1H4, II.iv.549): anchoas. Del castellano "anchova", sinónimo de anchoa. Según Mahn, es una adopción del eusquérico "anchoa" o "anchua" que él identifica con "antzua" (y que probablemente sea "antxua") y que dice significar "seco", lo mismo que "pescado seco".⁴

Armado (KJ, III.iv.2; CE, III.ii.146): armada. Shakespeare emplea esta palabra unas veces como nombre común, y otras como propio. Tal es el caso de LLL, obra en la que llama a uno de sus personajes "Don Adriano de 'Armado'".

Aroint (KL, III.iv.121; M, I.iii.6): arredro, arriedro.

+Assinego (TC, II.i.47): asnico, asinero.

Barricado (TN, IV.ii.39; AWEW, I.i.118; WT, I.ii.204): barricada.

+Basta (TS, I.i.199): basta, suficiente.

Bastard (MM, III.ii.4; 1H4, II.iv.27, 74): bastardo (vino).

Bastinado (KJ, II.i.463; AYLI, V.i.58; 1H4, II.iv.341): bastonada.

Battalia (R3, V.iii.11): batalla.

Bezonian (2H4, V.iii.114; 2H6, IV.i.134): bisoño.

+Bilbo (MWW, I.i.158, III.v.109; H, V.ii.6): Bilbao, i.e., espada de Bilbao, grillete de Bilbao, hombre que va armado con dicha espada.

Bonos dies (TN, IV.ii.13): buenos días.

Borachio (MAAN): Borracho, personaje de la citada comedia.

+Canary, canaries (TN, I.iii.81-84; LLL, III.i.12; AWEW, II.i.76; 2H4, II.iv.27; MWW, II.ii.60, 63, III.ii.86): canarias (vino), baile canario, bailar este baile.

Cannibal (2H4, II.iv.170; 3H6, I.iv.152, V.v.61; Cor, IV.v.200: caníbal.

Carack, carrack (CE, III.ii.146; O, I.ii.50): carraca (nave).

Carbonado (AWEW, IV.v.102; 1H4, V.iii.59; WT, IV.iii.265; KL, II.ii.38; Cor, IV.v.199): carbonada.

Cargo (AWEW, IV,i.67-68: seis veces).

Casque (TC, V.ii.167; Cor, IV.vii.43; R2, I.iii.81; H5, I, coro, 13): casco, autoridad militar.

1 Se incluyen aquí no sólo las voces castellanas, sino también las vascas, catalanas y americanas, y todas sus derivadas.

2 Para una mejor comprensión de éste y demás términos de esta lista se recomienda ver nuestros comentarios a las obras y lugares citados en paréntesis.

3 Todas las palabras precedidas de "+" fueron empleadas por Shakespeare antes que por ningún otro escritor inglés.

4 James A.H. Murray, A New English Dictionary on Historical Principles, Oxford, 1888, s.v. "Anchovy".

- Castilian (MWW, II.iii.32): castellano.
- Castiliano Vulgo (TN, I.iii.43).
- Cavaliere, cavaleiro, cavaleiro, cavalry (2H4, V.iii.58; MWW, II.iii.71, III.i.186, 190; AMND, IV.i.23): caballero.
- Cesse! (AWEW, V.iii.72): ¡basta!
- Coranto (H5, III.v.33): coranto (baile).
- Cruzado, crusado, (O, III.iv.26): cruzado (moneda).
- Cubiculo (TN, III.ii.53): habitación.
- Charneco (2H6, II.iii.63): charneca (vino).
- Chopine (H, II.ii.432): zapato a modo de zueco.
- Dan (LLL, III.i.182): don (tratamiento).
- Dare mate (H8, III.ii.275): dar mate. (Véase Apéndice C: "Bailes y juegos españoles y Shakespeare").
- Diablo (O, II.iii.158): diablo.
- Dollar, dolour (MM, I.ii.50; KL, II.iv.53-54; M, I.ii.64): dólar.
- Don (LLL; MAAN): don (tratamiento dado a varios de los personajes).
- Doublet (TS, Ind., ii.8; MV, I.ii.72; LLL, III.i.18; MAAN, III.ii.35, II.iii.17, III.iii.116, V.i.199; MWW, III.i.43): jubón, justillo.
- Duello (LLL, I.ii.177; TN, III.iv.316): duelo.
- Fantasticoes (RJ, II.iv.29).
- Farthingale (TGV, II.vii.51, IV.iv.39; TS, IV.iii.56; MWW, III.iii.61): verdugado, especie de miriñaque.
- Fico (MWW, I.iii.31); Fig (2H4, V.iii.120; H5, III.vi.60; 2H6, II.iii.67; O, I.iii.321, II.i.251); Figo (H5, III.vi.58, IV.i.60): higo, higa.
- Fortuna de la guerra (LLL, V.ii.528): frase que viene a significar "gajes del oficio".
- Galliard (TN, I.iii.123-146, V.i.38; H5, I.ii.252; MAAN, II.i.73-79): gallarda (baile).
- Halloing (TGV, V.iv.13; MV, V.i.43); Holla, Hollo (TN, I.v.280; MM, III.iii.75; 2H4, I.ii.191, I.iii.222; AYLI, I.i.86, II.iv.64, III.ii.245; H, I.i.18; O, I.ii.56; TS, II.i.108, IV.i.10; LLL, V.ii.885; KL, III.i.54, V.iii.72): ¡hola! (llamando).
- Hay (RJ, II.iv.26): ¡ahí!, término propio de la esgrima, proferido en el momento de lanzar una estocada.
- Hurricano (TC, V.ii.169; KL, III.ii.2): huracán.
- Intrenchant (M, V.vii.38): intrinchante, que no puede trincharse.
- Jennet (O, I.i.114): caballo español pequeño. El término procede del catalán "ginet" o "genet".
- Labras (MWW, I.i.159): labios.

- Malmsey (R3, I.iv.158; 2H4, II.i.39; LLL, V.ii.234): malvasía (vino).
- Marquess (2H6, I.i.61; 3H6, III.iii.164; R3, I.iii.255): marqués.
- Miching mallecho (H, III.ii.140): mucho y mal hecho.
- +Morisco (2H6, III.i.365); morris (AWEW, II.ii.24; H5, II.iv.25): morisco, danza morisca, bailarín morisco.
- Nuncio (TN, I.iv.28): nuncio, mensajero.
- Palabras (MAAN, III.v.16).
- Palisado (1H4, II.iii.53): palizada.
- Paraquito (1H4, II.iii.87): periquito.
- +Passado (LLL, I.ii.176; RJ, II.iv.26, III.i.83): pasada, término de esgrima.
- Paucas pallabris (TS, Ind., i.5): pocas palabras.
- Pavin (TN, V.i.201-202): pavana (baile).
- Piu por dulzura que por fuerza (Per, II.ii.27-28): expresión equivalente a "más por grado que por fuerza".
- Potato (TC, V.ii.54; MWV, V.v.20): patata.
- Primero (MWV, IV.v.99; H8, V.i.7): primera (juego de cartas).
- Punto (MWV, II.iii.25); punto reverso (RJ, II.iv.26): términos propios de la esgrima.
- Renegado, renegatho (TN, III.ii.71); runagate (R3, IV.iv.465; RJ, III.v.90): renegado.
- Rivo (1H4, II.iv.112).
- Ruffs (TS, IV.iii.56; Per, IV.ii.106): gorgueras.
- Sack (T, II.ii.119 y passim; TS, Ind., ii.2, 6; TN, II.iii.193; 1H4, I.ii.3 y passim; 2H4, passim; MWV, II.i.8, 204-205, II.ii.144 y sigs., III.i.105, V.v.164-165; 2H6, II.iii.60): jerez.
- Salvo (O, II.i.55): salva (de cañón).
- Sessa (TS, Ind., i.6; KL, III.iv.98, III.vi.75): ¡basta!
- Sherris, Sherris-sack (2H4, IV.iii.95, 102): vino de Xerez o Jerez.
- Si fortuna me tormenta lo sperare me contenta (2H4, II.iv.185);
Si fortuna me tormenta, spero contenta (2H4, V.v.99).
- Spaniard (Cym, I.iv; Per, IV.ii.103): un español, personaje sin nombre que figura en estas obras.
- Spaniard's rapier (LLL, I.ii.175): estoque del español.
- Spanish gentleman (Cym): caballero español, personaje de la obra.
- Spanish pouch (1H4, II.iv.72): zurrón español.
- Spanish blades (RJ, I.iv.85): espadas españolas.
- Spanish sword (AWEW, IV.i.47-48): espada española.
- Stoccado, stucatho (MWV, II.i.215): estocada.

Strappado (1H4, II.iv.239): estrapada, vuelta de cuerda en el tormento, o trampazo.

Vía (MWV, II.ii.151; MV, II.ii.10; LLL, V.i.147, V.ii.112; 3H6, II.i.182; H5, IV.ii.4).

Villiago, viliaco (2H6, IV.viii.46): bellaco.

C. Nombres geográficos:

America (CE, III.ii.146).

Arragon (MAAN; MV, II.ix): Aragón, mencionado incontables veces.

Bermoothes (T, I.ii.229): Bermudas, Bermúdez.

Bilbo (véase arriba).

Canaries (véase arriba).

Civil (MAAN, II.i.288-289): Sevilla.

Indies (MV, I.iii.19; AYLI, III.ii.87; TN, III.ii.81; H8, IV.i.45; CE, III.ii.140; MWV (I.iii.72): las Indias Occidentales.

Lisbon (MV, III.ii.270): Lisboa.

Mediterranean (T, I.ii.234; LLL, V.i.56): el Mediterráneo.

Mexico (MV, I.iii.20, III.ii.269): Méjico.

Navarre (LLL): Navarra, incontables veces.

Portugal (AYLI, IV.i.203).

Pyrenean (KJ, I.i.203): el Pirineo.

Spain (CE, III.ii.138, 145; O, V.ii.252; JC, I.ii.119; H5, III.vi.60; H8, II.iv.46, 53; LLL, I.i.160, 170; KJ, Dr. Pers., II.i.64, 423; 3H6, III.iii.81-83): España, incontables veces.

Toledo (H8, II.i.164): Toledo, sede primada de España.

D. Proceso de incorporación del léxico español al inglés.

En general puede decirse que el período durante el cual Inglaterra tomó prestadas más palabras extranjeras fue el que va desde las últimas décadas del siglo XVI hasta los comienzos del XVII. Precisamente el del florecimiento de Shakespeare.

Además de los vocablos clásicos, los escritores renacentistas ingleses adoptaron infinidad de voces de las lenguas neolatinas, principalmente del italiano, del francés y del castellano, las cuales, siendo lenguas vivas, las voces de ellas tomadas guardaban una relación más estrecha con la vida real, y representaban,

más que conceptos, objetos, reflejando de esta manera algo de la naturaleza del intercambio existente entre Inglaterra y los países latinos.

Por lo que respecta a las voces añadidas al vocabulario inglés, derivadas del castellano, éstas tuvieron una importancia mayor que las del francés.

Hasta mediados del siglo de oro, pocos términos españoles había adoptado el inglés, y ello no directa, sino indirectamente, a través del francés. Pero a partir de 1554 se estrechan las relaciones entre ambos países con el casamiento de Mary Tudor con Felipe II, e Inglaterra se familiariza con la presencia y conocimiento de señores e hidalgos, sus tipos y su vocabulario civil, y, sobre todo, militar, lo mismo que con las monedas y otros artículos comerciales españoles. Aunque también hay que señalar la considerable cantidad de traducciones al inglés que de los autores españoles se hicieron algo más tarde.

Un gran número de voces estaba relacionado con el Nuevo Mundo en el que España tenía grandes intereses. Al crecer el poderío naval de Inglaterra durante el reinado de Elizabeth, los ingleses entraron en contacto casi continuo, aunque hostil, con los españoles en alta mar, en las Indias Occidentales y en las costas de Sudamérica y Méjico, y de ellos aprendieron los nombres que los españoles aplicaban a aquellas tierras, a sus habitantes, a sus plantas y animales. Unas veces eran palabras castellanas puras, y otras, vocablos que los españoles habían tomado a su vez, castellanizándolos, de los indígenas. De esta manera, a su regreso a Inglaterra, los marineros y aventureros ingleses se llevaron no sólo los productos, sino también un copioso léxico de palabras nuevas y raras que, salpicadas en pintorescos cuentos maravillosos, añadirían verismo a sus relatos de viva voz.

Tales términos se difundieron y popularizaron igualmente en parte a través de las relaciones que sobre aquellas tierras recientemente descubiertas escribieron Hakluyt, Eden, Frampton, Purchas, John Smith, etc., y, en parte, debido a las traducciones inglesas que se hicieron de varias de las obras de nuestros historiadores de Indias. Y, si bien es cierto que el nuevo vocabu-

lario tuvo al principio un empleo más frecuente en el idioma hablado, no lo es menos que pronto se hizo presente también en el literario.

Primero se incorporaban las nuevas palabras como elementos extraños, conservando su morfología original extranjera, frecuentemente seguidas de explicaciones precedidas de expresiones tales como "es decir" o "como lo denominamos nosotros"; en otros casos las naturalizaban, en cuyo proceso perdían la terminación extranjera y adoptaban otra terminación y otras inflexiones del inglés, o simplemente quedaban reducidas a frases corrompidas como, por ejemplo, "paucas pallabris", "miching mallecho", etc., de Shakespeare.⁵

E. Morfología del vocabulario español en Shakespeare.

Antes de entrar a analizar el léxico español empleado por Shakespeare, deberá tenerse presente que algunas voces varían de un editor de sus obras a otro, y que, comparadas con el castellano moderno, ciertas palabras contienen variantes que, sin embargo, no lo eran según el castellano del siglo XVI. Por ejemplo, caballero, higo, etc., se escribían "cavallero", "figo"... Otras pueden parecerse más a otras lenguas que al castellano, v.gr., duello, borachio, stoccado, etc. Pero conviene no olvidar que de ello fueron en gran medida responsables los numerosos manuales que para aprender el castellano se imprimieron en Inglaterra y que estaban plagados de errores del tipo señalado. Todo eso explica el que a veces discrepen los críticos respecto al origen e interpretación de una palabra dada.

A propósito de esto, quizás tuviera razón Astrana Marín cuando afirmaba que había expresiones en Shakespeare en las que "no reparó bien la crítica extranjera por desconocimiento del español... Hemos aludido repetidamente a la imposibilidad de entender algunos términos de Shakespeare si no se recurre al idioma de Castilla, lengua de moda en toda Europa--con las costumbres de España--durante el siglo XVI y parte del XVII."⁶

⁵ Mary S. Serjeantson, A History of Foreign Words in English, Routledge & Kegan Paul, London, 1968, pág. 9; The Cambridge History of English Literature, 1964, vol. III, págs. 453-454.

⁶ Luis Astrana Marín, William Shakespeare, Obras Completas, Aguilar, Madrid, 1969, págs. 836 (1) y 1647 (1).

Cierto que en ocasiones no resulta sencillo llegar a una plena identificación de las voces castellanas. Pero ello se debe en parte a la ignorancia o negligencia de los copistas, y en parte a la trabucación intencionada del autor al tratar de poner en boca de sus personajes barbarismos en consonancia con la condición del papel por ellos representado, a razones de ambientación, a exigencias de la rima o de la fonética inglesa, y es posible que también a otras causas.

Son mayoría las palabras hispanas--y, a excepción de las latinas, lo mismo podría decirse de las francesas e italianas--cuya morfología nos ha llegado desfigurada en las obras de Shakespeare, y muy pocas las que se mantienen en su pureza prístina. Es, por tanto, conveniente, para despejar cualquier duda, hacer aunque sólo sea un breve análisis morfológico de ellas. Pero no sin antes advertir, como muy bien observa el mencionado autor, que Shakespeare es a menudo osado en sus expresiones⁷ y con frecuencia acuña palabras, o nuevos significados, que han puesto en aprietos a más de uno de sus comentaristas, como fácilmente puede comprobarse estudiando cualquier glosario autorizado de sus obras.

No será preciso decir que no todas las variaciones que se señalan son atribuibles a Shakespeare, puesto que algunas son de autores anteriores. Pero aunque otras se hallan por vez primera en su producción, en general puede afirmarse que no pueden aducirse como prueba válida del grado del conocimiento--o desconocimiento--que de nuestro idioma pudiera tener, ya que, como es obvio y justo suponer, él escribía de forma que pudiera ser entendido por su público.

Sin necesidad, pues, de descender a demasiados detalles, se pueden apreciar en las palabras de origen hispánico manejadas por Shakespeare los siguientes cambios morfológicos:

1. Desinencias en "-ado"
por "-ada":

<u>Inglés</u>		<u>Castellano</u>
arm <u>ado</u>	de	arm <u>ada</u>
barric <u>ado</u>	"	barric <u>ada</u>
bastin <u>ado</u>	"	baston <u>ada</u>
carbon <u>ado</u>	"	carbon <u>ada</u>
ambusc <u>ado</u>	"	embosc <u>ada</u>

7 Id., Ibid.

	<u>Inglés</u>		<u>Castellano</u>
	stoc <u>ca</u> do	de	estoc <u>ca</u> da
	strapp <u>a</u> do	"	estrap <u>a</u> da
	palis <u>a</u> do	"	paliz <u>a</u> da
	pass <u>a</u> do	"	pas <u>a</u> da
2.	<u>Desinencias en "-o"</u>		
	<u>por "-a":</u>		
	charnec <u>o</u>	de	charnec <u>a</u>
	fig <u>o</u>	"	fig <u>a</u> (hig <u>a</u>)
	holl <u>o</u>	"	hol <u>a</u>
	potat <u>o</u>	"	patat <u>a</u>
	prim <u>er</u> o	"	prim <u>er</u> a
	punt <u>o</u>	"	punt <u>a</u>
	salv <u>o</u>	"	salv <u>a</u>
3.	<u>Supresión de la</u>		
	<u>"e-" inicial:</u>		
	-stoc <u>ca</u> do y	de	estoc <u>ca</u> da
	-stucath <u>o</u>	"	estrap <u>a</u> da
	-strapp <u>a</u> do	"	
4.	<u>Supresión de la</u>		
	<u>vocal final:</u>		
	alligant-	"	alicant <u>e</u>
	bastard-	"	bastard <u>o</u>
	carack-	"	carrac <u>a</u>
	Castilian-	"	castell <u>an</u> o
	galliard-	"	gallard <u>a</u>
5.	<u>"s" por "z":</u>		
	Bermoothes	de	Bermúdez
	crus <u>a</u> do	"	cruz <u>a</u> do
	palis <u>a</u> do	"	paliz <u>a</u> da
6.	<u>"ss" por "s":</u>		
	assin <u>e</u> go	"	asn <u>i</u> co
	ces <u>s</u> e	"	ces <u>a</u>
	pass <u>a</u> do	"	pas <u>a</u> da
	sess <u>a</u>	"	ces <u>a</u>
7.	<u>"s" por "c":</u>		
	sess <u>a</u>	"	ces <u>a</u>
8.	<u>"cc" por "c":</u>		
	stoc <u>ca</u> do	"	estoc <u>ca</u> da
9.	<u>"q" por "c" y al revés:</u>		
	alligant	"	alicant <u>e</u>
	assin <u>e</u> go	"	asn <u>i</u> co
	villiag <u>o</u>	"	bellac <u>o</u>
	f <u>i</u> co	"	f <u>i</u> go

10.	<u>"th" por "d":</u>	<u>Inglés</u> Bermoo <u>thes</u> stucath <u>o</u> renegath <u>o</u>	de " "	<u>Castellano</u> Bermú <u>dez</u> estoc <u>ada</u> reneg <u>ado</u>
11.	<u>"oo" por "u":</u>	Bermoo <u>thes</u>	"	Bermú <u>dez</u>
12.	<u>"a" por "o" y al revés:</u>	dan chop <u>ine</u>	" "	don chap <u>ín</u>
13.	<u>"i" por "o":</u>	bast <u>in</u> ado	"	baston <u>ada</u>
14.	<u>"i" por "a":</u>	hurric <u>ano</u>	"	hurac <u>án</u>
15.	<u>"u" por "o":</u>	ambuscado stucath <u>o</u>	" "	embosc <u>ada</u> estoc <u>ada</u>
16.	<u>"-oes" por "-os":</u>	crusado <u>es</u> fantástico <u>es</u>	" "	cruzado <u>s</u> fantástico <u>s</u>
17.	<u>"-oes" por "-as":</u>	ambuscado <u>es</u> barricado <u>es</u> stoccado <u>es</u>	" " "	emboscada <u>s</u> barricada <u>s</u> estocada <u>s</u>
18.	<u>"a-" por "e-":</u>	ambuscado	"	emboscada
19.	<u>"e" por "i" y al revés:</u>	assin <u>ego</u> Castil <u>ian</u> y Castil <u>iano</u>	" "	asn <u>ico</u> castell <u>ano</u>
20.	<u>"-ine" por "-in":</u>	chop <u>ine</u>	"	chap <u>ín</u>
21.	<u>"ll" por "l":</u>	alligant dóllar duello holla hollo hollaing	" " " " " "	alicante dólar duelo hola " "

22. "lli" ó "li" por "ll":

<u>Inglés</u>		<u>Castellano</u>
battalia	de	bat <u>alla</u>
Castilian	"	castell <u>ano</u>
Castiliano	"	"
cavali <u>ero</u>	"	caball <u>ero</u>
galli <u>ard</u>	"	gall <u>arda</u>
vili <u>aco</u>	"	bell <u>aco</u>
villi <u>ago</u>	"	"

23. "v" por "b":

vili <u>aco</u>	"	bell <u>aco</u>
villi <u>ago</u>	"	"
cavali <u>ero</u>	"	caball <u>ero</u>

24. "rr" por "r" y al revés:

Arrag <u>on</u>	"	Arag <u>ón</u>
Bor <u>achio</u>	"	borr <u>acho</u>
car <u>ack</u>	"	carr <u>aca</u>
hurric <u>ano</u>	"	hurac <u>án</u>

25. "-chio" por "-cho":

Bor <u>achio</u>	"	borr <u>acho</u>
------------------	---	------------------

26. "tt" por "t":

batt <u>alia</u>	"	bat <u>alla</u>
------------------	---	-----------------

27. "nn" por "n":

cann <u>ibal</u>	"	can <u>íbal</u>
------------------	---	-----------------

III

LOS BAILES Y JUEGOS ESPAÑOLES Y SHAKESPEARE

La influencia que ejerció España en todas las cortes europeas en el siglo de oro fue tan grande que se dejó sentir aun en cosas tan apolíticas como el baile y el juego de cartas. En Inglaterra concretamente se pusieron de moda, entre otras cosas, los siguientes bailes.

El 'canario'.

Amén de las referencias ya citadas que Shakespeare hace a la palabra "canarias"--o "canario"--como sinónimo del vino procedente de las Islas de los Perros, la cita igualmente como baile--sustantivo--y, por primera vez en inglés, también como verbo.

El antiguo "canario" era un baile español de mucha agilidad, muy semejante al zapateado, que se ejecutaba en compás ternario y con gracioso zapateo de vivos y cortos movimientos, muy frecuente en Inglaterra en los tiempos del gran dramaturgo.¹

En All's Well That Ends Well, Lafeu recomienda al enfermo rey de Francia una "medicina"--que no es otra que la bella y noble Helena--capaz de obrar maravillas, incluso la de hacer bailar al soberano la movidísima danza canaria:

"... I have seen a medicine
That's able to breathe life into a stone,
Quicken a rock, and make you dance canary
With spritely fire and motion" (II.i.74-77).

En Love's Labour's Lost, Moth explica a Armado el procedimiento para seducir a las muchachas bonitas. Entre las incontables cosas que el español Armado ha de hacer para ganar su amor está el zapatear un "canario" al son de una giga silbada, explayándose en sutilísimos detalles que han de realizarse en su ejecución porque así es como gusta a la mayoría de las mujeres:

"... to jig off a tune at the tongue's end, canary to it with your feet, humour it with turning up your eyelids, sigh a

¹ R.A.E., Diccionario de la Lengua Española, Madrid, 1970, s.v. "Canario"; Luis Astrana Marín, William Shakespeare - Obras Completas, Aguilar, Madrid, 1969, pág. 140.

note and sing a note, sometime through the throat, as if you swallowed love by singing love, sometime through the nose, as if you snuffed up love by smelling love; with your hat penthouse-like o'er the shop of your eyes; with your arms crossed on your thin belly-doublet like a rabbit on a spit; or your hands in your pocket like a man after the old painting; and keep not too long in one tune, but a snip and away. These are complements, these are humours, these betray nice wenches, that would be betrayed without these; and make them men of note,--do you note me?--that most are affected to these." (III.i.11-25).

Y aún da el dramaturgo un cuarto sentido a esta palabra: "canary" como trabucación por "quandary", que quiere decir dilema, aprieto o situación comprometida. Este es el caso en The Merry Wives of Windsor. Falstaff, enamorado de la enamoradiza Sra. Ford, escucha impaciente lo que la Sra. Quickly--la celestina inglesa--le viene a contar de aquella. Tan perdida está por él la Sra. Ford --le asegura--y en tal aprieto está a causa de ello, que es una cosa maravillosa, y que ni aun cuando la corte se hallaba en Windsor la puso en situación tan crítica ni el mejor de los cortesanos--

"You have brought her into such a canaries as 'tis wonderful: the best courtier of them all, when the court lay at Windsor, could never have brought her to such a canary." (II.ii.60-63).²

La 'gallarda'.

Derivada de "gallardo", la gallarda era otra especie de danza de la escuela española, así llamada por ser muy airosa. Estuvo muy en boga en España, Italia y Francia desde principios del siglo XVI hasta mediados del XVII y, según el compás fuera de tres por cuatro o de tres por ocho, se ejecutaba sin apenas levantar los pies del suelo, o dando grandes saltos, constituyendo su técnica coreográfica numerosos pasos a cuál más difícil. Al principio contenía un elemento de pantomima; después, fue un medio de mostrar el hombre su habilidad y agilidad; posteriormente, fue complicándose hasta el punto de que, para mantener el equilibrio, los danzantes tenían que saber ejecutar una doble cabriola.

Compuesta en compás de tres tiempos, se ejecutaba dando seis pa-

² James A.H. Murray, ed., A New English Dictionary on Historical Principles, Oxford, 1888, s.v. "canary".

sos, dos por tiempo; los cuatro primeros eran pequeños saltos, y el quinto el más alto de todos, empleándose el sexto--que era un salto mediano--como mero paso de transición para volver a comenzar. Era en el quinto paso que debía realizarse la doble zapateta. De ahí el nuevo nombre de "cinco pasos" que se dio a la gallarda por ser ese el número clave que regulaba esta danza.³

Shakespeare se refiere a la misma en Twelfth Night al mencionar precisamente el compás ternario que la caracterizaba con estas palabras: "The triplex, sir, is a good tripping measure." (V.i.38).

Evidentemente, la "gallarda" era un baile para jóvenes de piernas muy ágiles. De ahí que cuando en la misma comedia Sir Andrew, ya entrado en años, alardea con ánimo festivo de su disposición para la diversión y alude con cierta socarronería a la edad avanzada de Sir Toby, éste le pregunte con curiosidad qué tal se le da la "gallarda":

"What is thy excellence in a galliard, knight?" (I.iii.123).

Sir Andrew afirma poder hacer la característica cabriola de esta danza, y tan vigorosamente como el que más de la ciudad donde se encuentran:

"Faith, I can cut a caper.

.....

And I think I have the back-trick simply as strong as any man in Illyria." (I.iii.125, 127-128).

Pero Sir Toby no se contenta con sólo palabras y así le dice que vaya a la iglesia bailando una "gallarda" y regrese a casa bailando una coranta; que él le acompañará con una giga y que no hará sino mearse (se supone que de risa) a menos que Sir Andrew logre bailar un "cinco pasos" o "gallarda":

"why dost thou not go to church in a galliard, and come home in a coranto? My very walk should be a jig: I would not so much as make water but in a sink-a-pace." (I.iii.132-134).

Mas, considerándolo bien, después de ver el magnífico estado de las piernas de su amigo, Sir Toby acepta el que su compañero pueda hacerlo teniendo en cuenta que fueron formadas bajo el signo de una "gallarda":

 3 R.A.E., Diccionario...; Enciclopedia Universal Ilustrada Europeo-Americana, 1926, s.v. "Gallarda"; Webster's Third New International Dictionary of the English Language Unabridged, 1966, s.v. "Cinque-pace"; Encyclopaedia Britannica, 1969, vol. 9, pág. 1099, s.v. "Galliard", y vol. 7, pág. 34, s.v. "Dance".

"I did think, by the excellent constitution of thy leg, it was formed under the star of a galliard" (I.iii.136-138).

Y le urge a que le haga una demostración. Y cuando Sir Andrew lo intenta, Sir Toby se constituye a un mismo tiempo en espectador ansioso, en exigente árbitro y en generoso juez:

"Let me see thee caper. Ha! higher: ha, ha! excellent!"
(I.iii.145-146).

En el drama que lleva su nombre, Henry V--que había reclamado a Francia ciertos estados ducales--pide al embajador francés le declare sin ambages las intenciones del Delfín. El diplomático, en nombre de éste, dice al rey que es demasiado joven y que debe percatarse de "que nada hay en Francia que pueda conquistarse con una movida gallarda":

"... you savour too much of your youth;
... be advis'd there's naught in France
That can be with a nimble galliard won."
(I.ii.250-252).

De la rapidez y subsiguiente agotamiento de bailar la "gallarda"--o "cinco-pasos"--dan idea las palabras que Beatriz dirige a su prima Hero en Much Ado About Nothing. Compara aquella las tres fases del amor a otras tres danzas--una de ellas la "gallarda" que representa la última etapa en la carrera del amor, o sea, la del arrepentimiento. Este, personificado como un viejo falto de ágiles piernas, se hace--al igual que la "gallarda"--cada vez más movido y acaba rendido y muerto:

"wooing, wedding, and repenting, is as a Scotch jig, a measure, and a cinque-pace: ... and then comes Repentance, and, with his bad legs, falls into the cinque-pace faster and faster, till he sink into his grave." (II.i.73-79).

La 'pavana'.

A la "gallarda" siguió la "pavana" que se mantuvo en boga como baile de las cortes europeas desde 1530 hasta 1620. Las dos fueron, con mucho, las danzas más populares del siglo XVI. Ambas se complementaban. Los músicos solían componerlas la una tras la otra, siendo la "pavana" una simple variación rítmica de la "gallarda". Con frecuencia se ejecutaban en sucesión, la "pavana" después de la "gallarda". Además de la española, existían otras dos modalidades de "pavana", esto es, la francesa y la italiana.

El nombre lo tomó de la voz castellana "pavo", por la se-

mejanza grande que había ya entre el plumaje de este ave y el traje ceremonial y las amplias y ostentosas ropas de los danzantes, ya entre el pavoneo típico de este animal y el que imitaban los que bailaban con sus graves y pomposos movimientos oscilantes y pausados característicos de esta danza, y de imitar con la capa y espada una especie de rueda al modo de los pavos. La "pavana" española era más elaborada que las otras --que la italiana, al menos-- y gozó de gran popularidad en Inglaterra donde se la conocía indistintamente como "pavan", "pavane" y "pavin". Créese que la introdujo en este país el músico Antonio de Cabezón cuando acompañó a Felipe II en su viaje de bodas en los casi dos años que permaneció allí durante los cuales--dicho sea de paso--también dejó rastros de su estilo en la música de Thomas Preston, organista a la sazón de Windsor.⁴ Buen testimonio de esa popularidad que alcanzó la "pavana" en Inglaterra puede ser lo que dice Ben Jonson en The Alchemist (1610):

"your Spanish pavan the best dance" (IV.iv.12).

Normalmente la "pavana" tenía un ritmo de compás binario, lento; pero en ocasiones se le imprimía el doble de rapidez, denominándose entonces "paso y medio"--"passy-measure" en inglés.

En la ya citada obra--Twelfth Night--, cuando Sir Toby llega herido, pregunta por el cirujano Dick, y el bufón le responde que no podrá curarle porque se halla durmiendo una borrachera, aquel se encoleriza, da rienda suelta a su odio y le insulta llamándole "tunante y"--curiosamente--"pavana de paso y medio":

"Then he's a rogue, and a passy-measures pavin. I hate a drunken rogue" (V.i.201-202).

El 'Morisco'.

Este nombre se dio en España a los moros que se quedaron en ella al tiempo de su restauración. Era, además, una danza de combate simbolizando la victoria de los cristianos sobre

⁴ Encyclopaedia Britannica, vol. 7, pág. 34, s.v. "Dance" y vol. 4, pág. 542, s.v. "Cabezón"; Enciclopedia Universal Ilustrada Europeo-Americana, s.v. "Pavana"; James A. H. Murray, op. cit., s.v. "Pavan".

los moros que tuvo su principal desarrollo en España durante las Cruzadas, pero que se modificó en diferentes períodos y países, y que todavía es popular en las fiestas de algunos puntos de la península ibérica. De España fue llevada a Inglaterra donde se la denominó "morris-dance" o simplemente "morris". Eran características de esta danza el diferente color de las vestiduras de los danzarines de cada bando, las picas o garrotes y las campanillas, sujetas a las piernas o al cuerpo, de las que todos estaban provistos. Por tratarse de un baile vigoroso, de agitación y de saltos, las campanillas o cascabeles sonaban incesantemente. Esta danza morisca tuvo tal arraigo en Inglaterra que se popularizó hasta llegar a hacerse tradicional en las procesiones y festejos con que se celebraban algunas fiestas, especialmente las del primer día de mayo y Pentecostés.⁵

Shakespeare la menciona en All's Well That Ends Well cuando la condesa pregunta al bufón si efectivamente es cierto que él tiene una respuesta adecuada para cada pregunta y él contesta que su respuesta cuadra tan bien como--entre otras muchas cosas-- una danza morisca a un primer día de mayo:

"As fit as... a morris for May-day." (II.ii.24).

En The Life of King Henry the Fifth, el Delfín aconseja a su temido padre el rey de Francia ir a visitar las partes enfermas y débiles del reino sin demostrar más temor que si oyeran que Inglaterra estaba atareada en bailar una danza morisca en Pentecostés:

"... with no more (fear) than if we heard that England Were busied with a Whitsun morris-dance." (II.iv.25).

En una ocasión--The Second Part of King Henry VI--llega Shakespeare a emplear la palabra "Morisco", pero no como danza, sino como su ejecutante. Es el primero en darle este uso. Es cuando el duque de York recuerda haber visto a John Mortimer pelear valientemente aun teniendo sus muslos clavados con dardos y, una vez atendido, y cual un frenético bailarín de la danza morisca, dar volteretas en el aire agitando los venablos ensangrentados como el danzarín sus campanillas:

5 R.A.E., Diccionario..., s.v. "Morisco"; Webster's Third New International Dictionary..., s.v. "Morris"; Encyclopaedia Britannica, vol. 15, págs. 861-862, s.v. "Morris Dance", y vol. 9, pág. 516, s.v. "Folk Dance"; Luis Astrana Marín, op. cit., págs. 18 y 650, n. 2.

"And fought so long till his thighs with darts
 Were almost like a sharp-quill'd porpentine;
 And in the end being rescu'd, I have seen him
 Caper upright like a wild Morisco,
 Shaking the bloody darts as he his bells" (II.i.362-366).

El juego de cartas.

Los naipes se conocen en Europa desde el siglo XIII. Aunque su origen haya sido atribuído a la China, a la India, a Arabia y a Egipto, no se sabe de cierto si proceden de uno o de todos los países citados.

Por lo que a su introducción en Europa se refiere, créese que los trajeron los cruzados a su regreso, si bien no falta quien opine que fueron introducidos en España o Italia por los sarracenos, o por los gitanos y tártaros en la Europa oriental. Lo que sí se sabe es que entre 1377 y 1387 se dan referencias irrecusables a los naipes en Alemania, Italia, Luxemburgo, Francia y España. En cuanto a Inglaterra, es significativo el hecho de que Chaucer (m. 1400) no haga mención del juego de cartas, lo que puede ser una indicación de su tardía introducción en ese país. Sin embargo, consta que en 1463 pidieron los fabricantes de cartas ingleses--y les fue otorgado--que se prohibiera la importación de cartas para el juego.⁶

'La primera'.

Uno de los viejos juegos de cartas más populares, sobre todo en el siglo XVI, fue el español llamado "la primera":

"juego de naipes que se juega dando cuatro cartas a cada uno: el siete vale veintiún puntos, el seis vale dieciocho, el as dieciséis, el dos doce, el tres trece, el cuatro catorce, el cinco quince, y la figura, diez. La mejor suerte, con que se gana todo, es el flux, que son cuatro cartas de un palo; después el cincuenta y cinco, pues se compone precisamente de siete, seis y as de un palo; después la quínola o primera, que son cuatro cartas, una de cada palo. Si hay dos que tengan flux, gana el que lo tiene mayor, y lo mismo sucede con la primera; pero, si no hay cosa alguna de esto, gana el que tiene más puntos en dos o tres cartas de un palo".⁷

6 Encyclopaedia Britannica, vol. 4, págs. 897-898, s.v. "Cards, Playing".

7 Diccionario de Antiquedades, citado por Guillermo Díaz Plaja, Antología Mayor de la Literatura Española, Labor, Barcelona, 1958, II, pág. 1167.

Se ignora por quién o cómo fue introducido este juego en Inglaterra, pero se tiene noticia de que allí estuvo muy de moda durante algo más de un siglo, a partir de alrededor de 1530,⁸ sufriendo una pequeña modificación en el nombre por el que se le conoció allá, esto es, "primero".

Shakespeare alude a él en The Merry Wives of Windsor haciendo desear a Falstaff el poder arrepentirse de sus fechorías porque no le han ido bien las cosas desde que hizo renuncio en el juego de "la primera":

"I never prospered since I forswore myself at primero"
(IV.v.98-99).

En Henry VIII, el obispo de Winchester acaba de estar con el rey y no aprueba lo que éste está haciendo, dado lo avanzado de la hora. Cuando el monarca debería estar entregado al sueño reparador, se dedica a sus placeres y a malgastar el tiempo jugando a "la primera" con un amigo:

--"Came you from the king, my Lord?
-- I did, Sir Thomas; and left him at primero
With the Duke of Suffolk" (V.i.8-9).

Por lo visto, el soberano inglés jugaba tan bien, que casi siempre ganaba. Pero en esta ocasión su mente la tenía en otro sitio y ha perdido. Por eso se retira. Ambos jugadores reconocen lo insólito del caso, pero no sin que el rey se prometa nuevos triunfos cuando logre concentrarse en el juego:

--"Charles, I will play no more tonight;
My mind's not on't; you are too hard for me.
-- Sir, I did never win of you before.
-- But little, Charles;
Nor shall not; when my fancy's on my play" (V.i.66-70)⁹.

8 C.T. Onions, A Shakespeare Glossary, Oxford, 1963, s.v. "Primero"

9 En 1933 el húngaro Alexander Korda realizó en Inglaterra un film titulado The Private Life of Henry VIII, según guión de Lajos Biro y Arthur Wimperis, que no aspiraba a ser otra cosa que una farsa y caricatura sin pretensiones de rigor histórico. No obstante, creemos que tienen un gran valor ilustrativo tres pasajes del mismo en los que se revela a las claras la gran afición del monarca inglés a los naipes. En el primero de ellos, aparece el rey jugando a las cartas--que por cierto son españolas--sobre la cama con la que fue su cuarta esposa--Ana de Cleves--la primera noche de bodas y afirmando que él es el mejor jugador de cartas de toda Inglaterra, con todo y que con eso pierda la partida. En otra ocasión, al rey le duele la pierna y pide a Thomas Culpeper que baile con la reina--Catharine Howard, su quinta esposa--mientras él juega a las cartas con Cromwell. Finalmente, cuando--después de la ejecución de la Howard--

El ajedrez.

Opina Astrana Marín que, por desconocimiento de nuestra lengua, no han sabido los intérpretes ingleses dar una explicación clara a la expresión "dare mate" que se lee en Henry VIII (III.ii.275). Para él, "to mate" en este caso "es exactamente 'dar mate' en el juego del ajedrez". Y es una expresión--dice-- que "a nuestro juicio está tomada del castellano".¹⁰

Y pasa a establecer su genealogía diciendo que la expresión original persa-árabe "schack-mat"--el rey está muerto--se transformó por corrupción en el "jaque mate" español, de donde pasó al latín "mactare" y de aquí al francés "mat" y "mater" y al inglés "maten" y "mate".

Efectivamente, cualquier diccionario etimológico inglés trae estas transformaciones lingüísticas; pero ninguno de los que hemos consultado señala el latín ni el castellano--que fue el enlace entre el árabe y las demás lenguas europeas.

Dicho autor no es explícito en aducir las razones que le indujeron a decir lo apuntado; pero su pensamiento se verá más claramente si, como imaginamos que él sabía, damos una síntesis de cómo el ajedrez y, probablemente, la terminología de este juego también, llegaron a Inglaterra.

Tratando de poner un poco de orden en la historia de este juego, y entresacando lo principal de aquello que puede probarse documentalmente, podemos afirmar que el ajedrez pasó de la India a Persia y de aquí a Arabia de donde llegó antes del siglo X a Europa por España a la que a su vez lo habían traído los conquistadores moros. De España se difundió primero hacia el este, --a Italia--, y después por el norte--primero a Francia, más tarde a Escandinavia y, por último, a Inglaterra.

La tradición ajedrecística española se remonta a sus inicios en Europa. En el sur de España, durante el Califato de

le visita Lady Ann--su ex-esposa, Ana de Cleves--incitándole a casarse de nuevo con una verdadera esposa, Catherine Parr, ya que las anteriores no lo habían sido, porque la primera fue esto, la segunda lo otro, la tercera lo de más allá..., el rey la interrumpe y le dice: "y la cuarta, una jugadora de cartas".

10 Luis Astrana Marín, op. cit., pág. 836 (1).

Córdoba (929-1031)--ciudad ésta la más populosa y civilizada de Europa--ya era famoso como jugador de ajedrez el califa.

En el noreste de la península ibérica también quedan huellas de la temprana práctica de este juego. Según documentos existentes, ya en 1010, un cuñado del conde de Urgel, llamado Armengol, lega en el testamento su ajedrez al convento. Otro tanto hace la esposa del conde de Barcelona, Borrell III, dejando el suyo a la iglesia de San Egidio. Artísticamente y por los materiales empleados, estos juegos eran muy valiosos.

Los primeros y más famosos e influyentes tratados sobre el ajedrez se deben a españoles. En 1272, Alfonso X el Sabio (1252-1284) escribió El libro de los juegos, célebre obra medieval sobre los juegos en general, y especialmente el del ajedrez. También en este mismo siglo, otro español, el catalán Jacobo de Casull, escribió--si bien bajo un nombre latinizado, "de Casulis" o "de Cessolis"--otra obra que fue traducida al francés y de éste al inglés bajo el título de The Game and the Playe of Chesse que imprimió William Caxton en 1476. Esta obra, que es de carácter moral ya que trata del ajedrez como alegoría de la vida--el autor era fraile dominico--tiene el señalado mérito de ser el segundo libro impreso por el que fue el primer impresor de Inglaterra.¹¹

En 1309, Pons Hugo--conde de Ampurias--tuvo que depositar su juego de ajedrez en la catedral de Gerona a instancias de sus acreedores. Y el Príncipe de Viana (1421-1461) poseía igualmente un juego que ya en su tiempo era famoso.

Siguiendo el orden cronológico que nos hemos trazado, del inventario de documentos de Martín de Aragón--formado en 1410--se tomaron los datos para una serie de libros escritos en catalán durante el siglo XV sobre el ajedrez. Uno de ellos--el más antiguo tratado propiamente dicho de Europa--fue compuesto en 1495 por Francesch Vincent. Al juego se le denominaba en España a principios del siglo XV "Axedrez de la dama". Finalizando este mismo siglo (¿1497?, ¿1499?) apareció la primera contribución importante a la teoría del ajedrez, escrita por el español Luis

11 Encyclopaedia Britannica, vol. 5, pág. 123, s.v. "Caxton", y págs. 457 y sigs., s.v. "Chess"; Id., vol. 20, pág. 1125, s.v. "Spanish Literature"; Enciclopedia Universal Ilustrada Europeo-Americana, págs. 835 y sigs., s.v. "Ajedrez".

Ramírez de Lucena, a la que siguieron las de Damiano--en 1512-- y Ruy López de Sigura, siendo éste el primer autor de monta sobre el ajedrez moderno y el primero en merecer el nombre de analista del ajedrez. En 1561 compuso el Libro de la invención liberal y arte del juego del Axedrez introduciendo en él la última innovación--el enroque--, libro que fue traducido muchas veces al italiano (1584) y al francés (1609).

Así, pues, para estas fechas ya era famosa en toda Europa la escuela de ajedrez española, aunque también floreciese a muy poca distancia en el tiempo la escuela italiana. De ahí que ambas escuelas pudieron enfrentarse en lo que podíamos llamar el primer torneo ajedrecístico internacional que tuvo lugar en España entre los años 1562 y 1575 y que fue protagonizado por el propio Ruy López, Alfonso Cerón, Santa María, Busnardo, y Carlos Avalos--españoles--, y los italianos Giovanni Leonardo da Cutri y Paolo Boi los cuales quedaron vencedores.¹²

Queda, por consiguiente, suficientemente demostrado que la afición de los españoles al ajedrez fue, además de antigua, grande, al igual que lo era la que tenían por las cartas y otros juegos de mesa, como las "damas".¹³ Nada, pues, tendría de extraño que, así como en Inglaterra se mantuvo la palabra "primero" del juego de cartas español llamado "primera", se retuviera igualmente el término "mate" aplicado al ajedrez. Lo cierto es que esta voz cuadra perfectamente en el contexto del pasaje antes aludido, y ello por varias razones, pero sobre todo, si tenemos en cuenta los nombres ingleses dados a las piezas principales del ajedrez y otras expresiones utilizadas por Shakespeare a lo largo de la mencionada escena. Así, por ejemplo, el rey es "king"; el caballo, "knight"--caballero--; el alfil, "bishop"--obispo--; la torre, "castle"--castillo.

Resumiéndolo, el pasaje en cuestión se reduce a esto: varios nobles caballeros partidarios del rey echan en cara al cardenal Wolsey su conducta y manejos en provecho propio y en contra de los intereses de la corona; el cardenal trata de defenderse como

12 Id., Ibid.

13 El primer libro sobre el juego de "damas"--tan afín al del ajedrez--también fue escrito por el español Antonio de Torquemada en 1547. Cf. Encyclopaedia Britannica, vol. 5, págs. 362 y sigs., s.v. "Checkers". Torquemada estuvo muy en boga en el s. XVI y fue traducido al inglés--The Spanish Mandeville of Miracles (1600) por Ferdinand Walker. Cf. John Garrett Underhill, Spanish Literature in the England of the Tudors, New York, 1899, pág. 405.

puede, pero aquellos traen órdenes del rey de confiscar lo que pertenezca al cardenal, incluyendo sus castillos.

Creemos que la imagen del ajedrez está clara porque--amén de los términos señalados--hay varias expresiones que dan pie para ello: el cardenal se declara leal y fiel al rey y afirma que, de atreverse a "dar mate", se lo daría a un hombre más íntegro que Surrey y sus demás acusadores--

"... in the way of loyalty and truth
Toward the king, my ever royal master,
Dare mate a sounder man than Surrey can be,
And all that love his follies" (III.ii.273-276).

Además, los caballeros se sienten acosados por una pieza de escarlata--el birrete cardenalicio--o sea, el alfil--

"If we... to be thus jaded by a piece of scarlet"
(III.ii.280-281).

Ellos, sin embargo, están seguros de la victoria que al final será de ellos, y no tienen inconveniente en invitar al "alfil" a que mueva hacia adelante--

"let his Grace go forward" (III.ii.282).

Pero la suerte ya está echada: el purpurado pierde, y ha de capturársele todo--también los castillos--y quedar fuera de la protección del rey--

"To forfeit all your goods, lands, tenements,
Chattels¹⁴ and whatsoever, and to be
Out of the king's protection..." (III.ii.343-345).

Creemos, finalmente, interpretar correctamente el anterior pasaje a la luz de unas líneas de la 8ª de las Eglogas de Barnabe Googe que, como se verá, no dejan la menor duda en cuanto a que sean una abierta y clara alusión al juego del ajedrez--

"With costly clothes... Who then dare gyue me checke? Gar-
ments som time, so gard a knaue, that he dare mate a Knyght",¹⁵
líneas que, a pesar de su indiscutible ambivalencia, revelan una intención ajedrecística que pone de manifiesto la popularidad de las expresiones "dar jaque" y "dar mate" y que es casi imposible que Shakespeare ignorase, ya que no sería éste el único caso en que el dramaturgo recurriría a este juego, pues en su última comedia, The Tempest, casualmente escrita por el mismo tiempo que Henry VIII, nos ofrecería un cuadro en el que aparecen Ferdinand y Miranda jugando al ajedrez (V.i.172 y sigs.).

14 "Castles"--castillos--en los folios.

15 James A.H. Murray, op. cit., s.v. "mate".

IV

SHAKESPEARE Y EL VINO ESPAÑOL

Algunos de los más célebres personajes de Shakespeare, como Falstaff, son declarados seguidores del dios Baco. Otros, no podrían ocultarlo, aunque quisieran, porque su mismo nombre los descubriría. Tales, "Trínculo" y "Elbow"---Codo. Son frecuentes las escenas protagonizadas por estos y otros tipos en bodegones y figones a lo largo de la vasta producción shakespeariana, y, por supuesto, menudean las referencias a la bebida.

Estas observaciones carecerían de importancia si todo terminara ahí. Pero se da el caso curioso de que un lacayo de "Don John" se llama "Borachio"; que el personaje Sly, otro ínclito beodo, lo llamó el dramaturgo, "Cristóbal"; que varias de las expresiones que emplean dichos personajes en sus francachelas tengan un marcado deje castellano---"Rivo", "Castiliano vulgo!", "Fig", "Pau-cas pallabris", "Samingo", "Si fortuna me tormente, sperato me contento", etc.--,¹ y, sobre todo, que, entre los vinos que beben, sobresalgan, tanto por su cantidad como por su calidad, los españoles.

Uno de éstos es el charneca, un vino dulce desconocido hoy en España, pero no así en Inglaterra en la época de nuestro dramaturgo. De su naturaleza y de su popularidad en la isla, nos da cabal idea un folleto anónimo de aquel tiempo:

"Unos beben vino seco de Orleáns; otros, de Gascuña, y otros, de Burdeos. Allí no falta el canarias, ni el jerez, ni el charneca, ni el Málaga, ni el candía, color de ámbar, ni el hipocrás. En España, el charneca es una especie de pista- chero terebinto. Pienso que los habitantes hacen el vino con este árbol, a no ser que el vino se llame charneca úni- camente porque su sabor recuerda el del terebinto."²

1 No nos detendremos aquí en su examen, puesto que daremos razón de todo ello al estudiar las obras en que figuran dichos nombres y expresiones.

2 London Monster, Called the Black Dog of Newgate, 1612. Citado en castellano por Luis Astrana Marín, William Shakespeare - Obras Completas, Aguilar, Madrid, 1969, pág. 641.

Los ingleses lo llamaban "charneco", seguramente porque así es como lo incorporó Shakespeare al inglés, ya que antes que él nadie lo había registrado en sus escritos.³ Fue en su Second Part of King Henry the Sixth. El armero Horner y su hombre, Peter, van a batirse en duelo con bastones. Vecinos del uno y aprendices del otro, todos pasados de copas, brindan cuál con jerez, cuál con cerveza y cuál con un "aquí, vecino, aquí una copa de charneca"--

"And here, neighbour, here's a cup of charneco"
(II.iii.62-63),

calificándolo York de ser un vino excelente--

"thank God, and the good wine" (II.iii.97).

Otro vino que el comediógrafo hacía beber a sus personajes era el malvasía. Era muy dulce, fuerte y fragante, y se cultivó en España desde el tiempo de las Cruzadas, especialmente en la costa catalana y en Canarias, de sarmientos procedentes de Grecia.⁴

En Love's Labour's Lost, hablando la Princesa y Berowne de cosas dulces, éste recurre al malvasía para resaltar su dulzura--

"Nay then, two treys, ... and malmsey" (V.ii.234).

Se deduce de King Richard the Third que se consumía bastante, a juzgar por el tamaño de las pipas en que se guardaba, capaces de dar cabida a un hombre. Clarence duerme; sus asesinos planean clavarle la espada y arrojarle a "un tonel de malvasía que hay en la habitación de al lado"--

"and then throw him into the malmsey-butt in the next room"
(I.iv.157-158).

Pero Clarence despierta a tiempo y pide a su guardián una copa de vino: "give me a cup of wine" (I.iv.164).

Es obvio que a Bardolph, personaje de Second Part of King Henry the Fourth, le gustaba mucho y que bebía no menos; tanto, que se le traslucía hasta en la nariz. De ahí que la tabernera Quickly pudiera referirse a él llamándole "bribón de nariz de malvasía"--

"malmsey-nose knave" (II.i.39).

3 James A.H. Murray, ed., A New English Dictionary on Historical Principles, Oxford, 1888, s.v. "Charneco".

4 Real Academia Española, Diccionario de la Lengua Española, 1970, s.v. "Malvasía"; James A.H. Murray, op. cit., s.v. "Malmsey".

El bastardo era otro vino dulce español, parecido al moscatel, que alcanzó gran estimación en Inglaterra en el reinado de Elizabeth, pero del que consta que ya se bebía allí en 1399.⁵

El príncipe Henry, First Part of King Henry the Fourth, se ufana de estar entre buena cantidad de toneles en compañía de buenos bebedores y, remedando al bodeguero, dice: "apunta una pinta de bastardo en la "Media Luna"---

"Score a pint of bastard in the Half-moon" (II.iv.27).

Y, tras tomar el pelo de lo lindo a Francis, camarero de la taberna la "Cabeza del Jabalí", lo despide con una declaración de lo más informativa respecto al color de este vino--castaño--y al hecho de ser ésta la única clase de vino que allí se vendía--

"your brown bastard is your only drink" (II.iv.74).

Shakespeare, no cabe duda, estaba muy bien enterado y conocía las dos clases de este vino. Por boca del alguacil, curiosamente llamado "Codo"--Elbow, en Measure for Measure--, dice que todo el mundo acabará por beber bastardo, moreno y blanco--

"we shall have all the world drink brown and white bastard".
(III.ii.3-4).

Distinto del malvasía, y procedente exclusivamente de las Islas Afortunadas, el canarias era un vino generalmente dulce, semejante al Madeira, y se hizo muy popular en Inglaterra donde Shakespeare lo nombra por vez primera.⁶

Sir Toby, conocido en Twelfth Night por su afición al buen vino, está preocupado de ver a su compañero de cuchipandas tan postrado, y trata de levantarle el ánimo recomendándole una copa de este vino--

"O knight! thou lackest a cup of canary: when did I see thee so put down?" (I.iii.81-82).

Y el aludido Sir Andrew responde: "Creo que nunca en vuestra vida me habéis visto así, a no ser tumbado por el canarias"--

"Never in your life, I think; unless you see canary put me down".
(I.iii.83-84).

En The Merry Wives of Windsor, el posadero del "Mesón de la Jarretera" se despide de sus amigos para irse a beber canarias con

5 Webster's Third New International Dictionary, 1966, s.v. "Bastard"; James A.H. Murray, op. cit., s. v. "Bastard", trae la siguiente cita: "Rogers, Agric. & Prices (1866) I.XXV.619 'The fellows of Merton purchase... some bastard in 1399'".

6 James A.H. Murray, Id., s.v. "Canary".

su amigo Falstaff--

"I will to my honest knight Falstaff, and drink canary with him".
(III.ii.85-86).

La hostelera Quickly, de Second Part of King Henry the Fourth, parece tener un autorizado conocimiento de este vino y de sus efectos cuando diagnostica a Doll Tearsheet que, por los síntomas que ésta muestra--muy buen temple, pulso firme, color encendido como una rosa--, ha de haber bebido demasiado canarias, ese vino tan maravilloso y penetrante que perfuma la sangre en un santiamén--

"i' faith, you have drunk too much canaries, and that's a marvellous searching wine, and it perfumes the blood ere one can say, What's this?" (II.iv.26-28).

Pero es el jerez el vino que, de entre todos los mencionados, se lleva la palma en la obra de Shakespeare.

El así denominado "jerez" era y es un vino reforzado de color ámbar, claro u oscuro, seco o dulce, con un típico sabor a nuez; mientras que el llamado "sack" era un vino blanco seco, procedente de la región que le prestó el nombre o de las Canarias. Ambos se comenzaron a importar en Inglaterra en el siglo XVI.⁷ Y, aunque no fuera Shakespeare el primero en mencionarlos, dudo que haya escritor inglés que tan profusa y elogiosamente hable de ellos como lo hizo él, sobre todo, en sus First y Second Part of King Henry the Fourth.

Shakespeare unas veces lo llama "sherris"--de "Xeres", Jerez, principal punto de origen del celebrado vino; otras, "sack"--no se sabe si como corrupción del francés "sec" en "vin sec", vino seco, o del filtro con el que este vino solía colarse;⁸ y aun otras, "sherris-sack", combinando las dos denominaciones anteriores.

Se vale de varios de sus personajes para pregonar las excelencias del jerez, pero el pregonero mayor es, sin duda alguna, Falstaff, al que su creador llega a identificar con el propio vino, por lo mucho que de él bebe, apodándolo "Caballero Juan Jerez y Azúcar"--

"Sir John Sack-and Sugar" (1^a, I.ii.114).

El príncipe Henry dice de Falstaff que está "idiotizado a fuerza de beber jerez añejo--

"Thou art so fat-witted, with drinking of old sack" (1^a, I.ii.2-3),

⁷ Webster's Third New International Dictionary, s.v. "Sack".

⁸ James A.H. Murray, op. cit., s.vv. "Sherris" y "Sack".

y que, al preguntar por la hora, no sabe lo que dice, "a menos que las horas fueran copas de jerez"--

"unless hours were cups of sack" (1ª, I.ii.7).

No por eso se enmienda Falstaff, y pide una y otra vez que le den una copa de jerez--

"Give me a cup of sack, boy... Give me a cup of sack, rogue."
(1ª, II.iv.116, 119).

A él le gusta el jerez sin mezcla, de ahí que reclame al que se lo sirvió que otra vez le había puesto limón--

"You rogue, here's lime in this sack too" (1ª, II.iv.125),
y le insulta y llama bellaco y cobarde, que es todavía peor que una copa de jerez con limón--

"yet a coward is worse than a cup of sack with lime in it..."
(1ª, II.iv.127-128).

Otro gran aficionado al jerez es Bardolph. Y es a él a quien ahora el príncipe echa en cara haber robado hace años una copa de este vino--

"O villain! thou stolest a cup of sack eighteen years ago"
(1ª, II.iv.318-319).

Falstaff se prepara para actuar en una representación improvisada, y a fin de dar más verismo a sus palabras, pide una copa de jerez para que se le enrojezcan los ojos y puedan pensar los espectadores que ha llorado--

"Give me a cup of sack to make mine eyes look red, that it may be thought I have wept; for I must speak in passion."
(1ª, II.iv.390-392).

El príncipe no se cansa de llamarle cosas a Falstaff. Quizás una de las menos ofensivas sea compararle a un descomunal jarro de jerez--

"that huge bombard of sack" (1ª, II.iv.460),

y agregar que no sirve más que para probarlo y beberse--

"Wherein is he good but to taste sack and drink it?"
(1ª, II.iv.464).

Mas Falstaff no encuentra nada malo en ello y así exclama que

"si el jerez con azúcar es un defecto, ¡Dios ayude al malvado!"--

"If sack and sugar be a fault, God help the wicked!"
(1ª, II.iv.479-480).

Más tarde, el comisario anda tras Falstaff. El príncipe le informa que duerme. Pero ido aquel, le manda registrar los bolsillos, encontrándole unas facturas de víveres consumidos por Falstaff. Entre

ellos, una exageración de jerez, y más jerez todavía despues de cenar--

"Sack, two gallons . . . 5s. 8d.
 ... and sack after supper. . . 2s. 6d."
 (1ª, II.iv.548-549).⁹

El príncipe no sale de su asombro al comprobar la diferencia entre la escasísima consumición de pan y la ingente cantidad de jerez libado--

"O monstrous! but one half-pennyworth of bread to this intolerable deal of sack! (1ª, II.iv.551-552).

Y no es que Falstaff no hubiera pensado alguna vez en dejar el vicio de beber, ya que éste le hacía engordar. Después de la batalla, él espera una recompensa y se propone disminuir su volumen corpóreo en la medida en que crezca en rango, resolviendo purgarse y dejar de beber jerez--

"If I do grow great, I'll grow less; for I'll purge, and leave sack"
 (1ª, V.iv.164-165).

Lo cual no quiere decir que Falstaff fuera el único a quien gustaba mucho el jerez; también el príncipe le era adicto. Una vez, propinó un sopapo al Justicia, y éste lo resintió. Para aplacarlo, Falstaff le asegura que el príncipe está arrepentido, aunque no tanto como para hacer penitencia y dejar de beber jerez añejo--

"the young lion repents; marry, not in ashes and sackcloth, but in new silk and old sack." (2ª, I.ii.198-199).

Falstaff no desaprovechaba ocasión para beber. Cuando Pistol entra en la taberna "la Cabeza del Jabalí", Falstaff lo saluda y bebe una copa de jerez a su salud--

"Welcome, Ancient Pistol. Here, Pistol, I charge you with a cup of sack" (2ª, II.iv.111-112).

También Pistol pide a la tabernera jerez una y otra vez--

"Come, give's some sack... Give me some sack" (2ª, II.iv.184, 187). Falstaff no le va en zaga y aún pide más jerez--

"Some sack, Francis! (2ª, II.iv.289).

Ni aun estando enamorado dejaba Falstaff de beber jerez en cantidades muy apreciadas. Nada más entrar en el "Mesón de la Jarretera" de The Merry Wives of Windsor, le falta tiempo para gritar al mozo que le acompaña que le traiga una pinta, pero, eso sí, con una tostada--

"Bardolph, I say... Go fetch me a quart of sack; put a toast in 't".
 (III.v.1-4).

9 El detalle del precio es revelador. De él se desprende que el litro de jerez importado se vendía aproximadamente a 7½ peniques.

Cuando se lo traen, no puede disimular su impaciencia por quitar cuanto antes el mal sabor de boca que le dejara el agua que tragó cuando fue arrojado al Támesis, y calentar el estómago que lo tiene helado--

"Come let me pour in some sack to the Thames water, for my belly's as cold as if I had swallowed snowballs..."
(III.v.20-22).

Pero, por lo visto, no encuentra suficiente la ración que le ha servido Bardolph, y le ordena que se lleve las copas vacías y le prepare primorosamente un azumbre de lo mismo--

"Take away these chalices. Go brew me a pottle of sack finely."
(III.v.27-28).

El simpático borrachín de Twelfth Night, Sir Toby Belch, prefiere "quemar un poco de jerez" a irse a acostar--

"Come, come: I'll go burn some sack; 'tis too late to go to bed now"
(II.iii.193-194).

En The Tempest, Stephano anda siempre con la botella de jerez auestas pretendiendo curar con ella a Caliban, y éste hasta llega a creer que aquel es un dios portador de un licor celestial--

"That's a brave god and bears celestial liquor: I will kneel to him."
(II.ii.115-116).

Gracias al jerez salió Stephano ileso del naufragio. Pero quiere saber cómo llegó hasta allí Caliban, y le increpa: "júrame por esta botella... Yo me salvé sobre una barrica de jerez... ¡por esta botella!"--

"swear by this bottle... I escaped upon a butt of sack, which the sailors heaved overboard, by this bottle!" (II.ii.118-120).

Y, claro, Caliban jura por la misma botella y de ella bebe una y otra vez. Más tarde dirá Stephano de Caliban que al hombre-monstruo se le ha anegado--y soltado--la lengua con el jerez--

"My man-monster hath drowned his tongue in sack"
(III.ii.12-13).

Trínculo, otro "trincador" de primera fila en la misma obra, se jacta de que jamás hubo nadie que le ganara a beber jerez--

"was there ever a man a coward that hath drunk so much sack as I today?" (III.ii.28-29).

Tanto tomar jerez ha puesto a Stephano fuera de sí y golpea a Trínculo. De ahí que éste reniegue de la botella y aun intente moralizar a la vista de los desastres producidos por el beber excesivo--

"A pox o' your bottle! this can sack and drinking do."
(III.ii.84-85).

Otro célebre "pellejo" fue Sly--Cristóbal, el calderero de The Taming of the Shrew. En la farsa que a su costa se representa, un criado le pregunta si desearía tomar una copa de jerez. El, que fue hallado borracho en una cervecería; que a pesar del entorno señorial en que se ve envuelto no ha perdido el juicio, y que ha recobrado la memoria tras de habersele pasado la borrachera en que fuera trasladado a la mansión, responde que en la vida tomó jerez-- "Will't please your lordship drink a cup of sack?... I ne'er drank sack in my life" (Ind., II.4-6).

Elocuentes como son todos los anteriores testimonios en favor del jerez, no son nada en comparación con la última y más solemne declaración que hace Falstaff en Second Part of King Henry the Fourth, digna de figurar en una antología de famosos brindis al lado, por ejemplo, del de la ópera Don Gil de Alcalá, de Penella.¹⁰

El príncipe John of Lancaster--se dice Falstaff--, no es extraño que no ría, pues no bebe vino. Y concluye que los que no beben son por lo común tontos y cobardes. Como lo serían el propio Falstaff y otros de no ser por el "calentamiento". Y, a continuación, pronuncia la más bella apología del jerez que el genial poeta inglés jamás hiciera de ningún otro vino. Hela aquí en nuestra versión:

10 "El Jerez", Brindis:

¡Jerez! Este es er vinillo de la tierra mía.
 ¡Este es el jerez! Y ¡olé! ¡Ya! ¡Eso es!
 Cuando me lo siento dentro de las venas,
 Ya no hay quien se ponga delante de mí.
 Y ¡olé! ¡Ya! ¡Porque sí!
 Me arranco por fandanguillo', por seguidilla' y soleare';
 Y ande suena una guitarra, ya no hay más pena' ni más pesare'.
 ¡Eso es el jerez!
 ¡Jerez! Este er vinillo de la tierra mía.
 ¡Este es el jerez!
 ¡Qué bien me sabes de día
 Bebiéndolo en tierra extraña!
 Que estando lejos de España,
 Es como se aprende a quererla mejor.
 Vino que nos pide amores y cantares;
 Pero algunas veces también pide guerra:
 ¡Este es er vinillo que nació en mi tierra! ¡Oh!
 ¡Jerez! ¡Este es er vinillo que nació en la viña!
 ¡Este es el Jerez! ¡Oh! ¡Que viva EL JEREZ!

"Un buen jerez lleva en sí un doble efecto. Se me sube al cerebro; allí me saca todos los vapores necios y torpes y toscos que lo envuelven; lo hace perspicaz, despierto, imaginativo, repleto de sutiles, ardorosas y delectables formas; lo cual, transmitido a la voz--la lengua, que es el alumbramiento, se convierte en un excelente ingenio. La segunda propiedad de su estupendo jerez es el calentar la sangre, la cual, antes fría y tranquila, dejaba el hígado blanco y pálido, que es síntoma de pusilanimidad y cobardía; pero el jerez la calienta y la hace correr desde el interior a las partes extremas; ilumina el rostro, el cual, como un faro, da el aviso de armarse a todo el resto de este pequeño reino, el hombre; y entonces, todos los pecheros vitales y los mezquinos espíritus del interior me llevan a su capitán, el corazón, que, crecido y orgulloso de su séquito, realiza cualquier acto de valor: y este valor procede del jerez. De manera que nada es la destreza en el arma sin el jerez, porque es él quien la pone en acción; y el saber, un simple montón de oro guardado por un diablo hasta que el jerez lo echa a andar y lo activa y utiliza. De ahí viene que el príncipe Henry sea valiente; porque la sangre fría que heredó naturalmente de su padre, como a tierra pobre, estéril y yerma, la ha abonado, cultivado y arado con el excelente esfuerzo del buen beber y un buen acopio de fértil jerez, de modo que se ha hecho muy ardoroso y valiente. Si yo tuviera mil hijos, el principio humano que primero les enseñaría sería renunciar solemnemente de las bebidas aguadas y aficionarse al jerez."

"A good sherris-sack hath a two-fold operation in it. It ascends me into the brain; dries me there all the foolish and dull and crudy vapours which environ it; makes it apprehensive, quick, forgetive, full of nimble fiery and delectable shapes; which, deliver'd o'er to the voice, the tongue, which is the birth, becomes excellent wit. The second property of your excellent sherris, is, the warming of the blood; which, before cold and settled, left the liver white and pale, which is the badge of pusillanimity and cowardice: but the sherris warms it and makes it course from the inwards to the parts extreme. It illumineth the face, which, as a beacon, gives warning to all the rest of this little kingdom, man, to arm; and then the vital commoners and inland petty spirits muster me all to their captain, the heart, who, great and puffed up with this retinue, doth any deed of courage; and this valour comes of sherris. So that skill in the weapon is nothing without sack, for that sets it a-work; and learning, a mere hoard of gold kept by a devil till sack commences it and sets it in act and use. Hereof comes it that Prince Harry is valiant; for the cold blood he did naturally inherit of his father, he hath, like lean, sterile, and bare land, manured, husbanded, and tilled, with excellent endeavour of drinking good and good store of fertile sherris, that he is become very hot and valiant. If I had a thousand sons, the first human principle I would teach them should be, to forswear thin potations and to addict themselves to sack."
(2^a, IV.iii.95-124).

A la vista de este sin par panegírico del jerez, es muy fuerte la tentación para resistirse a pensar que tan "buena prensa" emanada de la primera pluma inglesa no contribuyó poderosamente al gran consumo que tradicionalmente se ha venido haciendo de este vino español en Gran Bretaña hasta el punto de colocarla a la cabeza de los países importadores de jerez del mundo. Como tenaz es el impulso a ver transparentados en las palabras de los distintos personajes las aficiones y gustos de la época isabelina y aun las inclinaciones y preferencias personales del poeta, a la luz del proverbio "ex abundantia cordis os loquitur". Pero es que, además, estas sospechas parecen estar avaladas por un par de datos biográficos.

En efecto, en el registro de cuentas del cabildo de Stratford hay una anotación de que en 1614 se pagaron veinte peniques de jerez y clarete con que se invitó a un predicador mientras visitaba a Shakespeare en New Place--la casa propiedad del dramaturgo en la que a la sazón vivía.¹¹ Y otro apunte hallado en un cuaderno del que fue vicario de Stratford desde 1662 a 1681, John Ward (1629-1681), nos da claramente a entender que es muy probable que la muerte de Shakespeare se produjera a resultas de un exceso en el beber--

"Shakespeare, Frayton [Drayton] and Ben Jonson had a merry meeting; but Shakespeare it seems drank too hard, for he died of a feavour [fever] there contracted."¹²

De la verosimilitud del detalle puede dar fe lo que se decía de Jonson, a saber, que, tanto intelectual como físicamente, se daba gusto en el vivir; que posiblemente representó el papel del borracho Sly en The Taming of the Shrew; que, estando en París como tutor del joven Raleigh, éste lo encontró un día borracho perdido; y que tenía por costumbre reunirse con los hombres de letras en varias tabernas de Londres. Y Thomas Fuller cuenta en su History of the Worthies of England (1662) que también Shakespeare solía unírseles en la "Mermaid tavern", siendo ésta testigo mudo de los célebres "combates de ingenio" entre los dos colosos.¹³

11 Encyclopaedia Britannica, vol. 20, s.v. "Shakespeare", pág. 321.

12 Citado por Luis Astrana Marín, op. cit., pág. 116. Las correcciones [en paréntesis] son nuestras, ya que, además de que la citada edición está plagada de erratas, no conocemos a ningún "Frayton". Sí, en cambio, hubo un poeta, Michael Drayton (1563-1631), del círculo de Jonson. Cf. Encyclopaedia Britannica, vol. 7, s.v. "Drayton", pág. 664; vol. 20, s.v. "Shakespeare", pág. 320.

13 Encyclopaedia Britannica, vol. 13, s.v. "Jonson", págs. 76-78; vol. 20, s.v. "Shakespeare", pág. 320.

No tendría nada de raro el que la "alegre reunión" mencionada por el cura del pueblo natal del poeta fuera una de las de la afamada taberna "Mermaid" en la que seguramente se escanciaban vinos españoles, cuando menos el jerez que--parafraseando a Falstaff-- se les subiría a la cabeza haciéndola perspicaz, despierta, imaginativa..., la llenaría de sutiles, vivas y bellas ideas, y prestaría elocuencia, ingenio y humor a la lengua de los dos insignes contrincantes.

LOS NOMBRES DE LOS PERSONAJES DE SHAKESPEARE

Y

LAS DIANAS ESPAÑOLAS

En el elenco de personajes que intervienen en la producción de Shakespeare hay una serie tan considerable de tipos con nombres que también salen a relucir en las novelas de Montemayor y de Gil Polo, que no puede menos de llamar la atención. Hasta tal punto, que, de no constarnos ya por otras vías la relación existente entre nuestros dos novelistas y el dramaturgo inglés, esta curiosa circunstancia quizás podría bastar por sí sola como pista para justificar una pequeña investigación acerca de otros posibles puntos de contacto entre ellos. Pero, probado como queda este parentesco por lo que hasta aquí llevamos dicho, no debe sorprender a nadie el que en varias piezas teatrales del dramaturgo se perciba igualmente un claro eco de cariz onomástico. Antes bien, hasta parece lógico; ya que, si tan generosamente se sirvió de lo principal de nuestras novelas pastoriles, ¿qué podía impedir que se aprovechara igualmente de una de las facetas secundarias de aquellas cual es la de los nombres propios que, no menos pródigamente, allí se le brindaban?¹

Como es de suponer y fácilmente se echará de ver, los nombres corresponden comúnmente a las varias obras del comediógrafo inglés en las que se ha notado alguna analogía con las Dianas, guardando --por añadidura y casi siempre-- el número de ellos una proporción directa a la cantidad de elementos paralelos de los autores hispanos en cada obra de Shakespeare.

Sin embargo, esta cara del nomenclátor de Shakespeare ha pasado casi totalmente inadvertida. Todo lo más que se ha dicho a

1 A la larga lista de personajes--pastores, pastoras y ninfas--que pueblan las páginas de Montemayor y Gil Polo, hay que añadir las muchas docenas de nombres de varones y mujeres ilustres, españoles y clásicos, celebrados por su valer, virtud y belleza en el "Canto de Orpheo" (M., 4^o, 180-190), el "Canto de Turia" (G.P., 3^o, 144-172) y el "Canto de Florisia" (G.P., 5^o, 235-246), los cuales, sumados a los primeros, forman un repertorio muy largo.

este respecto es que Thurio y Lucetta--personajes de The Two Gentlemen of Verona--proceden de Curio y Lucilla, del Euphues de Lyly,² y que la Celia de As You Like It deriva de su homónima de Montemayor.³ Tan sólo esto, o muy poco más. Nosotros, en cambio, opinamos que el catálogo es muchísimo más extenso.

Nuestro índice contiene no sólo aquellos nombres incluidos en el "dramatis personae" del reparto de cada obra, sino también otros que, sin figurar allí, aparecen en el cuerpo de la misma. Hemos de advertir, no obstante, que, aunque en ocasiones se observen pequeñas variantes entre el nombre español y el nombre inglés, ellas en general son debidas bien a las exigencias fonéticas del verso inglés, bien a la intervención intencionada o casual del traductor o del escritor, como fácilmente podrá deducirse en cada caso. Así como también se comprenderá que los papeles de los personajes no siempre guarden relación con los desempeñados por los de igual nombre en la obra donde primera aparecen. En los casos en que la asociación sea obvia, nos limitaremos a indicar el autor español--(M.) o (G.P.)--, y el lugar--uno será suficiente--de las ediciones a que hemos venido refiriéndonos, sin ulteriores explicaciones. En caso de que éstas sean necesarias, seremos lo más breves que podamos.

The Two Gentlemen of Verona.

Silvia = Sylvia (M., 1^a, 59).

Valerius, uno de los bandidos (V.iii.8) = Forma latina de Valerio, nombre adoptado por Felismena al convertirse en paje (M., 2^a, 110).⁴

Proteus = Proteo (G.P., 5^a, 244).

Thurio = Ya hemos dado la opinión de Brooks sobre el supuesto origen de este nombre. Astrana Marín, en cambio, cree que Shakespeare lo tomó de "Turia" (G.P., 3^a, 144).⁵ Por asociación fonética, recordamos que Gil Polo tiene en su Diana enamorada un pastor llamado Turiano (G.P., 5^a, 251) y que Montemayor trae una glosa cuyo título y estribillo

2 Clifford Leech, op. cit., pág. xxxix. Pese a lo que afirma Brooks, nos parece más consecuente que Shakespeare tomase prestado de Lyly el nombre de Curio para su personaje del mismo nombre de Twelfth Night. Respecto a Thurio, vide infra, n. 5.

3 T.P. Harrison, op. cit., pág. 83, n. 10.

4 Yong, el traductor inglés de las Dianas de cuya versión se valió Shakespeare, latiniza casi todos los nombres españoles, especialmente los masculinos.

5 Luis Astrana Marín, op. cit., págs. 40-41.

es "Ventura, ven y tura" (M., 5º, 255-256).

Valentine. No se da en las Dianas. No obstante, sobre todo la de Gil Polo rezuma un grado de valencianismo tal que con facilidad lo percibiría el autor inglés, especialmente al leer frases como "oh, valentino suelo"—que se repite (G.P., 3º, 122 y 145), y "Duque valentino" (G.P., 3º, 146).

Antonio. Falta en las Dianas. Pero existe un Andronio, padre de Felismena (M., 2º, 97). Sólo a título anecdótico, recordaremos lo familiar que era en Inglaterra el nombre de Antonio Pérez por la época en que se escribió esta comedia. Si, por otra parte, el dramaturgo pudo convertir a Curio en Thurio, según lo sugerido por Brooks, a pari podrá concluirse que igual pudo hacer Antonio de Andronio.

Don Alphonso (I.iii.39) = Don Alfonso (G.P., 3º, 170).

Duke of Milan. El ducado de Milán formó parte del territorio del emperador Carlos V. Aun a riesgo de que se nos tilde de querer forzar el razonamiento, vamos a transcribir una parte del encabezamiento del "Privilegio" que acompaña a la Diana enamorada en la cual se lee:

"Nos don Felipe ... Rey de ... Aragón, de las dos Sicilias,
... de Navarra, ... duque de ... Milán, ... duque de Atenas ...
... conde de Rosellón ..." (G.P., pág. 5.)

Pues bien, Por muy extraño que parezca, todos éstos son títulos de otros tantos personajes shakespearianos. Así,

Prince of Arragon está en The Merchant of Venice.

King of Sicilia, en The Winter's Tale.

King of Navarre, en Love's Labour's Lost.

Duke of Milan, en The Two Gentlemen of Verona y The Tempest.

Duke of Athens, en A Midsummer Night's Dream.

Count of Rousillon, en All's Well That Ends Well.

Twelfth Night.

Olivia = Oliva (G.P., 3º, 153); Livia (G.P., 5º, 245).

Cesario (I.iii.2). Se recordará que en Twelfth Night Viola cubre su verdadera identidad bajo aquel nombre en su nuevo papel de paje, el cual, como hemos visto, es una continuación del que representó Julia en The Two Gentlemen of Verona, a imi-

tación de Felismena la cual determinó irse "a la corte de la gran princesa Augusta Cesarina" tras su don Felis. (M., 2º, 104). Gil Polo, hablando de los Borgia, no sólo nombra a César, sino que también llama Césares a los dos Papas de la familia. (G.P., 3º, 145-146).⁶

Fabian. En Diana había "un page de don Felis, que se llamava Fabio." (M., 2º, 105-106).

Penthesilea (II.iii.180). = Pentesilea (G.P., 5º, 242).

Antonio. Véase lo dicho anteriormente sobre este nombre en The Two Gentlemen of Verona.

Valentine. Id.

Sebastian. No habrá necesidad de recordar que este nombre es el que tomó Julia en The Two Gentlemen of Verona. En Twelfth Night Sebastian es el hermano gemelo de Viola, el cual no aparece en The Two Gentlemen of Verona. En la historia española, base de discusión de estas dos comedias, al hermano de Felismena le "llevaron a la corte del magnánimo e invencible Rey de los Lusitanos" (M., 2º, 99; G.P., 1º, 41 y sigs.), y Felismena vagaba por todas partes, incluso en el reino de Lusitania, en busca de don Felis (M., 7º, 282).

Sebastián fue rey de Portugal, y el Sebastianismo fue un movimiento muy en boga en Portugal durante el último cuarto del siglo XVI en que el país luso era de España. Aunque el rey Sebastián fue muerto en 1578, se esparcieron los rumores de que seguía vivo, y sus seguidores creían que volvería como salvador de Portugal. Entre 1584 y 1598, cuatro pretendientes al trono intentaron suplantarle.⁷

Shakespeare, que conocía bien el cuento de Felismena y su hermano Marcelio de la novela, debía estar enterado igualmente de este capítulo de la historia contemporánea, y es probable que quisiera enlazar ambos en su comedia bajo el símbolo de un nombre.

María. Este nombre ocurre a menudo en el "Canto de Orpheo" (M., 4º, 180 y sigs.).

Orsino. En La Española de Florencia, Laura y César son de los Ursino.⁸

⁶ Véase lo que decimos en 'La Española de Florencia' y 'Twelfth Night'.

⁷ Encyclopaedia Britannica, vol. 20, pág. 141, s.v. "Sebastian". Véase también lo que decimos en la 'Comedia de los encañados' y 'Twelfth Night'.

⁸ Cf. n. 6, ut supra.

A Midsummer Night's Dream.

Helena = Helena (G.P., 5º, 240).

Hippolyta = Hippólita (M., 4º, 189); Hippólyto (G.P., 5º, 241).⁹

Duke of Athens. Véase lo dicho sobre el Duke of Milan en The Two Gentlemen of Verona.

As You Like It.

Celia = Celia (M., 2º, 112); Celio (M., 2º, 73).

Silvius = Sylvia (M., 1º, 59).

Corin = Corina (G.P., 13; 5º, 242).

Oliver = Oliver (G.P., 3º, 150).

Lucretia (III.ii.148) = Lucrecia (M., 4º, 177); (G.P., 5º, 241).

Hamlet.

Montano. En la vieja versión de esta tragedia figura un personaje con este nombre. Según Brooke, podría haberle sido sugerido a Shakespeare por las Dianas. En efecto, Montano es un nombre que se repite constantemente. (M., 1º, 50; G.P., 2º, 91).¹⁰

Horatio = Horacio (M., 4º, 173).

Bernardo = Bernardo (M., 4º, 174). Obsérvese la cercanía de estos dos nombres en la Diana.

Othello.

Montano. Brooke piensa de este personaje lo mismo que de su homónimo de la antigua versión de Hamlet.

The Merchant of Venice.

Portia = Porcia (G.P., 5º, 245).

Prince of Arragon. Ver lo dicho acerca del Duke of Milan en The Two Gentlemen of Verona.

9 Sobre éste o sobre cualquier otro punto, no pretendemos sostener a ultranza que Shakespeare tomara estos y otros nombres clásicos de las Dianas. Si los traemos a colación es por coincidir en dos obras cuya relación ha quedado demostrada. En modo alguno queremos negar con esto que Shakespeare consultara las Vidas de Plutarco.

10 C.F.T. Brooke, The Tudor Drama, New York, 1911, pág. 261.

Romeo and Juliet.

Cynthia (III.v.20) = Cynthia (M., 2^a, 93); Cynthia (G.P., 13; 5^a, 244).

Cymbeline.

Polydore = Polydora (M., 2^a, 93); Polydoro (G.P., 1^a, 42).

All's Well That Ends Well.

Diana = Diana, protagonista y título de las novelas pastoriles españolas.

Mariana = Mariana (M., 4^a, 189).

Helena = Helena (G.P., 5^a, 240).

Count and Countess of Rousillon. Véase Duke of Milan en The Two Gentlemen of Verona.

The Winter's Tale.

Camillo = Camilo (M., 4^a, 173); Camilla (G.P., 5^a, 242).

King of Sicilia. Ver Duke of Milan en The Two Gentlemen of Verona.

Love's Labour's Lost.

King of Navarre. Ver Duke of Milan en The Two Gentlemen of Verona.

The Tempest.

Sebastian. Ver este nombre en The Two Gentlemen of Verona.

Antonio. Id.

Duke of Milan. Id.

Measure for Measure.

Mariana = Mariana (M., 4^a, 189).

Francisca = Francisca (M., 4^a, 185).

Isabella = Ysabel (M., 4^a, 189).

Pompey = Pompeyo (M., 4^a, 173).

Varrus = Varrón (M., 4^a, 173). Nótese la proximidad de los nombres en Montemayor.

¡Cabellos, cuánta mudança
he visto después que os vi
y cuán mal parece ay
essa color de esperança!

Bien pensaba yo, cabellos,
aunque con algún temor,
que no fuera otro pastor
digno de verse çabe ellos.

¡Ay, cabellos, cuántos días
la mi Diana mirava
si os traya o si os dexava
y otras cien mil niñerías!

Y cuántas vezes llorando
¡ay, lágrimas engañosas!
pedía celos de cosas
de que yo estava burlando.

Los ojos que me matavan
dezí, dorados cabellos
¿qué culpa tuve en creellos
pues ellos me asseguravan?

¿No vistas vos que algún día
mil lágrimas derramava
hasta que yo le jurava
que sus palabras creía?

¿Quién vió tanta hermosura
en tan mudable subjecto
y en amador tan perfecto?
¿Quién vió tanta desventura?

O cabellos, ¿no os corréis
por venir a do venistes
viéndome cómo me vistas
en verme cómo me véis?

Sobre el arena sentada
de aquel río la vi yo
do, con el dedo escrivió:
antes muerta que mudada.

Mira el amor lo que ordena
que os viene a hazer creer
cosas dichas por mujer
y escritas en el arena.

+++

Translated out of the Diana of Montemaior in Spanish. Where Sireno a shepheard pulling out a litle of his Mistresse Diana's haire, wrapt about with greene silke, who now had utterlie forsaken him: to the haire he thus bewaild himselfe

WHAT changes here, ô haire,
I see since I saw you:
How ill fits you this greene to weare,
For hope the colour due.

21-22 Dan, dan, Dan, dan, 98 Cl Bo, om. Hn. 28 engaged. 98. 29-30 Dan,
dan, Dan, dan, 98 Cl Bo, om. Hn. 34 haire] here Cl Bo Hn. wholly] holly 98
Cl Bo, holy Hn. 36 faults] fault Cl Bo. 37-38 Dan, dan, Dan, dan. 98
Cl Bo, om. Hn. 40 lesse, 98.
28. 98, Cl, Bo (lines 1-24 only).

Indeed I well did hope, [13]
Though hope were mixt with feare,
No other shepheard should have scope,
Once to approach this hayer.

Ah haire, how many dayes, [10]
My *Diane* made me shew,
With thousand pretty childish plaies,
If I ware you or no,
Alas how oft with teares,
O teares of guilefull breast,
She seemed full of jealous feares, [15]
Whereat I did but jeast.

Tell me ô haire of gold,
If I then faultie be,
That trust those killing eyes, I would,
Since they did warrant me. [20]
Have you not seene her mood,
What streames of teares she spent,
Till that I sware my faith so stood,
As her words had it bent?

Who hath such beautie seene [25]
In one that changeth so,
Or where one's love so constant bene,
Who ever saw such woe?
Ah haire are you not griev'd,
To come from whence you be, [30]
Seeing how once you saw I liv'd,
To see me as you see?

On sandie banke of late,
I saw this woman sit,
Where, 'sooner die then change my state', [35]
She with her finger writ:
Thus my beleefe was staid,
Behold Love's mightie hand
On things, were by a woman said,
And written in the sand. [40]

8 hayer] heare 98 Bo. 12 ware] were Cl Bo. 14 om. Bo. 26 so? 98.
27 one's] one Cl. bene? 98. 35 Where 98. state] fate Cl.

Traducción de Sir Philip Sidney de la canción de Sireno a los cabellos de Diana de Jorge de Montemayor,
L. 1^o, p. 13.

De merced tan estremada
ninguna deuda me queda
pues en la misma moneda,
señora, quedáis pagada.

Que si gozé estando allí
viendo delante de mí
rostro y ojos soberanos,
vos también viendo en mis manos
lo que en vuestros ojos vi.

Y esto no os parezca mal
que de vuestra hermosura
vistes sólo la figura
y yo vi lo natural.

Un pensamiento estremado
jamás de amor subjectado
mejor vee, que no el cativo
aunque el uno vea lo vivo
y el otro lo debuxado.

+++

Versos que Sireno cantó a Diana mientras, sosteniéndole el espejo, ella se peinaba. Montemayor, L. 1^ª, p. 22.

The same Sireno in Montemaior holding his mistresse' glasse before her, looking upon her while she viewed her selfe, thus sang:

Of this high grace with blisse conjoyn'd
No further debt on me is laid,
Since that in selfe same mettall coin'd,
Sweet Ladie you remaine well paid.
For if my place give me great pleasure, [5]
Having before me Nature's treasure,
In face and eyes unmatched being,
You have the same in my hands, seeing
What in your face mine eyes do measure.

Nor thinke the match unev'nly made, [10]
That of those beames in you do tarie:
The glasse to you but gives a shade,
To me mine eyes the true shape carie.
For such a thought most highlie prized,
Which ever hath Love's yoke despised: [15]
Better then one captiv'd perceiveth,
Though he the lively forme receiveth:
The other sees it but disguised.

La traducción de los mismos de Philip Sidney.

VII

PROLOGO A LA VERSION INGLESA HECHA POR THOMAS WILSON
DE LA 'DIANA' DE MONTE MAYOR

Diana de Monte mayor done out
of spanish by Thomas Wilsō
Esquire, In the yeare 1596
& dedicated to the Erle of
Southamptō who was
then vpon y^e Spanish
voiage wth my Lord
of Essex.

Wherein vnder the names and vailes of Sheppards
and their Louers are couertly discoursed
manie noble actions & affections
of the Spanish nation, as is of
y^e English of y^t admirable & never
enough praised booke of S^r Phil:
Sidneyes Arcadia.

To the right honorable S^r Fulke Grevyll knight
Privie Counsellor to his Ma^{ty} & Chancell^r
of the Exchequer, my most
honorable and truly
worthy to be
honored
frend.

S^r. heere haue you att length the transcriptiō of this peece of
my ydle yonger labours, wth I haue clothed in greene, as being
some of the fruite of my greene yeares, and done only to enter-
taine my thoughts, & to keepe my English, in iourneying wth
y^e vnpleasing Proccaccios of Italy or the clumps Waganors of

Germany, and the Muletiers of other parts. Amongst this people my thinking of other things, made y^e rest of this miscary, but I will make a sute to Apollo as his beloued childrene of Pernassus did to him to recouer the lost bookes of Cornelius Tacitus. And I hope to haue a better answeare from him then they had, whoe looking for grace & thanks for making that motion to recouer the workes of that ffather of humane Prudence, and Inuenter of moderne policie, in stead therof were answeared with a frowning countenance that they were ignorant men to make such a request, as though from that wth was left of his writting, of the crueltie of Tiberius and the rapacity of Nero, moderne Princes had not learned enough per rodere et radere i populi, but that they must needs haue the obscœnity and tyrannic of Caligula & Domitian, those odious Monsters of Nature, which out of diuine providence were lost and exterminated for the benefitt of the world, for the good wherof, it had beene good (said hee), che Tacito hauesse sempre tacciuto. Soe it may bee said of mee that I shewe my vanitie enough in this litle, that after 15 yeares painfully spent in Vniuersitie studies, I shold bestow soe many ydle howres, in transplanting vaine amorous conceits out of an Exotique language And that it giues ill example, & may induce other yong men, that are otherwise addicted to vertuous learning, to spend their tyme as ydlie as I did in this and the rest, wth being lost are better soe, then sought to be recouered. But I trust, that neyther Apollo nor your self y^t are one of his worthiest and best beloued, will say soe of mee, but rather excuse mee after the example of Anaxagoras that greate Philosopher, who a litle before his death was curious to haue his bales sought vpp wth hee plaid with, when hee was a chyld. S^r, when the rest of these my chyldish exercises can be found, yof Honor only, shall haue the vse of them, for that I know yow will well esteeme of them, because that your most noble and never enough honored friend S^r Phillipp Sidney did very much affect and imitate the excellent Author there of,

whoe might well tearme his booke Diana (as the Sister of Apollo,
& the twian borne wth him) as his Arcadia (w^{ch} by yo^r noble
vertue the world so hapily enjoyes) might well haue had the
name of Phæbus, for never was our age lightned with two Starres
of such high and eminent witt, as are the bookes of these two
excelling Authors, w^{ch} doe resemble one an other as the Sonne
& the Moone doth, but with this contrariety, that as y^e Moone
takes her light from the Sonne: see heere this Sonne taking some
light from this Moone grewe much more resplendent, then that,
from whence it had it. In the meane tyme whilst they bee
recouered, your Honor may please at your tymes of recreation
(w^{ch} I know are but fewe) to lend your ouer-buisied-Eyes to
looke vppon the falts that I haue heere comitted, w^{ch} that yow
may the easier see, I haue caused the spanish of the Verses to
be postilled (i) with the English.

Sr, I must craue your Honors pardon for interposing these
 toyees amongst your soe manifold serious buisnesses att this
 tyme, I hauing promised it att the late tyme of recreation. But
 my health wold never since permitt mee to peruse eyther that
 or any thing ells. And therefore such as it is, (full enough of
 errours) I recomend it to your honorable & favorable censure
 resting ever

Your Hon^{rs}, most affectionatly devoted to doe yow service,

Tho : Wilson.

VIII

PASSIO AGNETIS

- Agnes sepulcrum est Romulea in domo,
 fortis puellae, martyris inclytæ.
 Conspectu in ipso condita turrium
 seruat salutem uirgo Quiritium
 5 nec non et ipsos protegit aduenas
 puro ac fideli pectore supplices.
 Duplex corona est præstita martyri;
 intactum ab omni crimine uirginal,
 mortis deinde gloria liberae.
- 10 Aiunt iugali uix habilem toro
 primis in annis forte puellulam,
 Christo calentem fortiter impiis
 iussis renisam, quo minus idolis
 addicta sacram desereret fidem.
- 15 Temptata multis nam prius artibus,
 nunc ore blandi iudicis inlice,
 nunc saeuientis carnificis minis
 stabat feroci robure pertinax
 corpusque duris excruciatibus
 20 ultro offerebat non renuens mori.
 Tum trux tyrannus: "Si facile est--ait--,
 poenam subactis ferre doloribus
 et uita uilis spernitur, at pudor
 carus dicatae uirginitatis est.
- 25 Hanc in lupanar trudere publicum
 certum est, ad aram ni caput applicat
 ac de Minerua iam ueniam rogat,
 quam uirgo pergit temnere uirginem:
 omnis iuuentus inruet et nouum
 30 ludibriorum mancipium petet".
 "Haud--inquit Agnes--immemor est ita
 Christus suorum, perdat ut aureum
 nobis pudorem, nos quoque deserat;
 praesto est pudicis nec patitur sacrae
 35 integritatis munera pollui.
 Ferrum impiabis sanguine, si uoles
 non inquinabis membra libidine."
 Sic elocutam publicitus iubet
 flexu in plateae sistere uirginem.
- 40 Stantem refugit maesta frequentia,
 auersa uultus, ne petulantius
 quisquam uerendum conspiceret locum.
 Intendit unus forte procaciter
 os in puellam nec trepidat sacram
 45 spectare formam lumine lubrico.
 En ales ignis fulminis in modum
 uibratur ardens atque oculos ferit,
 caecus corusco lumine corruit
 atque in plateae puluere palpitat.
- 50 Tollunt sodales seminecem solo
 uerbisque deflent exequialibus.

- Ibat triunfans uirgo Deum Patrem
 Christumque sacro carmine concinens,
 quod sub profani labe periculi
 55 castum lupanar nec uiolabile
 experta uictrix uirginitas foret.
 Sunt, qui rogatam rettulerint preces
 fudisse Christo, redderet ut reo
 lucem iacenti: tum iuueni halitum
 60 uitae innotatum uisibus integris.
 Primum sed Agnes hunc habuit gradum
 caelestis aulae, mox alius datur
 ascensus; iram nam furor incitat
 hostis cruenti: "Vincor--ait gemens--;
 65 i, stringe ferrum, miles, et exere
 praecepta summi regia principis!"
 Vt uidit Agnes stare trucem uirum
 mucrone nudo, laetior haec ait:
 "Exulto, talis quod potius uenit
 70 uaesanus, atrox, turbidus armiger,
 quam si ueniret languidus ac tener,
 mollisque ephybus tinctus aromate,
 qui me pudoris funere perderet.
 Hic, hic amator iam, fateor, placet;
 75 ibo inruentis gressibus obuiam
 nec demorabor uota calentia:
 ferrum in papillas omne recepero
 pectusque ad imum uim gladii traham.
 Sic nupta Christo transilium poli
 80 omnes tenebras aethere celsior.
 Aeterne rector, diuide ianuas
 caeli, obseratas terrigenis prius,
 ac te sequentem, Christe, animam uoca,
 cum uirginalem, tum Patris hostiam!"
 85 Sic fata Christum uertice cernuo
 supplex adorat, uulnus ut imminens
 ceruix subiret prona paratius.
 Ast ille tantam spem peragit manu,
 uno sub ictu nam caput amputat,
 90 sensum doloris mors cita praeuenit.
 Exutus inde spiritus emicat
 liberque in auras exilit, angeli
 saepsere euntem tramite candido.
 Miratur orbem sub pedibus situm,
 95 spectat tenebras ardua subditas
 ridetque, solis quod rota circuit,
 quod mundus omnis uoluit et implicat,
 rerum quod atro turbine uiuitur,
 quod uana saeculi mobilitas rapit:
 100 reges, tyrannos, imperia et gradus
 pompasque honorum stulta tumentium,
 argenti et auri uim rabida siti
 cunctis petitam per uarium nefas,
 splendore multo structa habitacula,
 105 inclusa pictae uestis inania,
 iram, timorem, uota, pericula,
 nunc triste longum, nunc breue gaudium,

- liuoris atrī fumificas faces,
 nigrescit unde spes hominum et decus,
 110 et, quod malorum taetrius omnium est,
 gentilitatis sordida nubila.
 Haec calcat Agnes haec pede proterit
 stans et draconis calce premens caput,
 terrena mundi qui ferus omnia
 115 spargit uenenis mergit et inferis,
 nunc uirginali perdomitus solo
 cristas cerebri deprimit ignei
 nec uictus audet tollere uerticem.
 Cingit coronis interea Deus
 120 frontem duabus martyris innubae;
 unam decemplex edita sexies
 merces perenni lumine conficit,
 centenus extat fructus in altera.

- O uirgo felix, o noua gloria,
 125 caelestis arcis nobilis incola,
 intende nostris conluuionibus
 uultum gemello cum diademate,
 cui posse soli cunctiparens dedit
 castum uel ipsum reddere fornicem!
 130 Purgabor oris propitiabilis
 fulgore, nostrum si iecur impleas.
 Nil non pudicum est, quod pia uisere
 dignaris almo uel pede tangere.

BIBLIOGRAFIA

BIBLIOGRAFIA

A. LIBROS

- Anders, H.R.D., Shakespeare's Books - A Dissertation of Shakespeare's Reading and the Immediate Sources of his Works, Georg Reimer, Berlín, 1904.
- Aribau, Buenaventura Carlos, ed., Novelistas Anteriores a Cervantes, B.A.E., t. 3ª, Madrid, 1846.
- Armstrong, William A., ed., Shakespeare's Histories, Penguin Shakespeare Library, 1972.
- Arnold, Edward, ed., Elizabethan Poetry, Edward Arnold Ltd, London, 1960.
- Astrana Marín, Luis, William Shakespeare - Obras Completas, Aguilar, Madrid, 1969.
- _____, Vida genial y Trágica de Séneca, Madrid, 1947.
- Boccaccio, Giovanni, El Decameron, Bruguera, Barcelona, 1974.
- Brown, L.S., The Portrayal of Spanish Characters in Selected Plays of Elizabethan and Jacobean Eras: 1585-1625, Duke Univ., 1966.
- Bullough, Geoffrey, ed., Narrative and Dramatic Sources of Shakespeare, 7 vol., Routledge and Kegan Paul, London, 1957-1975.
- Butler, H.E. The 'Institutio Oratoria' of Quintilian, Harvard Univ. Press, London, 1959.
- Castro, Américo, y Hugo A. Rennert, Vida de Lope de Vega, Anaya, Madrid, 1968.
- Cejador y Frauca, Julio, Historia de la Lengua y Literatura Castellana, Gredos, Madrid, 1972.
- Cervantes Saavedra, Miguel de, El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha, Ed. Castilla, S.A., IV Cent., Madrid, s.f.

- Clark, Sir George, ed., The Oxford History of England, Clarendon Press, Oxford, vol. VIII, 1963.
- Clavería, Carlos, España en Europa, R.A.E., Madrid, 1972.
- Cohen J.M., A History of Western Literature, Penguin Books, London, 1956.
- Collier, J.P., Shakespeare's Library, 2 vols., London, 1843.
- Craig, W.J., ed., The Complete Works of Shakespeare, 3 vols., Oxford Univ. Press, London, 1962.
- Crawford Wickersham, J.P., Spanish Drama Before Lope de Vega, Univ. of Pennsylvania Press, Philadelphia, 1937.
- Chambers, E.K., Shakespearean Gleanings, Oxford Univ. Press, London, 1944.
- _____, William Shakespeare - A Study of Facts and Problems, Oxford, 1963.
- Chandler, F.W., The Literature of Roquary, Boston, New York, Cambridge, 1907.
- Charlton, H.B., Shakespearian Comedy, Methuen & Co Ltd, London, 1969.
- David, Richard, ed., Love's Labour's Lost, The Arden Shakespeare, Methuen & Co Ltd, London, 1966.
- Díaz-Plaja, Guillermo, Antología Mayor de la Literatura Española, Labor, Barcelona, vol. II, 1958.
- Donovan, D.J., ed., Shakespeare - Taming of the Shrew, Univ. Tutorial Press Ltd, 1962.
- _____, Shakespeare - The Comedy of Errors, Univ. Tutorial Press Ltd, 1962.
- Dover Wilson, John, Life in Shakespeare's England, Penguin Books, 1951.
- _____, Shakespeare's Happy Comedies, Faber and Faber, London, 1962.
- Duff, J.D., Lucan, Harvard Univ. Press, London, 1962.
- Duthie, George Ian, Shakespeare, Hutchinson Univ. Library, London, 1966.
- Eliot, T.S., Selected Essays, London, 1969.
- Entwistle, William J., and Guillett, Eric, The Literature of England - A.D. 500-1960, Longmans, 1963.

- Farmer, R., An Essay on the Learning of Shakespeare, Cambridge, 1767.
- Fernández Alvarez, Manuel, Tres Embajadores de Felipe II en Inglaterra, C.S.I.C., Madrid, 1951.
- Fernández Duro, Cesáreo, La Armada Invencible, Madrid, 1884.
- Ferreres, Rafael, ed., El Patrañuelo, Clásicos Castalia, Madrid, 1971.
- _____, Gaspar Gil Polo - Diana Enamorada, Clásicos Castellanos, Madrid, 1973.
- Fitzmaurice-Kelly, James, The Relations Between Spanish and English Literature, Univ. Press, Liverpool, 1910.
- _____, Historia de la Literatura Española, Madrid, 1916.
- Foakes, R.A., ed., The Comedy of Errors, The Arden Shakespeare, London, 1969.
- Fraunce, Abraham, The Arcadian Rhetoric, edición facsímil de The Scolar Press Limited, Menston, 1969.
- Frey, Albert R., William Shakespeare and His Alleged Spanish Prototypes, New York Shakespeare Society, Nº 3, 1886.
- García Mercadal, P.J., Viajes de Extranjeros por España y Portugal, Aguilar, Madrid, 1952.
- Garnett, Richard, and Gosse, Edmund, English Literature - An Illustrated Record, London, 1903.
- Gayangos, Pascual de, ed., Libros de Caballerías, B.A.E., Madrid, 1857.
- _____, 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.
- Gollancz, Sir Israel, ed., The Shakespeare Classics, 1907-13.
- González Ollé, Fernando, ed., Lope de Rueda, Los Enañados, Madora, Clásicos Castellanos, Madrid, 1973.
- González Palencia, L. M^a., ed., Noches de Invierno, de Antonio de Esclava, Saeta, Madrid, 1942.
- Graf von Schack, Adolf Friedrich, ed., Vermischte Aufsätze von Edmund Dorer, Dresden, 1893.
- Grossmann, Rudolf, Spanien und das Elizabethan Drama, Hamburgische Universitätsabhandlungen aus dem Gebiet der Auslandskunde, 1920.

- Guttman, Selma, The Foreign Sources of Shakespeare's Works, King's Crown Press, New York, 1947.
- Harris, Nathaniel, The Age of Shakespeare, Hamlyn, London, 1971.
- Harvey, Paul, ed., The Oxford Companion to English Literature, Clarendon Press, Oxford, 1966.
- Hazzlit, W.C., Shakespeare's Library - A Collection of the Plays, Romances, Novels, Poems and Histories Employed by Shakespeare in the Composition of his Works, 6 vols., London, 1875.
- Herreras, Domiciano, Séneca, y la Proyección Europea de su Obra, Málaga, 1968.
- Hibbard, G.R., ed., The Taming of the Shrew, New Penguin Shakespeare, 1973.
- _____, The Merry Wives of Windsor, New Penguin Shakespeare, 1973.
- Hoeniger, F.D., ed., Pericles, The Arden Shakespeare, Methuen & Co Ltd, London, 1963.
- Homero, Ilíada - Odisea, Aguilar, Madrid, 1970.
- Honigmann, E.A.J., ed., King Richard the Third, New Penguin Shakespeare, 1974.
- Huarte de San Juan, Juan, Examen de Ingenios para las Ciencias, Editora Nacional, Madrid, 1977.
- Hume, Martin, Espanoles e Ingleses en el Siglo XVI, Eveleigh Nash, London, 1903.
- _____, Spanish Influence on English Literature, Eveleigh Nash, London, 1905.
- Hunter, G.K., ed., King Lear, New Penguin Shakespeare, 1972.
- Hurtado, J., y Angel González Palencia, Historia de la Literatura Española, Madrid, 1949.
- Ibn Hazm de Córdoba, El Collar de la Paloma, Alianza, Madrid, 1971.
- Iriarte, M. de, El Doctor Huarte de San Juan y su Examen de Ingenios, C.S.I.C., Madrid, 1948.
- Jimeno Jurío, José M^a, La Peregrinación a Compostela - Orígenes y Consecuencias, Navarra, Temas de Cultura Popular, Pamplona, N^o 96, s.f.
- Juan Manuel, Infante Don, El Conde Lucanor, Austral, Buenos Aires, 1972.

- Ker, Walter C.A., Martial - Epigrams, Harvard Univ. Press, London, 1961.
- Kermode, Frank, ed., The Tempest, The Arden Shakespeare, Methuen & Co Ltd, Harvard Univ. Press, Cambridge, Massachusetts, 1962.
- Kökeritz, Helge, Shakespeare's Names, Yale Univ. Press, New Haven, 1959.
- Lamborn, E.A.G., and Harrison, G.B., Shakespeare - The Man and His Stage, Oxford Univ. Press, London, 1959.
- Lawrence, William Witherle, Shakespeare's Problem Comedies, Penguin Shakespeare Library, 1969.
- Leech, Clifford, The John Fletcher Plays, Chatto & Windus, London, 1962.
- _____, ed., The Two Gentlemen of Verona, The Arden Shakespeare, Methuen & Co Ltd, London, 1969.
- Longmans, ed., Shakespeare - The Writer and His Work, 1964.
- Loomie, A.J., The Spanish Elizabethans. The English Exiles at the Court of Philip II, Fordham Univ. Press, 1963.
- López, Victorino, ed., Amadís de Gaula, Clásicos Ebro, Zaragoza, 1970.
- López de Gómara, Francisco, Historia General de las Indias, Iberia, Barcelona, 1965.
- López Estrada, Francisco, ed., Jorge de Montemayor - Los Siete Libros de la Diana, Clásicos Castellanos, Madrid, 1970.
- Madariaga, Salvador de, Hernán Cortés, Ed. Sudamericana, Buenos Aires, 1964.
- Maltby, William Saunders, The Black Legend in England. The Development of Anti-Spanish Sentiment, 1558-1660, Duke Hist. Publications, 1971.
- Marañón, G., Antonio Pérez, Madrid, 1948.
- Martín-Gamero, Sofía, La Enseñanza del Inglés en España (Desde la Edad Media hasta el Siglo XIX), Gredos, Madrid, 1961.
- Martorell, Joanot, Tirant lo Blanc, Alianza, Madrid, 1969.
- Masefield, John, William Shakespeare, Heinemann, London, 1961.
- Matthiesen, F.D., Translation, an Elizabethan Art, Harvard Univ. Press, Cambridge, Massachusetts, 1931.

- Maurois, André, Historia de Inglaterra, Ed. Surco, Barcelona, 1957.
- Menéndez Pelayo, Marcelino, Orígenes de la Novela, C.S.I.C., Aldus, Santander, 4 vols. 1943.
- _____, Antología de Poetas Líricos Castellanos, Aldus, Santander, 9 vols. 1945.
- _____, Estudios sobre el Teatro de Lope de Vega, Aldus, Santander, 1949.
- Menéndez Pidal, Ramón, Historia de España, La España del Emperador Carlos V, Espasa-Calpe, 1966.
- Merchant, W. Moelwyn, ed., The Merchant of Venice, New Penguin Shakespeare, 1972.
- Middleton Raysor, Thomas, ed., Shakespearean Criticism by Samuel Taylor Coleridge, 2 vols., Everyman's Library, London, 1967.
- Morelli, Fed., ed., L. Annaei Senecae Philosophi: et M. Annaei Senecae Rhetoris Quae extant Opera, París, 1613.
- Moreno Báez, Enrique, ed., El Conde Lucanor, Castalia, Madrid, 1970.
- Morley, S. Griswold, y Bruerton, Courtney, Cronología de las Comedias de Lope de Vega, Gredos, Madrid, 1968.
- Muir, Kenneth, Shakespeare's Sources I - Comedies and Tragedies, Methuen & Co Ltd, London, 1957.
- Murray, James A.H., ed., A New English Dictionary on Historical Principles, Oxford, 1888.
- Nosworthy, J.M., Ed., Measure for Measure, New Penguin Shakespeare, 1976.
- Onions, C.T., A Shakespeare Glossary, Clarendon Press, Oxford, 1963.
- Pafford, J.H.P., ed., The Winter's Tale, The Arden Shakespeare, Methuen & Co Ltd, London, 1963.
- Palau y Dulcet, Antonio, Manual del Librero Hispanoamericano, Barcelona, 32 vols.
- Par, Alfonso, Shakespeare en la Literatura Española, 2 vols., Madrid, 1935.
- Pérez Pastor, Cristóbal, La imprenta en Toledo, Madrid, 1887.
- Pettet, E.C., Shakespeare and the Romance Tradition, Methuen & Co Ltd, London, 1970.
- Pigafetta, Antonio, Primer Viaje en Torno del Globo, Austral, Madrid, 1963.

- Place, Edwin B., ed., Amadís de Gaula, C.S.I.C., Madrid, 1971.
- Powell, Philip Wayne, Tree of Hate: Propaganda and Prejudices Affecting USA Relations with the Hispanic World, Basic Books, New York, 1972.
- Pujals, Esteban, Drama, Pensamiento y Poesía en la Literatura Inglesa, Rialp, Madrid, 1965.
- Purcell, H.D., Spanish Literary Influence on the English Drama to 1625, Univ. of Cambridge, 1966.
- R.A.E., Diccionario de la Lengua Española, Madrid, 1970.
- Rat, Maurice, ed., Essais de Montaigne, Classiques Garnier, París, 1962.
- Rennert, H.A., The Spanish Pastoral Romances, Philadelphia, 1912.
- Ressot, Jean Pierre, ed., Agustín de Rojas Villandrando, El Viaje Entretenido, Castalia, Madrid, 1972.
- Righter, Anne, ed., The Tempest, New Penguin Shakespeare, 1974.
- Rojas, Fernando de, La Celestina, Bruguera, Barcelona, 1973.
- Rojas Villandrando, Agustín de, El Natural Desdichado, manuscrito de la Biblioteca Nacional, signatura Ms 2508.
- Rodríguez Navarro, Eloy, Séneca, Religión sin Mitos, Syntagma, Madrid, 1969.
- Rosenberg, S.L. Millard, ed., La Española de Florencia, Filadelfia, 1911.
- Rueda, Lope de, Comedia Eufemia, Comedia Armelina, El Deleitoso (Siete Pasos), Clásicos Castellanos, Madrid, 1968.
- Ruiz Morcuende, Federico, ed., Juan Timoneda, El Patrañuelo, Clásicos Castellanos, Madrid, 1958.
- Sanders, Norman, ed., The Two Gentlemen of Verona, New Penguin Shakespeare, 1968.
- Sandoval, Prudencio de, Historia de la Vida y Hechos del Emperador Carlos V, B.A.E., t. LXXXII, Madrid, 1956.
- Sanford, John, An Entrance to the Spanish Tongue (1611), edición facsímil de The Scolar Press Limited, Menston, 1970.
- Schanzer, Ernest, ed., The Winter's Tale, New Penguin Shakespeare, 1973.
- Séneca, Lucio Anneo, Tragedias Completas, Aguilar, Madrid, 1970.

- Serjeantson, Mary S., A History of Foreign Words in English, Routledge & Kegan Paul, London, 1968.
- Smith, D. Nichol, ed., Shakespeare Criticism 1623-1840, Oxford Univ. Press, London, 1964.
- Spencer, T.J.B., ed., Elizabethan Love Stories, Penguin Shakespeare Library, 1968.
- _____, Romeo and Juliet, New Penguin Shakespeare, 1974.
- Spurgeon, Caroline, Shakespeare's Imagery and What It Tells Us, Univ. Press, Cambridge, 1968.
- Steiner, Roger J., Two Centuries of Spanish and English Bilingual Lexicography, 1590-1800, Mouton, The Hague - Paris, 1970.
- Stepney, William, The Spanish Schoolmaster (1591), edición fac-símil de The Scolar Press Limited, Menston, 1971.
- Stubbings, Hilda U., Renaissance Spain in its Literary Relations with England and France. A Critical Bibliography, Vanderbilt Univ. Press, Nashville, 1968.
- Tanco Lerga, Jesús, Navarra, II, Sus Hombres, Ed. Gómez, Pamplona, 1972.
- Thomas, Sir Henry, Short-Title Catalogue of Books Printed in Spain and of Spanish Books Printed Elsewhere in Europe Before 1601 now in the British Museum, Oxford Univ. Press, London, 1921.
- Thorndike, Ashley, ed., The Minor Elizabethan Drama, Everyman's Library, Nº 492, vol. 2, 1964.
- Traversi, Dereck, An Approach to Shakespeare - I Henry VI to Twelfth Night, Hollis & Carter, London, 1968.
- Underhill, John Garrett, Spanish Literature in the England of the Tudors, The Columbia Univ. Press, New York, 1899.
- Ungerer, Gustav, Anglo-Spanish Relations in Tudor Literature, Francke Verlag Bern, Clavileño, Madrid, 1956.
- _____, A Spaniard in Elizabethan England: The Correspondence of Antonio Pérez's Exile, Tamesis Books Limited, London, 1975-76, 2 vols.
- Valbuena Prat, Angel, Historia de la Literatura Española, Barcelona, 1964.
- _____, Literatura Española en sus Relaciones con la Universal, SAETA, Madrid, 1965.

- Vázquez de Prada, Andrés, Sir Tomas Moro, Rialp, Madrid, 1962.
- Vega, Lope de, Comedias, B.A.E. Nº 198, Madrid, 1967.
- Vives, Juan Luis, Obras Completas, Aguilar, Madrid, 1947.
- Ward, Sir A.W., and Waller, A.R., The Cambridge History of English Literature, Univ. Press, Cambridge, vols. III, V y VI, 1964.
- Whinnom, Keith, ed., Obras Completas de Diego de San Pedro, I, Tractado de Amores de Arnalte y Lucenda, Sermón, Clásicos Castalia, Madrid, 1973.
- _____, Obras Completas de Diego de San Pedro, II, Cárcel de Amor, Clásicos Castalia, Madrid, 1972.
- Whitaker, Virgil K., Shakespeare's Use of Learning - An Inquiry into the Growth of his Mind & Art, The Huntington Library, San Marino, Cal., 1953.
- Williams, Charles, A Short Life of Shakespeare with the Sources. Abridged from Sir Edmund Chambers's William Shakespeare: A Study of Facts and Problems, Clarendon Press, Oxford, 1963.
- Wilson, Knight G., The Crown of Life, Methuen, London, 1966.
- Wright, H.G., The First English Translation of the Decameron, 1620, 1953.
- s.n., The Book of English and Spanish (1554), Edición facsímil de The Scolar Press Limited, Menston, 1971.
- _____, A Very Profitable Book to Learn English and Spanish (1554), Edición facsímil de The Scolar Press Limited, Menston, 1971.
- _____, Englands Helicon (1600), Edición facsímil, The Scolar Press Limited, Menston, 1973.
- _____, A History of the Hispanic Society of America Museum and Library, 1904-1954, New York, 1954.
- _____, Notes on Shakespeare's 'Romeo & Juliet', Methuen's Study-Aids, 1972.
- _____, Encyclopaedia Britannica, 1969. Numerosos temas señalados en las notas al pie de página.
- _____, Enciclopedia Universal Ilustrada Europeo-Americana, 1926. Varios temas.
- _____, Webster's Third New International Dictionary of the English Language Unabridged, Encyclopaedia Britannica Inc., 1966, 3 vols.

B. ARTICULOS DE LIBROS Y REVISTAS

- Allen, Don Cameron, "Jacques' 'seven ages' and Pedro Mexía", Modern Language Notes, LVI, 1941, págs. 601-603.
- Ashhurst, R.L., "The Two Gentlemen of Verona", New Sna, 3, 1904, págs. 53-63.
- Atkinsson, Dorothy F., "The Source of 'Two Gentlemen of Verona'", Studies in Philology, 1944, vol. XLI, págs. 223-234.
- Attwater, A.L., "Shakespeare's Sources", A Companion To Shakespeare Studies, editado por Harley Granville-Barker y G.B. Harrison, Univ. Press, Cambridge, 1962.
- Campbell, O.J., "'The Two Gentlemen of Verona' and Italian Comedy", Studies in Shakespeare, Milton, and Donne, págs. 47-63.
- Colby Sprague, Arthur, "Shakespeare's Histories on the English Stage", Shakespeare's Histories, Penguin Shakespeare Library, 1972, págs. 270-282.
- Craig, Hardin, "Motivation in Shakespeare's Choice of Materials", Shakespeare Criticism 1935-60, editado por Anne Ridler, London, 1963, págs. 32-48.
- Charlier, Gustave, "Sur un passage de 'Comme il vous plaira' de Shakespeare", Revue du seizième siècle, N^o 7, 1920, págs. 157-160.
- Dobrée, Bonamy, "Shakespeare and the Drama of his Time", A Companion to Shakespeare Studies, editado por Harley Granville-Barker y G.B. Harrison, Univ. Press, Cambridge, 1962.
- Dowden Edward, Introducciones a las distintas obras de Shakespeare, The Complete Works of Shakespeare, 3 vols., editadas por W.J. Craig, Oxford Univ. Press, London, 1962.
- Duque, Pedro Juan, "Dickens en Baroja", Arbor, N^o 342, Junio 1974, págs. 94-106.
- Dudrap, Claude, "La 'tragédie espagnole' face à la critique élisabéthaine et jacobéenne", Dramaturgie et société, París, 1968, II, págs. 607-631.
- Fitzmaurice-Kelly, James, "Un Hispanófilo Inglés del Siglo XVII", Homenaje a Menéndez y Pelayo, Estudios de Erudición Española, Madrid, 1899, t. I, págs. 47-56.

- _____, "Cervantes and Shakespeare", Proceedings of the British Academy, vol. VII, 1916, págs. 297-317.
- Gálvez, José M^a, "Guevara in England", Palaestra, CIX, Berlín, 1910.
- García Morales, Justo, "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, t. LXXI, 1-2-1963, págs. 425-443.
- Gesner, Carol, "The Tempest as Pastoral Romance", Shakespeare Quarterly, New York, 1959, vol. X, págs. 531-544.
- Harrison, G.B., "The National Background", A Companion to Shakespeare Studies, editado por Harley Granville-Barker y G. B. Harrison, Univ. Press, Cambridge, 1962.
- _____, "Shakespeare's Topical Significances", Shakespeare Criticism 1919-35, págs. 271-291.
- Harrison Jr., T.P., "Shakespeare and Montemayor's Diana", Studies in English, N^o 6, Univ. of Texas Bulletin, N^o 2648, 1926, págs. 72-120.
- _____; "Concerning 'Two Gentlemen of Verona' and Montemayor's 'Diana'", Modern Language Notes, XLI, Abril, 1926, págs. 251-252.
- _____, "A Probable Source of Beaumont and Fletcher's 'Philaster'", Publications of the Modern Language Association, N^o 2, 1926.
- Honigmann, E.A.J., "Shakespeare's Lost Source-Plays", Modern Language Review, XLIX, 1954, págs. 293-307.
- _____, "Secondary Sources of 'The Winter's Tale'", Phil. Quarterly, XXXIV, Enero, 1955, págs. 27-38.
- Isaacs, J., "Shakespearian Scholarship", A Companion to Shakespeare Studies, Editado por Harley Granville-Barker y G.B. Harrison, Univ. Press, Cambridge, 1962.
- _____, "Shakespeare as man of the Theatre", Shakespeare Criticism 1919-35, págs. 292-326.
- Jones, Emrys, "'Othello', 'Lepanto' and the Cyprus Wars", Shakespeare Survey, vol. XXI, 1968, págs. 47-52.
- Jorgensen, Paul A., "Foreign Sources for the Elizabethan Notion of the Spaniard", Viator, 1970, vol. 1, págs. 337-344.
- Kermode, Frank, "What is Shakespeare's 'Henry VIII' About?", Shakespeare's Histories, Penguin Shakespeare Library, 1972, págs. 256-269.

- Knight, Wilson G., "The Shakespearian Integrity", Shakespeare Criticism 1935-60, editado por Anne Ridler, London, 1963, págs. 167-200.
- Lascelles, Mary, "Shakespeare's Pastoral Comedy", More Talking of Shakespeare, editado por John Garrett, Longmans, 1959, págs. 70-86.
- Mackail, J.W., "The Life of Shakespeare", A Companion to Shakespeare Studies, editado por Harley Granville-Barker y G.B. Harrison, Univ. Press, Cambridge, 1962.
- Martínez Alonso, Eduardo, "Charlas Hispanoinglesas", Ensayos Hispano-Ingleses. Homenaje a Walter Starkie, Janés, Barcelona, 1948, págs. 197-204.
- Maxwell, J.C., "Shakespeare: The Middle Plays", The Pelican Guide to English Literature, vol. 2, 1975, págs. 201-227.
- Morgan, Paul, "Our Will Shakespeare and Lope de Vega: un Unrecorded Contemporary Document", Shakespeare Survey, vol. XVI, 1963, págs. 118-120.
- Muir, Kenneth, "Pericles", Shakespeare Criticism 1935-60, editado por Anne Ridler, London, 1963, págs. 32-48.
- _____, "Changing Interpretations of Shakespeare", The Pelican Guide to English Literature, vol. 2, The Age of Shakespeare, 1975, págs. 282-301.
- Northup, G.T., "The Life of 'Lazarillo de Tormes'", Modern Philology, 16, 1918-19, págs. 388-389.
- Pastor, Antonio, "Breve Historia del Hispanismo Inglés", Arbor, Nos. 28 y 29, 1948, 45 págs. (fascículo suelto).
- Perott, Joseph de, "The Probable Source of the Plot of Shakespeare's 'Tempest'", Publications of the Clark Univ. Lib., vol. I, Nº 8, 1905, págs. 209-216.
- _____, "Über die Quelle von Shakespeares 'Cymbeline'", Philologiae Novitates - Wissenschaftlichen Beiträgen, Nº 3, 1907.
- _____, "Der Prinzenraub aus Rache - eine Cymbeline Parallele", Shakespeare Jahrbuch, Nº 45, 1909.
- _____, "Der geniale Spitzbube bei Feliciano de Silva und Shakespeares Autolycus", E.S., 41, 1910, págs. 332-333.
- _____, "Der Unfall im Wasser in den Wahlverwandtschaften und in dem Ritterspiegel", Goethe Jahrbuch, Nº 33, 1912, págs. 211-214.
- _____; "Die Hirtendichtung des Feliciano de Silva und Shakespeares 'Wintermärchen'", Ar, 130, 1913, págs. 53-56.

- Reyher, Paul, "Alfred de Vigny, Shakespeare, et George de Montemayor", Revue de l'enseignement des langues vivantes, Nº 37, 1920, págs. 1-4.
- Salingar, L.G., "The Social Setting", The Pelican Guide to English Literature, vol. 2, 1975, págs. 15-47.
- _____, "The Elizabethan Literary Renaissance", The Pelican Guide to English Literature, vol. 2, 1975, págs. 51-116.
- _____, "Tourneur and the Tragedy of Revenge", The Pelican Guide to English Literature, vol. 2, 1975, págs. 334-354.
- Santoyo, Julio-César, "Richard Percyvall y el primer diccionario 'Español-Inglés'", ES, Publicaciones del Departamento de Inglés, Univ. de Valladolid, 1974, Nº 4, págs. 75-108.
- _____, "Datos para el Teatro Tudor Preisabelino (La estancia de Martín de Salinas en Inglaterra)", Sancho el Sabio, año XVII, t. XVII, Vitoria, 1973, págs. 51-65.
- _____, "1576: La Primera Edición Inglesa del 'Lazarillo de Tormes'", ES, Publicaciones del Departamento de Inglés, Univ. de Valladolid, 1976, págs. 225-265.
- Sisson, C.J., "The Theatres and Companies", A Companion to Shakespeare Studies, editado por Harley Granville-Barker y G. B. Harrison, Univ. Press, Cambridge, 1962.
- Soens, Adolph L., "Tybalt's Spanish Fencing in 'Romeo and Juliet'", Shakespeare Quarterly, 20, 1969, págs. 121-127.
- Thomas, Sir Henry, "Shakespeare y España", Homenaje a Menéndez Pidal, I, 1925, págs. 225-253.
- _____, "Shakespeare in Spain", Proceedings of the British Academy, vol. XXIX, London, 1949, págs. 3-24.
- Traversi, D.A., "The Last Plays of Shakespeare", The Pelican Guide to English Literature, vol. 2, 1975, págs. 257-281.
- _____, "Shakespeare: The Young Dramatist", The Pelican Guide to English Literature, vol. 2, 1975, págs. 179-200.
- Turner, Philip A., "Sobre Pedro Mexía en Inglaterra", Nueva Revista de Filología Hispánica, III, 1949, págs. 275-278.
- Ungerer, Gustav, "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.

- Villarejo, Oscar M., "Revisión de las Listas de 'El Peregrino' de Lope de Vega", Revista de Filología Española, Madrid, 1965, XLVI.
- _____, "Shakespeare's 'Romeo and Juliet': its Spanish Source", Shakespeare Survey, vol. XX, 1967, págs. 95-105.
- _____, "Shakespeare y los Dramaturgos Compañeros suyos: Las Fuentes Españolas de Varias de sus Obras", Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, t. LXXVIII, 2, julio-dic., 1975, págs. 829-867.
- Wain, John "The Mind of Shakespeare", More Talking of Shakespeare, editado por John Garrett, Longmans, 1959.
- Watson, Foster, "Shakespeare and Two Stories of Luis Vives", Nineteenth Century and After, Nº 85, 1919, págs. 297-306.
- Watt, Ian, "Elizabethan Light Reading", The Pelican Guide to English Literature, vol. 2, 1975, págs. 119-130.

INDICE ONOMASTICO

INDICE ONOMASTICO

- Abell, Thomas, 336.
 Abu'l Wafā Mubashir ibn Fātik, 309.
 Acosta, José de, 193.
 Acuña, Diego Sarmiento de, 268,314.
 Adriana, La, 356.
Agamemnon, 517,522,526,528,535,539,541.
 Alarcón, Juan Ruiz de, 142,143,144,500.
 Albret, Enrique de, 95.
 Albret, Juana de, 28,95.
Alchemist, The, 12,47,289,409.
 Alday, John, 446.
Alejandra, 392,499.
 Alexander, 527.
 Alfonso V de Aragón, 308.
 Alfonso VII, 415.
 Alfonso VIII de Castilla, 294,295,399.
 Alfonso IX de León, 294,295.
 Alfonso X el Sabio, 33,563.
All is True, 313,351.
All's Well that Ends Well, 13,22,90,203-212,270,291,408,423,446,
 499,554,559,579,582.
 Allde, Edward, 226.
 Allde, John, 226.
 Allen, Don Cameron, 171.
Amadís, El, 218,220-236,428,498.
 Ambrosio, San, 456.
Amends for Ladies, 289.
Amor después de la muerte, 500.
Amor Invencionero, El, 178.
Amphitrion, 26.
 Ampurias, Conde de, 563.
 Anders, H.R.D., 123,149,152,172,174,247,261,262,263,265,267,268,
 271,301,302,305,467,469,470,476,477,506,507,508,509,519,526,
 527,528,529,533,538,539,540.
 Angers, 538.
 Antonio, Dom, 137,138,145.
Antony and Cleopatra, 377,438-440,499,500,509,542.
Apu-Ollantay, 239,448.
 Aquino, Sto. Tomás de, 520.
 Aragón, Martín de, 563.
 Arce Solórzano, Juan de, 415.
 Argensola, Lupercio Leonardo de, 392,499.
 Argote de Molina, Gonzalo, 35.
 Aribau, Buenaventura, Carlos, 35,152.
 Ariosto, 3,32,147,148,149,196,220,242,375.
 Armada Invencible, La, 26,27,48,492,493,500.

- Armeline, 437.
 Armendáriz, Julián de, 178.
 Armengol, 563.
Arte Militar, 424.
 Arthur, Príncipe, 316, 320, 321, 336, 341.
A secreto agravio secreta venganza, 421, 500.
As You Like It, 22, 63, 77, 92, 133, 162-172, 270, 281, 390, 408, 447, 499, 532, 578, 581.
 Ascham, Roger, 13.
 Ashhurst, R.L., 57.
Aspides de Cleopatra, Los, 439, 500.
 Aspley, William, 539.
 Astrana Marín, Luis, 2, 5, 16, 17, 19, 20, 21, 24, 26, 27, 34, 35, 40, 41, 42, 44, 46, 47, 85, 103, 134, 139, 140, 141, 144, 157, 159, 160, 161, 165, 172, 192, 195, 196, 213, 214, 216, 219, 227, 228, 231, 232, 233, 235, 236, 243, 251, 260, 265, 276, 279, 288, 304, 305, 313, 314, 356, 362, 363, 387, 392, 393, 394, 397, 399, 404, 406, 407, 408, 410, 423, 424, 425, 433, 435, 436, 437, 442, 443, 449, 450, 476, 489, 502, 503, 510, 515, 517, 528, 529, 530, 533, 534, 536, 539, 540, 549, 554, 559, 562, 566, 575, 578.
 Ateca, Jorge de, 318, 331, 341.
 Atkinson, William Christopher, 154.
 Austria, Archiduque Alberto de, 495.
 Austria, Juan de, 421, 422.
 Avalos, Carlos, 564.
 Ayrer, Jakob, 148, 259.
- Bacon, Anthony, 29, 113, 136.
 Bacon, Francis, 7, 29, 113, 114, 136, 139, 430.
 Bahlse, Leo, 177.
 Baldwin, T.W., 27, 170, 505.
 Bandello, 147, 148, 150, 156, 157, 158, 181, 356, 357, 447.
Bandos de Verona, Los, 356, 377, 439.
 Banister, 54.
 Barcelona, Conde de, 308, 563.
 Barcellos, Pedro de, 415.
 Barclay, John, 430.
 Barckley, Richard, 34, 35, 43.
Barlaam y Josafat, 141.
 Barley, William, 359.
 Baroja, Pío, 12.
 Barret, Robert, 208.
 Beaumont, 289, 474, 502.
 Becker, Gustav, 247, 257, 258.
 Béjar, Duque de, 35.
 Bell, Aubrey, 16, 248.
 Belleforest, François de, 356, 447, 533.
Bello Troiano, De, 399.
 Bellott, Stephen, 20.
Bellum Hispaniense, 388.
Beneficiis, De, 517.
 Berenguela de Castilla, 294.
 Berenguela de Navarra, 294, 295, 399.
 Bermúdez, Juan de, 267, 268.
 Berthelet, Thomas, 154.

- Betterton, 291.
 Beverley, Peter, 147.
 Biro, Lajos, 561.
Bidpai, Fábulas de, 141.
 Blanca de Castilla, 294,296,297,500.
 Boaistuau, Pierre, 356,446,447.
Bocados de oro, 309.
 Boccaccio, 204,205,209,401,464-471.
 Boi, Paolo, 564.
 Bolingbroke, 299.
Boke named the governour, The, 386.
 Bond, 73,76,84.
Book of Prayer, 454.
Booke intituled Lacelestina Comedia in Spanishe, A, 359.
 Borbón, Antonio de, 28,95.
 Borrell III, 563.
 Boscán, 14.
 Bowes, William, 495.
 Boyardo, 149.
 Bradley, 530,532.
 Bradford, 292.
 Brandl, 539.
 Brandon, Charles, 316.
 Brewer, Derek Stanley, 310.
 Brooke, Arthur, 356,357,378.
 Brooke, C.F.T., 406,581.
 Brooks, 578,579.
 Brown, Anthony, 223.
 Brown, L.S., 462.
 Bruerton, Courtney, 178,236,237,420,422.
 Buckingham, Duque de, 314,329.
 Bullein, William 411.
 Bullen, Anne, 327,330,332-334,339,340-341.
 Bullough, Geoffrey, 13,26,34,35,54,57,58,60,61,62,65,87,89,91,
 92,97,104,139,140,142,149,162,163,164,176,177,217,225,305,
 385,386,398,405,438,444,446,447,454,455,456,459,460,502,513,
 527,528,529,533.
 Burghley, Lord, 52,227,261,358,445,517.
Burlador de Sevilla, El, 238,500.
Burlas Veras, Las, 178.
Bursario, El, 377,400,499.
Buscón, Historia de la vida del, 436.
 Busnardo, 564.
 Butler, H.E., 506.
- Caballero del Febo, El, 257,302,398.
Caballero del Sol, El, 301,302.
 Cabezón, Antonio de, 558.
 Cabot, Sebastián, 266.
 Calderón de la Barca, 31,36,42,142,143,178,421,441,500.
Calila y Dimna, 141.
 Cambridge, Condes de, 298.
 Camden, William, 15,382,393.
 Campbell, O.J., 57.

- Campeggio, Cardenal, 319,320,331,337.
 Capucius, 315.
 Carayon, Marcel, 190.
 Cardin de Montichiello, L., 507.
 Cardona, Casa de, 157.
 Carew, Richard, 195,207,430.
 Carey, Sir George, 207,208.
 Carleton, Dudley, 494.
 Carlos II el Malo, 300.
 Carlos III el Noble, 95.
 Carlos V, Emperador, 35,69,95,264,311,315,317,320,326,327,336,
 345,406,500,579.
 Carlos VI, 96.
 Carranza, 108,383.
Cartas, 500.
 Casas, Bartolomé de las, 261.
 Cassado, Gregorio de, 317.
Castelvines y Montesés, 237,354,356,370-377,421,498,499.
 Castle, Egerton, 382.
 Castro, Américo, 178,236.
 Catalina de Aragón, 221,294,311,312-351,357,500,501,502.
 Cavendish, Thomas, 162,262.
 Caxton, William, 309,563.
 Cecil, William (ver Burghley, Lord).
 Cejador y Frauca, Julio, 453.
Celestina, La, 17,90,190-191,195,196,197,202,238,354-355,357-
 369,401,402,408,498.
Celestina, La Segunda Comedia de, 142,195-197,498.
Celoso, El, 196.
 Cerón, Alfonso, 564.
 Cervantes, Miguel de, 3,4,221,288-292,314,421-423,424,449,499,
 501.
 Cicerón, 506,533.
Cien novelas de Juan Boccaccio, Las, 467.
 Cinzio, 403,404,416.
 Clark, Sir George, 13.
 Clarke, Capitán, 163.
 Clavería, Carlos, 4,10,153,154,222,223,224,226.
 Clemencín, Diego, 221,229,231.
Clementia, De, 528,530,534,536,537.
 Cleves, Ana de, 561,562.
 Clarus, 361.
 Coello, Juana, 116.
 Coffey, Michael, 515.
 Colby Sprague, Arthur, 312.
 Coleridge, Samuel Taylor, 229,411,425.
 Colón, Cristóbal, 274,275,277.
 Colonne, Guido delle, 399,400,401.
Collar de la Paloma, El, 488-491,498.
 Collins, 241,243.
 Collin, Nicolas, 57.
Comedia de los enañados, 26,173,174,175-177,192,499,580.
Comedy of Beauty and Housewifery, A, 359.
Comedy of Errors, The, 23-30,113,180,208,270,463,499,523.

- Compostela, Santiago de, 203,209,210,211,212,501.
 Condé, Alexander de, 398.
 Conde Lucanor, El, 32-36,44-46,498.
 Conesa, Jaime, 399.
 Confessio Amantis, 448.
 Constable, Henry, 53,481,482.
 Constanza de Castilla, 294,295,298,299,300,306,399.
 Contos e historias de proveito e exemplo, 203.
 Controversiae, 217,459,513,514.
 Coplas por la muerte de su padre, 491,492,498.
 Córdoba, Ibn Hazm de, 488-491,498.
 Coriolanus, 269,397,441.
 Corte, Girolano dalla, 355.
 Cortegiano, Il, 192.
 Cortés, Hernán, 453.
 Cosens, F.W., 377.
 Cossío, José M^a de, 134.
 Courtyer, The, 192.
 Cowl, R.P., 508.
 Craig, W.J., 8,248,249,451.
 Crammer, 314.
 Crawford, J.P. Wickersham, 52,153,165,174,175,176,177,216,393,
 439.
 Cromwell, 316,561.
 Crónica de España..., La, 435.
 Crónica del emperador don Alfonso VII, 415.
 Crónica Troyana, 399.
 Cueva, Juan de la, 216,499.
 Culpeper, Thomas, 561.
 Cunliffe, John W., 517,522.
 Cutri, Giovanni Leonardo da, 564.
 Cymbeline, 63,66,75,92,142,150,260,281,291,302,378,391,398,436,
 452,464-475,498,499,501,502,582.
- Chaide, Malón de, 50.
 Challoner, Thomas, 54.
 Chambers, E.K., 121,127,135,241,247,248,289,290,292,494,495,496.
 Chambers, Sir Edmund, 159.
 Chamberlain, John, 494,495.
 Chamberlain, Lord, 135.
 Chandler, F.W., 142,153,197,429.
 Chapman, K.P., 153,154.
 Chapuys, Eustache, 315,342,345-351.
 Chappuys, Gabriel, 214,404.
 Chariton, 149.
 Charlier, Gustave, 121,165.
 Charlton, H.B., 176,177,474.
 Châteauvrieux, 356.
 Chaucer, Geoffrey, 121,400,402,476,507,560.
 Chinchilla, Pedro, 399.
- Dámaso, San, 454,455,456.
 Damiano, 564.

- Daniel, Samuel, 476,481,482.
 Dante, 3,209,386,520.
 David, Richard, 97,102-106,108,109,116,118.
 David Ley, Charles, 111.
 Davis, Norman, 428,434.
 Davison, Francis, 29.
Decades of the New World, 432.
Decameron, 196,204,464-471.
Decepti, 175.
 Dee, John, 261,445.
Deqollado, El, 216,499.
Delightful history of Celestina the faire, The, 359.
 Deloney, 154,462.
Desdichada Estefanía, La, 413-421,498,499.
 Desportes, Philip, 53.
Diálogos de Amor, 133.
Diálogos eruditos, 445.
Dialogue concerning phisicke and phisitions, 445.
Diana, La, 17,49-93,118,119,120,121,122,123,124,125,127,128,129,
 130,131,132,133,134,164-169,175,180-189,191,214,285,302,310,
 378-380,389,390,398,406,474,475,477,478,479,480,481-488,498,
 499,502,577-582,586-588,
Diana enamorada, La, 125,126,175,187,205-214,241,281,282,284,
 285,286,287,390,474,577-582.
 Díaz de Toledo, Pedro, 477.
 Díaz Plaja, Guillermo, 560.
 Dickens, Charles, 12.
 Digges, Leonard, 369.
Dineros son calidad, 236-238,499.
 Dolce, Lodovico, 470.
 Donne, John, 53,517.
 Donnelly, I., 7.
 Donovan, D.J., 27,28,34,35.
 Dorer, Edmund, 246,247,250,251,256.
Double Falsehood, 290,291.
 Douce, 301.
 Dover Wilson, John, 55,93,139,140,164,165,180,411,412.
 Dowden Edward, 24,25,34,36,45,54,92,104,110,119,121,122,132,139,
 213,219,220,231,233,236,241,242,243,247,248,252,253,261,265,
 267,268,312,313,315,319,355,356,357,361,378,386,448,449,467,
 474,476,478.
 Dowlin, 539.
 Downes, 291.
 Drake, Francis, 239,262,461,462,494.
 Drake, Richard, 461.
 Drayton, Michael, 200,575.
 Drummern, Mateo, 256.
 Dudrap, Claude, 48.
 Duff, J.D., 507,508,509.
 Dunlop, J.C., 120,121,122,149.
 Duque, Pedro Juan, 12.
 Durning-Lawrence, E., 7.
 Dyce, 301,451.

- Eccles, Mark, 424.
 Eden, Richard, 261,262,263,265,271,432.
 Edward I, 294.
 Edward II, 294.
Edward II, 407.
 Edward III, 294.
 Edward IV, 294,307,309.
 Edward V, 294.
 Edward VI, 54.
 Edwards, Richard, 34,35,44.
 Eguiluz, Martín, 208.
El mayor monstruo los celos, 421,500.
 Eliot, John, 14,106.
 Eliot, T.S., 516,517,518,519,520,523,524,525,527,537.
 Elizabeth I, 84,136,289,294,313,314,324,327,340,492,493,516.
 Elizabeth of York, 322.
 Alyot, Thomas, 386.
Eneida, La, 241,252.
 Englands Helicon, 55,380.
Englishmen for my Money: Or A Woman will have her will, 360.
 Enrique II de Trastámara, 298.
 Enrique III de Castilla y León, 299,308.
 Enrique III de Navarra, 95.
 Enrique IV de Francia, 95,404.
 Enrique IV de Navarra, 28.
Enterlude of Calisto and Melibea, An, 357.
 Entwistle, W.J., 151,152.
Epicoene, Or The Silent Woman, 289.
Epístolas, 517,534.
Epitia, 213.
 Erasmo, 386.
 Escalante, Bernardino de, 207.
 Eschenburg, Johann Joachim, 151,152.
 Eslava, Antonio de, 17,219,243,246,247,248,249,251,252,253,254,
 255,256,257,259,265,266,282,470,499,502.
Española de Florencia, La, 175,177-180,499,500,580.
Españoles e Ingleses en el siglo XVI, 138.
Espejo de Príncipes y Caballeros, 138,150,201,241,242,247,248,
 256,301,302,378,391,398,471,473,499,502.
 Essais, 221,278.
 Essex, Conde de, 29,111-114,117,138,173.
 Eufemia, 436,470.
 Euphues, 578.
Every Man in his Humour, 195.
Every Man out of his Humour, 195.
 Ewig, Dr., 476.
Examen de Ingenios, 194,195,391,427,429,430,499.
Examen de maridos, El, 143,500.
Examination of Men's Wits, The, 195.
Exercitatio Linguae Latinae, 104-106,499.

- Fabula de Homine, 391,499.
Faerie Queene, The, 223.
 Fansler, 531.
Farewell to Follie, 145.
Farmer, 261,276.
Fausto, 507.
 Felipe el Bueno de Borgoña, 35.
 Felipe I el Hermoso, 311,322.
 Felipe II, 27,28,51,69,103,112,115,135,137,174,206,221,223,492,
 495,558,579.
 Felipe III, 6.
 Felípez, Francisco, 316,336,342,343.
 Feria, Duques de, 54.
 Fernandes Trancoso, Gonzalo, 203,204.
 Fernández Duro, Cesáreo, 462.
 Fernández de Velasco, Juan (Condestable de Castilla), 16,114,501.
 Fernando el Católico, 311,317,319,320,321,322,500.
 Fernando III de Castilla y León, 294.
 Ferreres, Rafael, 54,149,448.
 Field, Nathan, 289.
 Field, Richard, 112,113,442,501.
Filostrato, 401.
 Fiorentino, Giovanni, 141.
 Fisher, Thomas, 132.
 Fitzmaurice-Kelly, James, 4,16,17,103,111,154,176,238,247,248,
 257,288,289,290,309,358,362,269,449,470.
 Fitzroy, Henry, 324.
 Fitz-Henry, Henry, 294,295.
 Fletcher, 47,216,242,290,291,292,474,502.
 Fletcher, Giles, 476.
 Flodden, Batalla de, 323.
Flores de filosofía, 309.
 Flores, Juan de, 46,214,215,216,242,243,259,499.
 Florio, John, 224,278,279,358.
Florisel de Niquea, Don, 220,427,428,429.
 Foakes, R.A., 24,25,27,30.
Foreste, or collection of histories, 445.
 Fortescue, Thomas, 171,445.
 Francisco I, 221,325,326.
 Fraunce, Abraham, 14.
 Frey, Albert R., 177,371.
Fruites of Warre, The, 207.
Fruites, His Firste, 358.
 Fuller, Thomas, 575.
 Fumée, Martin, 279.
 Funes, Juan de, 424.
 Furness, H.H., 121,152,371,372.
 Furnivall, 476,477.
- Gaitán, 404.
Galatea, La, 422.
 Galenis, M. John, 477.
 Gales, Príncipe de, 311.

- Gales, Princesa de, 320,326.
 Gálvez, José M^a, 4.
 Gambe, Côme de la, 356.
 García Mercadal, P.J., 21.
 García Morales, Justo, 174.
 Garcilaso de la Vega, 14,52,133.
 Garnett, Richard, 246,247,248,250.
 Garrick, 232.
 Gascoigne, George, 32,207.
 Gasull, Jacobo de, 563.
 Gaunt, John of, 294,298,299,300,307,308,500.
 Gayangos, Pascual de, 229,268.
Generall Historie of the Turkes, 422.
 Genouy, Hector, 121,122.
 Gervinus, Georg Gottfried, 250,256,361.
 Gerrard, William, 208.
 Gesner, Carol, 256.
Gesta Apollonii, 448.
Gesta Romanorum, 141,428,448.
Gil de Alcalá, Don, 573.
 Gil Polo, Gaspar, 49-93,125,126,168,175,186,187,188,189,205,241,
 281,282,283,284,285,379,380,389,478,482,499,577-582.
 Gil, Vicente, 165,449,450,499.
 Gilbert, Sir Humphrey, 13.
Gitanilla, La, 449,499.
Globe, Teatro, 312.
 Godley, 538.
 Goethe, 3,507.
 Gohorry, Jacques, 235.
 Golding, Arthur, 517.
 Gómara, Francisco López de, 261,263,267,268,271,272,273,274,275,
 276,277,278,279,280,281,411,453,499.
 Gondomar, Conde de, 268,314.
 González Ollé, Fernando, 173,174,191.
 González Palencia, Angel, 35,143,144,220,243,251,445,449,470,507.
 González Palencia, Luis M^a, 243,246,247,252,253,254,255,256,265.
 Googe, Barnabe, 51,52,57,477,565.
 Gosse, Edmund, 246.
 Gosson, Stephen, 224,359.
 Gower, John, 448,449.
 Graf von Schack, Adolf Friedrich, 246,256.
 Graham 292.
 Granville-Barker, Harley, 297.
 Graves, Robert, 259.
 Gray, H.D., 247,257.
 Greene, Robert, 101,145,153,218,220,226-230,235,238,462.
 Grégoire, M. Henri, 249.
 Griffith ap Rhys, 315,316,343-347.
 Groto, Luigi, 356.
 Gruget, Claude, 171.
 Guevara, Antonio de, 4,444.
 Guillermo X de Aquitania, 210.
 Gutiérrez de la Vega, Luis, 207.

- Guttman, Selma, 5, 51, 52, 88, 106, 108, 121, 142, 165, 169, 175, 176, 178, 196, 197, 215, 223, 225, 233, 243, 247, 248, 257, 258, 378, 429, 430, 470, 472, 473, 505, 507, 508, 509, 510, 514, 517, 519, 521, 527, 528, 530, 531, 532, 534, 535, 536, 537, 538, 539, 540, 542.
- Guzmán de Alfarache, 369.
- Guzmán, Domingo de, 305.
- Hakluyt, 193.
- Hall, 521.
- Hamlet, 47, 82, 90, 109, 150, 195, 201, 257, 381, 389-395, 407, 499, 532-536, 581.
- Hannigan, J.E., 153.
- Harrington, John, 147.
- Harrison, G.B., 296, 297, 393, 494, 495.
- Harrison Jr., T.P., 4, 11, 51-53, 57, 58, 60, 62, 64, 65, 70, 74, 80, 121, 123, 124, 125, 126, 127, 128, 173, 178, 180, 181, 186, 389, 474, 483-488, 578.
- Harvey, 154.
- Haughton, William, 360.
- Hawkins, 494.
- Haywood, John Alfred, 33.
- Hazzlit, S.C., 163, 278, 280.
- Hebreo, León, 133.
- Hecatommitti, 213, 404.
- Henri de Navarre, 115.
- Henry II, 294, 295.
- Henry III, 294, 295.
- Henry IV, 150, 201, 269, 290, 294, 299, 300-305, 306, 378, 398, 407, 460, 472, 499, 508, 513, 567, 568, 569, 573.
- Henry V, 201, 294, 306, 307, 397, 442, 506, 557, 559.
- Henry VI, 157, 294, 307-310, 311, 499, 506, 508, 511, 521-523, 524, 559, 567.
- Henry VII, 294, 311, 322.
- Henry VIII, 79, 270, 293, 294, 312-351, 386, 502, 561, 562, 565.
- Henry VIII, rey, 154, 211, 311.
- Herberay des Essarts, N. de, 221, 225, 227.
- Hercules furens, 517, 523, 525, 530, 538, 540, 542.
- Hercules Oeteus, 517.
- Herford, 467, 470.
- Hermosura de Angélica, La, 375.
- Herrerias, Domiciano, 515, 522, 525, 526, 527, 528, 529, 530, 531, 533, 534, 535, 536, 538, 539, 541, 542.
- Heuterus, 34, 35, 43.
- Hewlett, J.H., 519.
- Heywood, Jasper, 517.
- Heywood, Thomas, 24.
- Hibbard, G.R., 32, 36, 41, 45, 46, 48, 195, 196, 198, 201, 202.
- Hippolytus, 517.
- Hispanus, 102.
- Historia de Grisel y Mirabella, 46, 47, 215, 241-243, 248, 250, 499.
- Historia natural y moral de las Indias, 193.
- Historia de los bandos de Zegríes y Abencerrajes..., 425.
- Historia Troyana, 399, 401.

- Historia imperial y cesárea, 445.
Historias prodigiosas y maravillosas de diversos sucesos acaecidos en el mundo, 447.
Historia general de las Indias, 453,499.
Historia Apollonii Regis Tyri, 448,451.
Historie of the Conquest of the Weast India now called new Spayne, 453.
Histoires Traquiques, 356,447.
History of ij Spanesshe lovers, The most famous, 358.
History of the Worthies of England, 575.
History of Cardenio, The, 8,288-292,499,502.
History of Felix and Philiomena, 49.
History of the East and West Indies, 193.
History of Promos and Cassandra, 213.
History of Aurelio and Isabella, 215.
History of Apolonius and Silla, 173.
History of the Valorous and Wittie Knight-Errant Don Quixote of the Mancha, 288.
 Hoby, Sir Edward, 207,208.
 Hoeniger, F.D., 450,451,452,459,461,462.
 Hoffman, C., 8.
 Holinshed, 93,358,427,434,464.
 Holloway, John, 481.
 Homero, 14.
 Honain ben Ishac Elibadí, 309.
 Honigmann, E.A.J., 231,233,230,524.
 Hope Dodds, Madeleine, 53.
 Horacio, 443.
 Horozco, Sebastián de, 152.
 Hotson, Leslie, 493.
 Howard, Catharine, 561.
 Hroswitha, 456.
 Huarte de San Juan, Juan, 195,389,391,429,430,499.
 Hugo Víctor, 449.
 Hume, Martin, 4,44,110-112,138,145,153,195,309,314,360,362,430.
 Hunsdon, Lord, 163,208.
 Hurtado, Juan, 35,143,144,220,243,251,445,449,470,507.
 Hurtado, Sebastián, 266,502.
 Hunter, G.K., 433.
- Ilíada, La, 233.
 Inés, Sta., 454,455,456,457,458.
Ingannati, Gl', 173,174,175,176,178,180,191.
Inocente sangre, La, 445.
Institutio Oratoria, 505-506.
 Iriarte, M. de, 430.
 Irving Dale, George, 42.
 Isabel, Infanta, 495.
 Isabel de Castilla, 294,298.
 Isabel la Católica, 311,319,322.
 Islip, Adam, 226,359.
Istoria di Verona, L', 355.

- Jaggard, William, 405, 509, 510.
 James I, 55, 279, 314, 404, 422, 461, 463, 502.
 Jenofonte, 355.
Jew of Malta, The, 141.
 Jimeno Jurío, José M^a, 209, 210, 211.
 Johnson, Dr. Samuel, 12, 14, 312, 319.
 Jones, Emrys, 422.
 Jonson, Ben, 12, 15, 24, 105, 139, 195, 289, 360, 369, 409, 430, 520, 558, 575.
 Juan Manuel, Don, 31-36, 44-46, 498.
 Juan II de Aragón y Navarra, 308.
 Juana, Infanta, 69.
 Juana la Loca, 311, 320, 322.
 Juana de Navarra, 294, 306.
 Juliá, Eduardo, 252.
 Julio II, 336.
Julius Caesar, 290, 385-388, 438, 510, 531-532.
 Jusserand, 233.
- Kennedy, M.B., 533.
 Ker, Walter, C.A., 511, 512.
 Kermodé, Frank, 241, 248, 249, 250, 254, 259, 260, 263, 315.
King John, 22, 27, 157, 293, 294, 295-298, 299, 463, 530.
King Lear, 47, 154, 195, 205, 217, 396, 427-433, 435, 441, 499, 537-538.
 Kipling, 242, 243, 268.
 Kit, Kinde, 466.
 Klein, 360, 361, 370, 371, 372.
Knight of the Burning Pestle, The, 289.
 Knolles, Richard, 422.
 Knowled, Edwin B., 111.
 Koepfel, E., 527.
 Kökeritz, Helge, 405.
 Korda, Alexander, 561.
 Kröger, 538, 540.
 Kyd, Thomas, 47, 48, 298, 518, 524, 533.
- Laelia, 173.
Lalita Vistara, 141.
 Lamb, Charles, 263, 265.
 Lancaster, Catherine of, 320.
 Lancaster, Duques de, 299.
 Langley, Edmund, 294.
 Lascelles, Mary, 55.
Lazarillo de Tormes, 5, 142, 151, 152, 153, 154, 155, 156, 227, 233, 427, 429, 430, 499.
 Lee, Sir Sidney, 103, 270, 281.
 Leech, Clifford, 53, 55-60, 62, 64, 66, 67, 68, 70, 73-76, 79, 80, 82, 84, 87, 92, 288, 289, 291, 292, 488, 578.
 Lees, F.N., 423.
 Lefranc, A.A., 7.
 Leicester, 137.
 Leith, A.A., 175.

- Lemcke, 361.
Lena, 196.
 León, Cieza de, 261.
 Leon Joseph, Bertram, 195,516.
 Leonor de Aquitania, 295,399.
 Leonor de Castilla, 294.
Ley Ejecutada, La, 216.
Libro de Alixandre, 399.
Libro de Apollonio, 448-450,498.
Libro del Buen Amor, El, 90.
Libro de buenos proverbios, El, 309.
Libro de los juegos, El, 563.
Libro de Linajes, 415.
 Lichfield, Nicholas, 207.
Life and Death of William Longbeard, The, 446.
Lisuarte de Grecia, 236.
 Lodge, Thomas, 162,163,446,517.
London Monster, 566.
 Londoño, Sancho de, 207.
 Long, 79.
 Longfellow, 492.
 Looney, J.T., 7.
 López, Dr. Rodrigo, 137-140,145,501.
 López de Castro, Diego, 438,439,499.
 López Estrada, Francisco, 50,51,52,54,69,133,134,492.
 López de Mendoza (ver Santillana, Marqués de).
 López de Sigura, Ruy, 564.
 López de Villalobos, 26.
Love's Labour's Lost, 5,20,27,28,66,94-118,135,157,172,214,270,
 284,381,408,463,498,499,500,506,554,567,579,582.
Lover's Complaint, A, 92,478-480,499.
 Lucano, 301,307,385-386,423,434,438,507-510.
 Lucas, Frank L., 518,521,533,538.
 Luce, Morton, 174,177,178,249.
 Luis VIII de Francia, 294,296.
 Lyly, 91,257,430,578.
- Mabbe, James, 360,362,369.
Macbeth, 433,434-437,498,510,538-542.
 MacColl, Norman, 433.
 Maçon, A. le, 461.
 Madariaga, Salvador de, 111,453,454.
 Magallanes, Fernando de, 172,262,266,271,273,274,275,502.
 Malone, 27,30,242,243,261,410,451.
 Manfredi, Lelio di, 149.
 Mangore, 266.
 Manrique, Jorge, 491,492,498.
 Marañón, Gregorio, 111,115,116.
 Marcial, 307,511-512.
Marco Antonio y Cleopatra, 439,499.
Margarita de Castilla, 399.
 Marlowe, Christopher, 8,101,138,141,219,223,303,385,407,445,462,
 507,509,520,524.

- Marston, 533.
 Martín-Gamero, Sofía, 15.
 Martínez, Marco(s), 473.
 Martínez Alonso, Eduardo, 211,212.
 Martínez Salazar, 399.
 Mártir, Pedro, 261.
 Martorell, Joanot, 148,149,150,401,498.
 Mary, Princesa, 311.
 Masefield, John, 102,119,219,248,313,467.
 Massinger, 139,518.
 Massucio, 470.
 Matulka, Barbara, 215,243,248,259.
 Mattingly, Garrett, 316,317,321,331,343,347.
 Maxwell, J.C., 532.
 May, Thomas, 507,511.
Measure for Measure, 47,157,213-217,459,499,513,536,568,582.
Medea, 517,521,523,539,540.
Medora, 26,173,499.
Médico de su honra, El, 421,500.
 Melsome, W.S., 7.
Menaechmi, 173,175.
 Mendoza, Bernardino de, 207,208,423-424,499.
 Mendoza, Iñigo de, 315,318,331,336.
Menemnos, 26,175.
 Menéndez Pelayo, Marcelino, 2,3,17,33,36,53,56,58,107,121,122,
 141,142,149,150,170,197,204,207,219,221,222,223,230,233,241,
 242,243,244,246,250,253,256,260,302,354,360,361,362,363,369,
 399,400,401,407,414,415,417,444,445,446,447,468,492,515.
 Menéndez Pidal, Ramón, 264.
Merchant of Venice, The, 47,73,79,92,107,109,137-145,150,197,
 201,217,270,405,459,493,498,499,500,513,530-531,536,579,581.
 Merchant, W. Moelwyn, 140,141,144,145.
 Meres, Francis, 154,224,360,520.
Merry Wives of Windsor, The, 107,112,113,160,194-202,269,270,
 381,395,397,408,431,442,498,499,555,561,568,571.
Metamorfosis, Las, 233.
 Mexía, Pero, 163,170,171,385-386,444-447,499.
 Middleton, Thomas, 104,139,289,424.
 Middleton Raysor, Thomas, 411,425.
Midsummer-Night's Dream, A, 51,63,92,106,119-136,165,167,281,
 485,499,530,579,581.
 Migne, J.P., 455.
 Miklos Stern, Samuel, 33.
Mil y Una Noches, Las, 141.
Milicia, Discurso y Regla Militar, 208.
 Miller, 174.
 Milles, Thomas, 171.
 Minshew, John, 26,29,55,208,360.
Miracle de Oton, Roy d'Espagne, 468.
 Miranda, Lucía, 266,502.
Mirror for Magistrates, A, 427.
Mirroure of Princely Deedes and Knighthood, 473.
Miseries of Inforst Marriage, The, 289.
 Molière, 3.

- Molina, Tirso de, 238,500.
 Moll, 200.
 Moncada, Hugo de, 264.
 Monmouth, Geoffrey de, 427.
 Montaigne, 221,240,252,278,279,280,542.
 Montegut, E., 246.
 Montemayor, Jorge de, 4,14,17,49-93,104,106,118,119,120,121,123,
 124,125,131,132,133,134,164-169,174,175,180,186,187,189,214,
 225,281,285,302,310,372,379,389,390,406,474,478,482-488,492,
 498,499,577,478,583-585,586.
 Montoya, 336.
 Moore, G.C., 173.
 More, Sir Thomas, 225,320,321,357,358.
 Morelli, Fed., 460.
 Morigi, G., 507.
 Moringe, William, 226.
 Morley, S. Griswold, 178,236,237,420,422.
 Morley, Thomas, 223.
 Moseley, Humphrey, 290,292.
Much Ado About Nothing, 5,66,92,142,146-161,290,302,378,401,429,
 452,472,498,499,557.
Mucedorus, 241.
 Muir, Kenneth, 16,240,248,259,261,265,292,406,407,409,410,411,
 412,420,423,452,453,454,520.
 Munday, Anthony, 21,53,141,222,224,225,226,358.
 Munro, J.J., 371,372.
 Murray, James A.H., 90,200,269,304,395,544,555,558,565,567,568,
 569.
- Narváez, Pacheco de, 383.
 Nash, Thomas, 145,154,219,305,383,532,533.
Natural desdichado, El, 36-44,499.
 Navarre, Henri de, 494.
 Nevyle, Alexander, 517.
New Way to Pay Old Debts, A, 139.
 Newton, Thomas, 445,517.
 Nicoll, Allardyce, 7.
Noches de Invierno, 7,218,219,241-257,259,260,262,470,498,499.
 Norfolk, Duque de, 323,324.
 North, Sir Thomas, 93,358,446.
 Northup, G.T., 153,429,430.
 Nosworthy, J.M., 213,217.
Notre-Dame de Paris, 449.
 Nottingham, Conde de, 21.
 Noue, Lord de la, 224.
Novelle, 356.
Novellino, 355.
 Nuce, Thomas, 517.
 Nucio, Martín, 26,175.
Nuevo tratado y compendio de re militari, 207.
 Núñez Delgado, Pedro, 399.

- O'Connor, John J., 222.
Octavia, 517.
Odisea, La, 233.
Oedipus, 517,530,533.
Oficiis, De, 533.
Ohle, 467,469.
 Oliva, 26.
 Onions, C. T., 144,160,172,191,192,304,394,395,397,432,433,561.
Orator, The, 141,217,459.
Orbini, Mauro, 249.
Ordóñez de Montalvo, Garci, 220,224.
Orlando Furioso, 375.
Orleans, Duque de, 325,326.
Oropesa, Mn. Lasso de, 507.
Orsini, Virginio, 179.
Ortúñez de Calahorra, Diego, 257,260,389,391,473,499.
Othello, 112,200,214,217,269,270,290,403-426,498,499,500,509,
 510,581.
Ovidio, 134,170,233,240,252,400,476,508.
Oviedo, Fernández de, 261,267.
Oxford, Conde de (Edward de Vere), 7,135,307.
- Pafford, J.H.P., 227,228,231,232,233,236.
Painter, William, 204,356,357,378,444,446,447,476.
Palace of Pleasure, The, 204,356,444,446.
Palau y Dulcet, Antonio, 235,256,359,377,439,515,517.
Palingenius, 170.
Palmerín de Inglaterra, 224,227,230.
Palladis Tamia, 360,520.
Pandosto, 218,220,227.
Pantheon, 448.
Pantschatantra, 141.
Par, Alfonso, 143,232,233,251,289,309,405,421,426,434.
 Parks, 56.
Parr, Catherine, 562.
Parry, Robert, 473.
Pascualigo, Alvisé, 123.
Passionate Pilgrime, The, 405.
Paston, Edward, 53,54,57.
Pastor, Antonio, 1,5.
Patrañuelo, El, 26,147,148,451-452,470,499.
Patterne of Painefull Adventures, The, 448.
Paynel, Thomas, 223.
Paz y Meliá, A., 40.
Pecorone, Il, 141,196.
Pedro I el Cruel, 298,299,308.
Pedro III de Aragón, 158.
Pembroke, Condesa de, 53.
Penella, Manuel, 573.
Percyvall, Richard, 21,462.
Pérez, Antonio, 5,18,28,29,109-117,135-136,138,500,501.
Pérez, Maestro Juan, 175.
Pérez, Alonso, 50,54,55,56,58,183,478,482,483,485,499.

- Pérez de Hita, Ginés, 399,425.
 Pérez Martín, M^a Jesús, 11.
 Pérez Pastor, Cristóbal, 214,404.
Pericles, Prince of Tyre, 27,141,150,217,225,428,448-463,498,
 499,501,513.
Peristephanon, 456.
 Perott, Joseph de, 4,106,107,142,150,196,197,215,216,233,234,
 235,236,247,248,257,258,259,260,378,392,429,442,470,471,472.
 Petrarca, 386.
 Petrof, D.K., 489.
 Pettet, E.C., 121,233,398.
Phaedra, 517,523,525,528,532,539,541.
Pharsalia, 385-386,438,507-510.
Philaster, 474.
 Phiston, William, 153.
 Piccolomini, Alessandro, 174.
 Pigafetta, Antonio, 262,263,271,272,273,274,275.
Pintor de su deshonra, El, 421,500.
 Place, Edwin B., 223,225.
Plaie of Patient Grissel, The, 216.
Plauto, 23,24,25,26,173,180.
Plays Confuted in Five Actions, 359.
Plutarco, 93,232,385,439,444,581.
 Pons, Hugo, 563.
 Pope, Alexander, 291,410.
Poridad de poridades, 309.
 Porto, Luigi da, 355,356.
 Presbyter, Diocleas, 249.
 Preston, Thomas, 558.
Prime imprese del Conte Orlando, 470.
Prince Déquisé, Le, 216.
 Príncipe de Asturias, 299.
 Príncipe Negro, Edward, 294,298.
Proverbios, 476,477.
Prudencio, 449,454-458,589-591.
Prueba de los amigos, La, 420,443,499.
 Pujals, Esteban, 313.
 Puñonrostro, Condes de, 33,42.
 Purcell, H.D., 4.
 Pyott (Piot), Lazarus, 225,459.
- Queen Anna's New World of Words, 358.
 Quevedo, Francisco de, 144,161,392,436.
Quijote, El, 288-292,422,499,502.
Quintiliano, 306,307,505-506.
- R.A.E., 269,406,408,437,556,559,567.
 Rajna, 149.
 Raleigh, Sir Walter, 202,267,575.
 Ramírez de Lucena, Luis, 564.
 Ramón Berenguer IV, 294,295.
Rape of Lucrece, The, 20,476-477.

- Rastell, John, 357,359,366,498.
 Rat, Maurice, 279.
 Reckert, Frederick Stephen, 425.
Relaciones, 502.
Relaciones, Las, 112,113,500.
Remediis Fortuitorum, De, 517.
 René I, 308.
 Rennert, H.A., 51,178,236,439.
 Ressot, Jean Pierre, 41,42.
 Reyher, Paul, 165.
 Rich, Barnabe, 173,174,177,181.
Rich His Farewell to Militarie Profession, 173.
 Richard I, 294,295.
 Richard II, 294,298-300,397,523-527.
 Richard III, 66,294,308,310-311,474,523-527,541,567.
 Richmond, Duque de, 324.
 Richmond, Henry, Conde de, 310,311.
 Ridler, Anne, 453.
 Righter, Anne, 240,252,254,261,262,263,264,265,266,268,269,270.
 Riley, Bryan M., 521,522,527,535,537,538,539.
 Rivers, Lord, 309,310.
 Rivers, Margaret, 310.
 Rodríguez de la Cámara, 400,499.
 Rodríguez Navarro, Eloy, 461.
Rogel de Grecia, Don, 220,232,233,234,235.
 Rojas, Agustín, 3,31,36-43,499.
 Rojas, Fernando de, 107,190,196,197,238,239,357-369,401,402,498.
 Rojas Zorrilla, Francisco, 356,377,438,439,500.
Roman de Troie, Le, 399.
Romance del Conde Vélez, 467,498.
Romeo and Juliet, 4,20,90,92,117,150,190,191,196,200,212,239,
 353-384,400,401,408,421,439,472,498,499,529-530,582.
Romeo en Juliette, 371.
 Rosenberg, S.L. Millard, 175,177,178,179.
 Round, P.Z., 508.
 Rowland, David, 142,153,154.
 Rowley, Samuel, 313,314.
Rubena, Comedia de, 449,499.
 Rueda, Lope de, 26,165,173,174,175,176,177,192,436,437,470,499.
 Ruiz Morcuende, Federico, 26,175.
 Russell Brown, John, 481,493,496.
 Russell, Peter Edward, 308.
 Rylands, John, 310.
- Sá, Miguel de la, 342,346,348.
 Saboya, Duque de, 289.
 Sainte Maure, Benoît de, 399.
 Salazar, Diego de, 207.
 Salerno, Masuccio, 355.
 Salinas, María de, 316,317,344,345,348,349.
 Salingar, L.G., 13,225,504,518,521,524,529,532,533,536,538,542.
 Salustio, 14.
 Sancho III de Castilla, el Deseado, 468.
 Sancho VI de Navarra, 295,399.

- Sancho VII el Fuerte de Navarra, 295.
 Sanders, Norman, 49,58,64,65.
 Sandoval, Prudencio de, 264,265,415.
 Sanford, John, 15.
 Sannazaro, 50.
 Santa Liga, La, 422.
 Santiago de Compostela, 90,309.
 Santillana, Marqués de, 52,476,477.
 Santoyo, Julio-César, 11,13,21,154,462.
 Savage, George, 300,405.
 Scales, Lord, 309.
 Scudéry, 216,242.
 Schanzer, Ernest, 218,220,227,231,232,233,452.
 Schauber, 532,537.
 Schiller, 85.
 Schmidt, Karl, 120,521.
 Schöne Sidea, Die, 242,247,248,250,252,256,259.
 Second and Third Blast of Retrait from Plaies and Theaters, 358.
 Sendebar, 141.
 Séneca, 152,300,301,307,310,311,352,392,427,431,434,443,449,500,
 504,515-542.
 Séneca, el Viejo, 142,217,459-460,513-514,515.
 Seneca his tenne Tragediae, 517.
 Séneca y la proyección europea de su obra, 515.
 Sentencias morales de los filósofos, 309.
 Serede, William, 358.
 Serqeant-Maior, The, 207.
 Serjeantson, Mary S., 396,397,432,549.
 Serna, J. de la, 220.
 Sevilla, Isidoro de, 170.
 Sevin, Adrian, 356.
 Shelly, 507.
 Shelton, Thomas, 288,289,502.
 Shervey Lewis, Peter, 309.
 Siddons, Sara, 312.
 Sidgwick, Frank, 120.
 Sidney, Sir Philip, 14,49,53,54,55,56,154,207,223,227,386,481,
 482,485,537,584-585,587.
 Sidney, Robert, 224,495.
 Sierra, Pedro de la, 473.
 Silva, Feliciano de, 17,104,106-108,142,196,197,218,220,228,232,
 233,234,235,236,498,502.
 Silva de varia lección, 445,499.
 Silvayn, Alexandre, 141,142,225,459,460,513.
 Silver, George, 382.
 Simposio, Celio, 448.
 Siripo, 266.
 Sittoz, Miguel, 321.
 Smith, D. Nichol, 12,14.
 Smith, Thomas, 358.
 Smith, W.H., 7.
 Soens, Adolph L., 381,382,383.
 Sola Pinto, Vivian de, 288.
 Sonnenschein, 528,530,536,537,542.

- Sonnets, The, 27, 51, 89, 92, 463, 499.
Soto, Juan de, 342.
 Southampton, Conde de, 15, 29, 55, 113, 114, 138, 279, 501.
 Southey, Robert, 225, 229, 230, 233.
Spaniard's Nightwalk, The, 424.
Spanish-English Dictionary, 208.
Spanish Masquerado, The, 227, 462.
Spanish Tragedy, The, 47.
 Spearing, 535.
 Spencer, T.J.B., 357, 375, 376.
 Spens, Janet, 176.
 Spenser, Edmund, 21, 55, 148, 154, 156, 223, 227, 260, 427.
 Spurgeon, Caroline, 301, 302.
 Stanley, William, 7, 21, 135.
 Steevens, 301.
 Steiner, Roger J., 15.
 Stephens Brown, Louise, 313, 314.
 Stepney, William, 15, 21, 158, 442.
 Stiefel, A.L., 179.
 Stow, John, 382.
 Strange, Lord,
 Straparola, 45.
 Struijs, Jacob, 371.
 Stubbings, Hilda U., 5, 111, 171, 190, 192, 257.
 Studley, John, 517, 535, 539.
 Suffolk, Duque de, 315, 316, 317, 323, 324, 330.
 Surrey, 511.
Survey of London, 382.
- Tamburlaine, 102, 223, 446, 500.
Taming of the Shrew, The, 20, 31-48, 157, 205, 243, 433, 442, 498, 499, 573, 575.
 Tanco Lerga, Jesús, 28, 95.
 Tassis, Juan de, 425.
 Tasso, 14, 221, 386.
Tempest, The, 4, 16, 17, 145, 150, 202, 215, 240-287, 290, 302, 318, 378, 391, 411, 441, 453, 454, 472, 475, 498, 499, 501, 502, 520, 542, 565, 572, 579, 582.
 Teodosio I el Grande, 386, 401, 428, 455.
 Tesserant, Claude, 356, 447.
Thebais, 517.
 Theobald, William, 290, 291, 292, 508.
Theórica y Práctica de la Guerra, 207, 423-424, 499.
Theorike and Practike of Moderne Warres, The, 208.
Theorique and Practise of Warre, 208.
 Thomas, Sir Henry, 1, 4, 5, 16, 19, 20, 21, 35, 57, 103, 107, 108, 111, 121, 150, 151, 152, 160, 176, 192, 195, 196, 201, 203, 212, 215, 228, 230, 232, 233, 234, 235, 236, 242, 243, 248, 257, 258, 259, 260, 319, 362, 385, 388, 394, 407, 430, 433, 442, 443, 450, 451, 460, 462, 470, 471, 472, 476, 478.
 Thomson, J.A.K., 25.
 Thorius, John, 207.
 Thorndike, Ashley, 124.
Thyestes, 517, 526, 527, 528, 529, 537.

- Tieck, 256.
Times Lamentations..., 360.
Timon of Athens, 163, 170, 442-447, 499, 508.
 Timoneda, Juan, 26, 148, 150, 175, 449, 451-452, 470, 499.
Tirant lo Blanc, 147, 148, 149, 150, 377, 498.
 Titherley, A.W., 7.
 Tito Livio, 476.
Titus Andronicus, 20, 67, 352, 447, 520, 527-529.
 Tobler, Dr., 123, 126, 127.
 Topsell, Edward, 360.
 Torquemada, Antonio de, 564.
 Tourneur, 533.
Tragedias de Amor, 415.
Tragical Comedie of Calistus, The, 358.
Tragical History of Romeus and Juliet, The, 356.
Tragicke Comedye of Celestina, The, 359.
 Traheron, William, 445.
 Trajano, 386, 444.
 Tribaldos de Toledo, Luis, 425, 501.
 Traversi, D.A., 448, 501, 527.
Trick to Catch the Old One, A, 139.
Troades, 517, 523, 525, 528, 530, 534, 536.
Troilus and Cressida, 150, 177, 201, 377, 396-402, 432, 441, 498, 499.
 Tuberville, 147.
 Tudor, Mary, 221, 294, 317, 322, 325-327, 338, 340, 342, 346, 349, 500.
 Turner, Philip A., 171.
Twelfth Night, 23, 26, 51, 63, 92, 173-193, 270, 281, 381, 498, 499, 500,
 556, 558, 568, 572, 578, 579, 580.
 Twine, Lawrence, 448, 449.
Two Gentlemen of Verona, The, 13, 17, 20, 21, 47, 49-93, 106, 118, 122,
 123, 124, 133, 180, 181, 186, 187, 201, 241, 281, 303, 379, 389, 390, 398,
 474, 475, 477, 479, 482, 485, 487, 488, 498, 499, 502, 578, 579, 580, 581,
 582.
 Tyler, M., 473.
- Udall, Nicholas, 24.
 Ulrici, 241, 250, 256.
 Underhill, John Garrett, 4, 9, 52, 53, 54, 90, 163, 176, 177, 193, 206, 207,
 211, 223, 224, 225, 226, 230, 309, 444, 445, 446, 472, 473, 477, 517, 564.
Unfortunate Traveller, The, 145.
 Ungerer, Gustav, 4, 5, 11, 14, 15, 17, 18, 26, 28, 29, 52, 53, 54, 55, 102,
 104, 105, 111, 112, 113, 114, 117, 153, 154, 175, 203, 206, 221, 223, 224,
 226, 227, 260, 261, 357, 359, 360, 366, 383, 445, 461, 462, 471, 493, 517.
 Urgel, Conde de, 563.
- Valbuena Prat, Angel, 153, 221, 236, 238, 281, 377, 399, 404, 414, 421,
 439, 441, 449.
 Valdés, Francisco de, 207.
 Valdés, Don Pedro de, 461-462.
 Valera, Cipriano de, 52, 359.
 Valera, Diego de, 435.
 Vázquez de Prada, 320.

- Vega, Lope de, 3, 4, 178, 216, 236, 237, 238, 242, 251, 356, 370-377, 413,
 421, 443, 444, 445, 499.
 Velázquez de Velasco, Alfonso, 196.
 Vera, Diego de, 264.
 Vere, Elizabeth, 135.
Viaje entretenido, El, 42, 499.
Viajes, 502.
 Viana, Príncipe de, 563.
 Victoria, reina, 211.
Vida es sueño, La, 42, 500.
Vidas de los emperadores desde César hasta Carlos V, Las, 386.
 Vigni, Alfred de, 165.
 Villamediana, Conde de, 501.
 Villarejo, Oscar M., 4, 237, 370, 371, 372, 421, 443.
 Villaumbrales, Pedro Hernández de, 301.
 Vincent, Francesch, 563.
 Virgilio, 14, 476, 507, 508.
 Viterbo, Godofredo de, 448.
 Vives, Juan Luis, 34, 35, 36, 44, 104-106, 169, 170, 221, 318, 325, 331,
 357, 389, 390, 391, 499.
Volpone, 139.
 Voltaire, 121.
 Vollhardt, 535.
- Wales, J.G., 88.
 Walker, Ferdinand, 564.
 Warburton, John, 192, 290.
 Ward, John, 121, 575.
 Warner, William, 24, 25.
 Warton, Thomas, 35.
 Warwick, Conde de, 307.
 Watson, Foster, 34, 35, 169, 390.
 Watt, Ian, 223, 226, 227, 228.
 Webster, 533.
 Westminster, Tratado de, 325.
Westward for Smelts, 466.
 Whetstone, George, 213, 216.
 Whitaker, Virgil K., 25, 139, 140, 142, 170, 171, 240, 385, 388, 391, 429,
 443, 447, 505, 506, 507, 511, 519, 521, 522, 523, 524, 525, 526, 527, 528,
 529, 531, 533, 538, 541.
 Whithorne, Peter, 208.
 Whyttynton, R., 517.
 Wilder, M.L., 513, 514.
 Williams, Charles, 19, 159.
 Williams, Raymond, 516.
 Williams, Sir Roger, 208.
 Willoughby, Charles, 316.
 Willoughby, Henry, 316.
 Willoughby, Katherine, 316.
 Willoughby, William, Lord, 317.
 Wilkins, George, 289.
 Wilkins, Michael, 11.
 Wilson, Thomas, 53, 55, 57, 586-588.

- Wilson Knight G., 92, 118, 239, 240, 313, 448, 474.
 Wimperis, Arthur, 561.
 Windsor, Tratado de, 326.
 Winter's Tale, The, 17, 107, 155, 218-239, 248, 290, 291, 319, 406, 428,
 474, 498, 499, 500, 501, 502, 579, 582.
 Wolf, J., 197, 359, 361.
 Wolfe, John, 226.
 Wolsey, Cardenal, 314, 318, 319, 320, 322, 324, 328-331, 336, 338, 341,
 343, 344.
 Women Pleased, 216.
 Woodville, Elizabeth, 309.
 Woodville Rivers, Anthony, 308.
 Wordsworth, 229.
 Wright, W. Aldis, 121, 122, 301.
 Wright, H.G., 466.
 Wright, Louis B., 383.
- Yates, F.A., 105.
 Yolanda de Aragón, 308.
 Yong, Bartholomew, 21, 53-56, 58, 59, 63, 64, 80, 84, 106, 121, 122, 125,
 126, 164, 389, 390, 482, 483, 487, 498, 578.
 York, Duques de, 298.
 Yorke, Rowland, 382.
Your Five Gallants, 289.
- Zalba, José, 251.
 Zárate, Agustín de, 261.
Zelauto, 141.

