



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI PADOVA

Università degli Studi di Padova

Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari

Corso di Laurea Magistrale in
Lingue Moderne per la Comunicazione e la Cooperazione Internazionale
Classe LM-38

Tesi di Laurea

Las Novelas Ejemplares en Inglaterra

Relatore
Prof. Donatella Pini

Laureando
Serena Cocco
n° matr.1083000 / LMLCC

Anno Accademico 2015 / 2016

ÍNDICE

Introducción.....	p.1
Capítulo 1:De la novela a la comedia: el papel de la intertextualidad.....	p.5
1.1.El concepto de intertextualidad.....	p.5
1.2.Las relaciones hipertextuales y los géneros literarios.....	p.6
Capítulo 2: La literatura del siglo XVII en España.....	p.13
2.1. España a finales del siglo 1500 y principios de 1600.....	p.13
2.2 La literatura de la época.....	p.14
Capítulo 3: La fortuna de las <i>Novelas Ejemplares</i>	p.21
3.1. <i>Las Novelas Ejemplares</i>	p.21
3.2. Cervantes en Inglaterra.....	p.28
Capítulo 4: El teatro inglés de los siglos XVI y XVII.....	p.35
4.1. Inglaterra entre el reino de Isabel I y Jacobo I.....	p.35
4.2. La fortuna del teatro inglés.....	p.37
4.3. El teatro de Fletcher y Middleton.....	p.39
Capítulo 5:Los textos.....	p.43
5.1. Las tramas de las <i>Novelas Ejemplares</i> y las tramas de las comedias inglesas.....	p.43
Capítulo 6: Las <i>Novelas Ejemplares</i> en las comedias de Fletcher y Middleton. Un análisis comparativo.....	p.79
6.1. <i>Las dos doncellas</i> y <i>Love's Pilgrimage</i>	p.79
6.2. <i>La señora Cornelia</i> y <i>The Chances</i>	p.95
6.3. <i>El casamiento engañoso</i> y <i>Rule a Wife and Have a Wife</i>	p.107
6.4. <i>La ilustre fregona</i> y <i>The Fair Maid of the Inn</i>	p.112
6.5. <i>La fuerza de la sangre</i> , <i>La gitanilla</i> y <i>The Spanish Gipsy</i>	p.121
6.6. <i>La fuerza de la sangre</i> y <i>The Queen of Corinth</i>	p.127
6.7. <i>La gitanilla</i> y <i>Beggar's Bush</i>	p.129
6.8. <i>El amante liberal</i> y <i>A Very Woman</i>	p.130
6.9. Conclusión.....	p.133
Riassunto.....	p.135
Bibliografía.....	p.141

Introducción

La colección de las *Novelas Ejemplares*, desde hace su publicación, ha encontrado el favor de los lectores y sigue siendo apreciada y estudiada hoy en día en todo el mundo. El genio de Cervantes nos ha donado una obra que, a lo largo de los siglos, ha sido fuente inagotable de inspiración para muchos otros autores entre los cuales encontramos, en Inglaterra, John Fletcher, Thomas Middleton y sus colaboradores.

Para acercarse a evaluar el proceso de comparación de textos pertenecientes a géneros literarios diferentes, esta investigación presenta un primer capítulo introductorio sobre el concepto de intertextualidad. A partir de esta presentación que pretende proporcionar los conocimientos básicos necesarios a enfrentarse con un análisis comparativo, el enfoque de este trabajo se fija en el objetivo de investigar la fortuna que las novelas cervantinas tuvieron en Inglaterra y la medida en que se puede hablar de las mismas como material hipotextual al cual se inspiraron algunos dramaturgos ingleses para la composición de sus comedias.

Para ofrecer un cuadro completo y lo más claro posible se describe también en los capítulos siguientes el contexto histórico-cultural de la época en los dos países: España e Inglaterra. De hecho, este es un periodo en que se produjeron enormes cambios: después del descubrimiento de América y los progresos científicos que se extendieron en toda Europa, las certidumbres de los hombres habían empezado a fallecer. Como reflejo del avanzar de las teorías de la reforma protestante, la iglesia católica pierde cada día más autoridad cada día y los hombres empiezan a percibir un colapso gradual de la realidad a la cual están acostumbrados; además dado que la oposición entre reforma y contrarreforma condiciona profundamente muchos aspectos de la vida en la época los autores tienen que tener cuidado con las temáticas que desarrollan en sus obras para evitar enfrentarse con la Inquisición y la censura.

En éste contexto surge una literatura de diversión, que se propone como alternativa agradable a los problemas cotidianos; se crean entonces las condiciones necesarias al nacimiento del género literario de la novela. De hecho, aunque muchos estudiosos sigan afirmando que la novela se desarrolla en Inglaterra a finales de 1700

concomitantemente con la creación de la prensa, la mayoría de los investigadores concuerda en afirmar que los primeros autores de novelas se encuentran en España a partir de los siglos XVI y XVII con operas como el *Lazarillo de Tormes*, el *Guzmán de Alfarache* de Mateo Alemán. Entre los otros autores, Miguel de Cervantes contribuye con su *Quijote*.

Su colección de *Novelas Ejemplares* se propone como género literario peculiar: se trata de novelas cortas que Cervantes afirma proceder del *Decamerón* de Boccaccio pero al mismo tiempo, tienen un planteamiento exquisitamente teatral que, hasta incluso, ha llevado la crítica a suponer que se trataría de adaptaciones de comedias cervantinas anteriores. El comento de Avellaneda en el prólogo a su *Quijote* («conténtese con su *Galatea* y comedias en prosa, que eso son las más de sus novelas: no nos canse») confirmaría esta suposición.

Esta colección de doce cuentos se publica en España el 1613 y tuvo un éxito extraordinario tanto que empezó a ser traducida, leída y apreciada también en otros países. Sabemos que se difunde rápidamente en Francia y de aquí, a través de hábiles traductores, llega a Inglaterra.

Este país, durante el reino de Isabel I, vive un periodo de desarrollo cultural debido a la pasión de la reina para el teatro y la ciencia. El teatro en particular florece: es la época de William Shakespeare, Christopher Marlowe, Thomas Lodge y, entre los otros dramaturgos encontramos John Fletcher y Thomas Middleton. Estos autores, con la colaboración de muchos otros, empiezan a manejar las traducciones de las novelas cervantinas y se inspiran a muchas de las mismas para la composición de sus comedias.

Después de una rápida panorámica de la situación histórico-social de Inglaterra se pinta un cuadro general sobre la recepción de las *Novelas Ejemplares* en Inglaterra con una detallada descripción de la cronología de edición de las traducciones inglesas.

El enfoque de este trabajo de investigación se desarrolla entonces con el análisis comparativo de las novelas cervantinas que la crítica internacional a lo largo de los años ha relacionado con las comedias inglesas.

Las novelas cervantinas analizadas son: *La gitanilla*, *El amante liberal*, *La fuerza de la sangre*, *La ilustre fregona*, *Las dos doncellas*, *La señora Cornelia*, *El casamiento engañoso*.

Las comedias examinadas son: *Love`s Pilgrimage*, *A Very Woman*, *Rule a Wife and Have a Wife*, *The Chances* y *The Fair Maid of the Inn* de Fletcher y *The Spanish Gipsy* de Middleton.

La obra de Middleton se diferencia parcialmente de las otras porque presenta un enredo que es una mezcla entre dos de los cuentos de Cervantes.

A través de un cuidadoso examen de los enredos, con particular atención a los mecanismos narrativos que caracterizan las obras, se intentará determinar la relevancia que ha tenido cada novela cervantina en ofrecer a los dramaturgos ingleses una inspiración necesaria al desarrollo de las tramas de las comedias y se subrayarán las semejanzas y las diferencias entre los textos desde el punto de vista del contenido y del estilo.

Capítulo 1

De la novela a la comedia: el papel de la intertextualidad

1.1. El concepto de intertextualidad

Debiendo proceder a un análisis comparativo de obras que pertenecen a géneros literarios diferentes, el primer problema que se presenta es el de establecer cuáles son las relaciones intertextuales entre los textos examinados. Con este fin, es necesario dedicar algunas palabras al concepto de intertextualidad y la forma en que es una herramienta esencial para cualquier persona que se acerca a un método de análisis de texto.

La definición de intertextualidad ha estado sujeta, con el paso de los años, a numerosos cambios y modificaciones, debido a los diversos significados que este término posee y a las diferentes interpretaciones que ha sufrido. Andrea Bernardelli en su libro *Intertestualità* la define desde un punto de vista general como «la idea de que cada texto está siempre relacionado con otros textos y con diferentes contextos históricos y culturales»¹.

Este concepto fue analizado previamente por el crítico y ensayista francés Gérard Genette que, con su obra *Palimpsesti*,² se asentó en la escena mundial como una referencia esencial para cualquier estudioso que se dedica al análisis de textos. Los estudios de Genette detectaron los elementos que relacionan un texto con otros textos y, para definir esta relación intertextual particular, Genette acuñó el término *trans-textualidad*, y afirmó la importancia de no considerar un texto como una sola obra en sí misma, sino como un elemento que forma parte de un sistema más complejo y lleno de relaciones más o menos manifiestas que es la literatura.

A partir de allí Genette subdivide el campo general de la trans-textualidad en cinco diferentes subcategorías para definir mejor los tipos diferentes de relaciones que existen.

¹ BERNARDELLI, 2000: p.2.

² GENETTE, 1997.

Él describe con el término *intertextualidad* el tipo de relación en la cual se individualiza la presencia de un texto en otro texto. El ejemplo más explicativo de este tipo de relación es la citación, o sea la referencia a un texto a partir del cual se extrapola un fragmento o una pieza de texto.

Con el término *paratextualidad* Genette se refiere a todas las relaciones que unen un texto al material que circunda el texto. En lo específico, se refiere a los mensajes que se comunican al lector a través del título, el prólogo, las notas a pie de página, etc. Con el término *metatextualidad* se define la relación en la cual el texto se convierte en objeto de comentario o de interpretación crítica y, por tanto, al texto original se añaden elementos de análisis externos por parte de otro autor. La *architextualidad* identifica todas las relaciones que se crean entre cada texto y el género literario al cual pertenece (poesía, novela picaresca, etc.). Por último, con el término *hipertextualidad*, que es el tipo de relación que tiene que ver con este trabajo se define la relación que une un texto anterior, definido hipo-texto, con un texto posterior que deriva del primero, definido hiper-texto. Este tipo de relación, según Genette, se manifiesta a través de dos modalidades: la transformación directa que consiste en la transposición de un texto específico y en la transformación indirecta (o imitación) que consiste en el hacer de una obra precedente, el modelo de una obra sucesiva imitando una característica de la otra.

1.2. Las relaciones hipertextuales y los géneros literarios

El concepto de hipertextualidad se concretiza en el enlace que relaciona una obra específica al género literario, que deriva de un proceso de transformación. Partiendo de este concepto, analizamos específicamente qué géneros literarios pertenecen a la esfera de las relaciones hipertextuales y qué características poseen. Genette identifica dos tipologías principales de relación hipertextual: las *transformaciones directas* y las *transformaciones indirectas*. Sin embargo, estas tipologías de relación presentan unas subcategorías que están sujetas a variaciones en relación con el tono o la caracterización que el que tiene con el propio texto.

Afirma por tanto que pueden identificarse tres registros hipertextuales: *lúdico*, *satírico* y *serio*³.

El régimen lúdico se caracteriza por el objetivo puramente recreativo. Justamente, el término *recreativo* es particularmente idóneo para describir este tipo de transformación, ya que, basándose en el significado etimológico de la palabra, recuerda el aspecto del re-crear, o sea, crear nuevamente y al mismo tiempo, expresar el concepto de diversión ofrecido por la obra re-creada. Los géneros literarios que expresan esta relación son la *parodia* y el *pastiche*. El régimen satírico, a diferencia del precedente, manifiesta un particular intento agresivo y de burlas y la transformación funciona con el preciso intento de demoler el hipotexto al cual se refiere. A esta categoría pertenecen los géneros literarios del *disfraz* y la *caricatura* (o *pastiche satírico*). Por último, el régimen serio no presenta ninguna función de diversión o de destrucción respecto al modelo original. Los géneros que pertenecen a este tipo de relación son, de hecho, la *transposición* y la *continuación*.

Por tanto, según Bernardelli⁴ tales relaciones se pueden resumir esquemáticamente de esta manera:

RELACIÓN/RÉGIMEN	LÚDICO	SATÍRICO	SERIO
TRANSFORMACIÓN DIRECTA	<i>PARODIA</i>	<i>DISFRAZ</i>	<i>TRANSPOSICIÓN</i>
TRANSFORMACIÓN INDIRECTA	<i>PASTICHE</i>	<i>CARICATURA</i>	<i>CONTINUACIÓN</i>

Entre las transformaciones directas encontramos, por tanto, la *parodia*, que según Linda Hutcheon es definible como «a form of imitation characterized by ironic inversion

³ BERNARDELLI, 2000: 70.

⁴ BERNARDELLI, 2013: 54.

not always at the expense of the parodied text⁵» y «repetition with critical distance which marks difference rather than similarity». Así que se puede definir la parodia como una imitación de un texto cuyo contenido o forma, en comparación al hipotexto, se alteran. El objetivo comunicativo del texto paródico puede ser de varios tipos. De hecho, se puede recuperar la obra original con una intención crítica y para variar como, por ejemplo, hace Montale (1896-1981) cuando con su poesía *Piove* se inspira en la estructura de *La pioggia nel pineto* de D'Annunzio (1863-1938), donde extrapola algunas palabras y, parodiándola, se opone a la visión etérea y exuberante de la naturaleza dannunziana contraponiéndole una idea de naturaleza dura y cruel.

Otro caso de parodia del fuerte intento crítico es el de la novela *Shamela* en la que Henry Fielding (1707-1754) presenta una situación especular respecto al conocido *Pamela* de Samuel Richardson (1689-1761). Richardson en su novela epistolar, introduce la protagonista como una chica virtuosa y de indudable moderación, capaz de resistir a las insidias del perverso dueño que intenta seducirla y, sobre todo, capaz de cambiar el carácter hasta que se casa; Fielding, con su parodia, intenta desmontar este modelo de mujer que considera hipócrita, presentando las verdaderas cartas de Pamela, de las cuales emergen las verdaderas intenciones de la protagonista que demuestra ser todo lo contrario a cándida.

En otros casos, la parodia lleva las connotaciones de la celebración. De hecho, se vislumbra por parte del autor la fuerte admiración hacia la obra original de que, a través de la parodia, se quiere reafirmar el prestigio. Bernardelli sintetiza este concepto dividiendo el género paródico en las dos subcategorías de la *parodia satírica* y de la *parodia irónica* y afirma que «mientras la parodia satírica tiene una función de destrucción del modelo parodiado, la parodia irónica actúa en una dirección definible como constructiva o sintética entre el modelo textual parodiado y el modelo textual parodiante⁶». Aunque el género paródico, por su carácter humorístico, tienda a rebatir anchos consentimientos, debemos subrayar el hecho de que posee, al mismo tiempo, fuertes límites. Muchos estudiosos se han preocupado por remarcar el hecho que la parodia es tendencialmente un género intertextual que es el resultado de un texto de

⁵ HUTCHEON, 1985: 6.

⁶ BERNARDELLI, 2000: 58.

longitud moderada. Una parodia caracterizada por un texto de notable extensión pierde fluidez y la atención que el lector está obligado a prestar a la constante comparación entre la obra parodiada y la parodia misma, termina por constituir un esfuerzo que inevitablemente compromete el disfrute de la propia parodia.

Continuando con las tipologías de transformación directa, encontramos el *disfraz*. Esta es una tipología de transformación directa que se caracteriza por el cambio de una obra por el sujeto noble (como por ejemplo un poema épico) en un texto caracterizado por una comicidad hiperbólica e inapropiada. Se puede considerar como una forma muy cruda de lo burlesco. Un ejemplo de este género intertextual se encuentra en la reescritura humorística del mito de Píramo y Tisbe, presentado por William Shakespeare (1564-1616) en su *Sueño de una noche de verano*.

La *transposición*, definible también como *adaptación*, es un género intertextual complejo, caracterizado por el empleo de varias técnicas de transformación. Bernardelli expone dos tipologías principales de transposición: las formales y las temáticas⁷. En el primer caso, se trata de un tipo de transformación que adapta un texto desde un punto de vista puramente expresivo, sin modificar el contenido del texto. Por tanto, una transcripción (una versificación o un prosificación). Sin embargo, a menudo la adaptación de un texto requiere algunas modificaciones que se pueden definir cuantitativas. El autor que se ocupa de la adaptación decide añadir o sustraer porciones de texto de la obra original. En el caso de las *transposiciones temáticas* el autor realiza algunas modificaciones al contenido del texto y, por tanto, aunque permanezca invariado el marco histórico-espacial del contexto de la obra original, se modifican aspectos "mecánicos" de la trama, como, por ejemplo, las motivaciones que subyacen a las acciones de los protagonistas o las dinámicas causa-efecto que unen las acciones de los personajes.

Por lo que respecta a las transformaciones indirectas, encontramos el *pastiche*. Este tipo de transformación se caracteriza por la imitación del estilo de escritura de una obra; en el *pastiche*, por tanto, el elemento de recuperación respecto al original es el idiolecto de un autor. El término *idiolecto* nace en lingüística para definir la particular variedad de uso del sistema lingüístico de una comunidad o de cada hablante. A lo largo de los años, este término se ha aplicado incluso al ámbito literario para definir los rasgos

⁷ Ibid., p. 80.

distintivos del estilo de escritura de un autor. También en el caso del pastiche, símilmente a la parodia, encontramos una división en dos subcategorías: *pastiche satírico* y *pastiche lúdico*. El pastiche satírico, se caracteriza por un fuerte intento de desapego y crítica a la obra original, mientras que el pastiche lúdico, por el contrario, tiene una fuerte intención evocativa y de celebración. Un autor conocido por su producción de pastiches lúdicos es Marcel Proust (1871-1922). De hecho, él muy a menudo recalcó el estilo e autores como Flaubert, Balzac. Saint-Simon ecc.

Cuando esta imitación del estilo de un autor se concretiza en la repetición enfática de sus idiolectos, se habla específicamente de *caricatura*. Del resto, también en ámbito artístico, el término caricatura se utiliza para referirse a una técnica representativa que tiende a acentuar y remarcar algunas características o defectos físicos de un sujeto. No obstante, no siempre el pastiche se caracteriza por la imitación del estilo individual de un autor. A veces, como en el caso de la introducción a *I Promessi Sposi* de A. Manzoni (1785-1873), la imitación se refiere a un estilo de escritura precedente; en la novela histórica en cuestión, el autor imita el artificio de escritura del siglo XVII para mantener la ficción del descubrimiento del manuscrito del anónimo.

La *continuación* es la tercera y última tipología de transformación indirecta: generalmente nace porque el autor quiere dar un final a una obra de otro autor que quedó incompleta, o bien, para escribir la continuación de una obra que tuvo un gran éxito. La continuación se caracteriza por la constante e imprescindible referencia a la obra precedente, sobre todo en la caracterización de los personajes, ya formada y delineada. El autor que deseara cimentarse en una continuación debería respetar las elecciones narrativas precedentes. La continuación es una tipología de transformación que amenaza con caer en el plagio en el momento en que el autor intenta hacer pasar por propios y originales el estilo y los contenidos de otro texto. Famoso es el caso de la continuación del *Don Quijote* de Cervantes por parte de Avellaneda. Sin embargo, en este caso, no existiendo en aquella época los derechos de autor, aunque se pudiese hablar de plagio un autor no podía proteger su obra. De hecho, *La Segunda parte del Quijote* de Avellaneda nace con el preciso intento de subirse a la ola del éxito de Cervantes.

En este trabajo, nos concentramos en la transposición, que es la tipología de transformación intertextual que domina en las obras de John Fletcher. Según Frances Luttkhuizen, el comediógrafo gracias a la traducciones francesas de las *Novelas*

Ejemplares de Cervantes, pudo gozar de la obra española en la cual se inspiró para la elaboración de cuatro comedias: *Love's Pilgrimage*, *The Chances*, *Rule a Wife and Have a Wife* y *The Fair Maid of the Inn*. Luttikhuisen de hecho afirma que «[...]Long before the stories appeared in English, playwrights such as John Fletcher, Francis Beaumont, Thomas Middleton, William Rowley and Philip Massinger read them in the French and adapted some of the plots to their own advantage⁸».

Confrontando las comedias con las novelas de Cervantes es posible, desde el inicio de las obras inglesas, reconocer los innumerables elementos comunes con la obra española. Por tanto, será el objetivo de este análisis examinar las características propias de la producción literaria de ambos autores, para evidenciar las afinidades estructurales y de contenido que unen indisolublemente las comedias inglesas a las *Novelas Ejemplares*.

⁸ LUTTIKHUIZEN, F. *Englishing Cervantes's Exemplary Novels* in ARDILA, J.A.G. , ed. , *The Cervantean Heritage: Reception and Influence of Cervantes in Britain*, London, Modern Humanities Research Association and Maney Publishing, 2009, p. 84.

Capítulo 2

La literatura del siglo XVII en España

2.1. España a finales de 1500 y principios de 1600

El siglo XVII empieza con la sucesión de Felipe III en el trono de España y con la estipulación de un tratado de paz con el reino de Francia. Desafortunadamente el nuevo rey no se demuestra capaz de gobernar un reino tan vasto y deja el poder en las manos de sus ministros: el Duque de Lerma y el Duque de Uceda.

Aunque el país sea uno de los más ricos por la gran cantidad de bienes, de oro y de plata que llegan de América, la primera causa de la decadencia española es su incapacidad para controlar los tráficos comerciales con las colonias. De hecho, los colonos en este periodo envían a España grandes cantidades de oro y plata; estas riquezas al principio catalizan la economía española pero al final producen una enorme inflación. De esta forma el país aunque sea lleno de riquezas se encuentra con un comercio estancado.

España sufre un periodo de fuerte crisis económica debido también a los enormes gastos de la corte y de todo el aparato de funcionarios; la repercusión más fuerte de esta crisis económica es el colapso de la actividad manufacturera. El mercado español pierde su influencia a nivel mundial a favor de otros países como Holanda, Inglaterra y Francia. En 1609 se verifica la expulsión de los moriscos como tentativo de relanzar el sentimiento nacionalista español. El único efecto que se consigue es afectar negativamente la producción agrícola y artesanal del país que contaba sobre todo con los moriscos como trabajadores. La población se reduce del 25% a causa de enfermedades, hambre y delincuencia. Todas estas modificaciones negativas parecen paradójicos si se considera que España es el país que más había beneficiado de la colonización del Nuevo Mundo en términos económicos.

De hecho lo que penaliza el reino de España es principalmente la política imperialista española que no consigue alejarse de su estructura feudal. Durante estos años empieza también la guerra de los Treinta Años (1618) que se caracteriza por la total devastación de lugares enteros y el rol de las hambrunas y enfermedades que diezmaron la población civil de los Estados alemanes, de Países Bajos e Italia. España declara la guerra mientras en su interior sufre una bancarrota (1627) y nuevas pestilencias (1629).

En 1640 Cataluña y Portugal se rebelan; luego se juntan a la rebelión también Andalucía, Navarra y Valenza. Los años `50 y`60 se caracterizan por la difusión de nuevas pestilencias y por nuevas bancarrotas. En 1667 España se ve obligada a reconocer la independencia del Portugal y se encuentra involucrada en otra guerra con Francia que termina con la derrota de Nimega (1678).

Los primeros síntomas de recuperación se entrevén en los años ´80 de este siglo y se deben a la terminación de las expensas bélicas que produce una disminución de los precios y una revalorización de la moneda.

2.2. La literatura de la época

La literatura española del `600 se distingue por su propensión a una ruptura con el pasado. Sin duda es peculiar que un periodo de profunda crisis económica y política como este siglo sea al mismo tiempo el periodo más fecundo y próspero para la literatura española. De hecho, el siglo XVII y el siglo XVI se llaman «los Siglos de Oro» de la literatura española. En estos siglos se desarrollan en el país dos movimientos culturales y artísticos: el Renacimiento (siglo XVI) y el Barroco (siglo XVII). Aunque tengan características muy diferentes se engloban bajo la denominación Siglos de Oro porque constituyen una de las etapas de mayor esplendor cultural. El Renacimiento influencia la cultura de la época por la difusión de ideas humanistas, la admiración por la Antigüedad clásica, la concepción del hombre como centro del universo, la exaltación de la naturaleza y la búsqueda de la armonía. El siglo siguiente, en cambio, se caracteriza por el pesimismo y el desengaño. La sociedad se refugia otra vez en la religiosidad porque cree que la naturaleza es engañosa, que no se puede confiar en los sentidos. Vive en un contexto lleno

de dificultades y de animosidad que se materializa en una encarnizada «lucha de clases». Por eso aparecen los *Estatutos de limpieza de la sangre* que establecían que aquellas personas que tenían antenados árabes o judíos no podían ocupar cargos privados o públicos. Esta forma de discriminación legalizada era la manera más fácil para discriminar aquellos estratos sociales que disfrutaban de un cierto bienestar debido a su trabajo y su actitud al ahorro y, por lo tanto, impopulares. Muchos escritores e intelectuales de la época eran hijos de conversos, como por ejemplo Góngora, Gracián y Montalbán.

Además, aunque este periodo sea, a nivel mundial, el periodo de los descubrimientos científicos y de las invenciones más revolucionarias, España se caracteriza por ser el país que más se aleja de la modernización. Probablemente esto se debe a la necesidad de aferrarse a las pocas certezas que permanecen en un mundo que sigue cambiando cada día. El intento de «cerrar las puertas» a la modernización, de todas formas, no tiene éxito y la sociedad de la época vive un periodo de crisis, de alteración de las percepciones, de profundas dudas interiores, de ansiedad y de fragmentación. Todos estos sentimientos se reflejan directamente en la producción literaria.

De hecho en este periodo se asiste a la máxima floración y difusión de la representación teatral española. Las representaciones teatrales antes de la mitad de 1500 se daban sobre todo en las iglesias y en las plazas y calles de las ciudades. Algunas veces también en patios de algunas posadas o de hospitales. Durante este periodo nace el *corral* como espacio dedicado a la representación y con el pasar de los años se aportan numerosas modificaciones y mejoras al mismo.

El corral es un sitio donde los estratos sociales de la población se mezclan aunque cada uno tenga su espacio dedicado. Los estratos más bajos siguen la representación en el *patio*, de pie (criados, obreros, soldados); los artesanos y los comerciantes se sientan sobre los *bancos*; la clase media en los *desvanes* y los *aposentos* inferiores. En la parte más alta del corral llamada *tertulia* se sentaban a conversar los curas y los frailes. La nobleza ocupaba los *aposentos altos* y las *rejas*. Las mujeres, con excepción de las damas que se sentaban con sus familias, tenían un espacio dedicado que se llamaba *cazuela*⁹.

⁹ Para la descripción del *corral* v. PROFETI, 1994: 89-115, 135-152, 182-204.

La producción y representación de las obras eran continuas en las ciudades y los escritores de comedias eran muchísimos así como numerosísimas eran sus obras. Por ejemplo, de Lope de Vega se conocen 500 comedias pero se estima que haya escrito hasta 1.800 obras.

Los géneros de las comedias de la época se pueden dividir principalmente en dos ramas principales: la comedia alta o trágica y la comedia de capa y espada.

Otro género que deriva de la comedia de capa y espada es *la comedia de figurón* donde el protagonista es un personaje grotesco que viene ridiculizado al final de la obra. Este género retoma las características típicas de la producción del autor latino Plauto.

M.G. Profeti define de esta forma el personaje del teatro áureo:

Il personaggio del teatro aureo, invece, diventa spesso un archetipo: facile il riconoscimento e altrettanto facile la proiezione; non solo il Santo e il Malvagio, ma il Cavaliere innamorato (*galán*) e la Dama, il Re come fonte di ordine e di giustizia, il Padre nobile, custode dell'onore familiare e così via. Arrivando alla creazione di vere e proprie figure tipiche, come quella della donna forte, la vergine guerriera refrattaria dell'amore., ma alla fine vinta da esso; e che a volte si traveste da uomo, cosa che ovviamente piaceva molto allo spettatore, visto che così le attrici potevano esibire le gambe; alcune di esse arrivarono a specializzarsi nel ruolo¹⁰.

La figura de la mujer que se disfraza de hombre se encuentra justo en *Las dos doncellas* de Cervantes como temática principal alrededor de la cual se desarrolla toda la historia que será objeto de esta análisis.

A partir del 1607 empieza a desarrollarse el teatro de corte privado que llegará a ser el centro de la producción de Calderón. Luego, a partir del 1651, la música tendrá cada vez más importancia: nasce de la conmixión de la ópera italiana y la declamación típica española la *zarzuela*, una mezcla de partes cantadas y recitadas.

En esta época no es práctica común la impresión de los textos literarios teatrales. Incluso la difusión de la poesía se realizaba sobre todo a través de manuscritos antológicos llamados *Pliegos sueltos*.

La poesía de esta época se remonta a modelos métricos italianos como el *soneto* junto a formas tradicionales españolas como el *romance* o la *letrilla*. Las temáticas

¹⁰ PROFETI, 1998: 22.

principales de la poesía son sobre todo amorosa, moral, religiosa, mitológica y panegírica. La poesía que se desarrolla a lo largo del siglo XVI lleva el nombre de poesía renacentista y se divide en dos periodos principales: la poesía del Primer Renacimiento que se desarrolla durante el reinado de Carlos I y la poesía del Segundo Renacimiento que coincide con el reinado de Felipe II. Los principales representantes fueron respectivamente Garcilaso de la Vega y Fray Luis de León. El petrarquismo se difunde por toda Europa y se introducen en España determinadas métricas como el soneto, la canción petrarquista, terceto encadenado, octava real etc.

La prosa por otra parte se desarrolla en dos direcciones: la prosa didáctica y la prosa de ficción. La prosa didáctica se concentra en la difusión de la ideología erasmista y aparece en forma de dialogo. Algunas obras de este tipo que tuvieron mucho éxito son *El dialogo de Mercurio y Carón* de Alfonso de Valdés y *El Crotalón* de Cristobál de Villalón.

Otro género literario de gran importancia en esta época fue la historiografía, sobre todo como consecuencia del descubrimiento de América. Surge el interés de leer la narración celebrativa de las conquistas de España.

Bajo el nombre de *prosa de ficción* se encuentra la novela. Esta definición se empleaba para referirse a narraciones cortas porque las más largas llevaban nombre de libro o tratado. Es un género difícil de encuadrar en la etapa de su primera aparición. En realidad en los siglos XVI y XVII no hubo verdaderas teorías de la novela. Los únicos comentarios acerca de esta novedad literaria se limitaban a unas alusiones en escritos de carácter crítico o moral y sobre todo adaptaciones de tratados de poética. La novela se desarrolla alrededor del concepto de *desengaño*: la sociedad es peligrosa, el mundo humano no es fiable y los demás hombres son potencialmente hostiles. Al mismo tiempo el concepto de *desengaño* lleva en sí mismo una función conservadora aunque en muchas obras se perciba el lento colapso de esta ideología. Como ya se ha señalado, esta es una época en la cual las pocas certidumbres de los hombres colapsan frente a las innovaciones y descubrimientos. Surge en el ánimo humano un sentimiento de miedo y de desconfianza. Es un momento histórico en el cual la confianza en las virtudes morales de los hombres vacila. En este contexto nacen las *Novelas Ejemplares* que llevan el adjetivo *ejemplares* porque presentan situaciones de la vida común, el carácter es didáctico, el objetivo es presentar los comportamientos sociales que deben ser observados y los que

deben ser evitados. Los moralistas del siglo XVI deploraban la novela, sobre todo si los lectores eran doncellas. Cervantes por el contrario defiende la moralidad de su obra en el prólogo donde sostiene que:

Quiero decir que los requiebros amorosos que en algunas hallarás, son tan honestos y tan medidos con la razón y discurso cristiano, que no podrán mover a mal pensamiento al descuidado y cuidadoso que los leyere¹¹.

Y en seguida:

Sin daño del alma ni del cuerpo, porque los ejercicios honestos y agradables antes aprovechan que dañan...Una cosa me atreveré a decirte, que si por algún modo alcanzara que la lección de estas Novelas pudiera inducir a quien las leyera algún mal deseo o pensamiento, antes me cortara la mano con que las escribí que sacarlas en público. Mi edad no está ya para burlarse con la otra vida¹².

Estas *Novelas* tuvieron un éxito increíble en la época de Cervantes y hoy en día siguen siendo estudiadas y analizadas, además de leídas con gusto.

Ortega y Gasset en sus *Meditaciones del Quijote*¹³ propone una división de las novelas en dos series distintas: la primera, de carácter más idealista, se acerca más al modelo italiano y aparenta su inspiración al *Decamerón* de Boccaccio con personajes caricaturales; la segunda, más realista, se dedica a describir personajes mucho más caracterizados psicológicamente y revelan la intención crítica del autor. A partir de la reflexión de Ortega y Gasset la crítica literaria ha propuesto en todos los manuales de literatura esta clasificación de manera parasitaria sin entrar en la textura de las *Novelas Ejemplares*.

Estos grupos son:

- a) *El amante liberal, Las dos doncellas, La española inglesa, La señora Cornelia y La fuerza de la sangre.*

¹¹CERVANTES, 2004: 118/7456.

¹² Ibid.118-145/7456.

¹³ ORTEGA Y GASSET, 1914: 142-147.

b) *Rinconete y Cortadillo, El licenciado Vidriera, La gitanilla, El coloquio de los perros, La ilustre fregona.*

Serán objeto de un análisis más profundo las novelas: *La Gitanilla, La fuerza de la sangre, Las dos doncellas, La señora Cornelia, El casamiento engañoso Las dos doncellas, y La Ilustre Fregona.* Los autores ingleses John Fletcher y Thomas Middleton las adaptaron en comedias que tuvieron mucho éxito en Inglaterra donde ya los lectores habían apreciado las *Novelas Ejemplares* de Cervantes.

Capítulo 3

La fortuna de las *Novelas Ejemplares*

3.1. Las *Novelas Ejemplares*

No se conoce mucho sobre el proceso de composición de las *Novelas Ejemplares*. La obra se compone de doce novelas que son: *La gitanilla*, *El amante liberal*, *Rinconete y Cortadillo*, *La española inglesa*, *El licenciado Vidriera*, *La fuerza de la sangre*, *El celoso extremeño*, *La ilustre fregona*, *Las dos doncellas*, *La señora Cornelia*, *El casamiento engañoso* y *El coloquio de los perros*. Seguramente la primera elaboración de la obra se remonta a los últimos años del siglo XVI que corresponden al final del reinado de Felipe II (1527-1598). Esta noticia se da por cierta a partir de lo que se puede deducir del estudio del *Manuscrito de Porras*.

Francisco Porras de la Cámara era un racionero de la catedral de Sevilla que, para aliviar el aburrimiento de su amo, el cardenal Niño de Guevara, se dedicó a copiar una buena cantidad de historias y novelas. Entre estas novelas se encuentran *Rinconete y Cortadillo* y *El celoso extremeño*. Gracias a las modificaciones de Porras se pueden analizar los cambios que sufrió la trama de *El celoso extremeño*.

Nació una diatriba entre estudiosos de Cervantes acerca de la paternidad de *Rinconete y Cortadillo* y de *El celoso extremeño*. Aunque E.T. Aylward hubiese intentado demostrar que estas novelas se debían a Porras mismo y que Cervantes se manchó de plagio, posteriores estudios de G. Stagg explican como Aylward se equivoca en su análisis. Stagg de hecho afirma que:

Comparisons have in the past been made between the Porras "primitive versions" and the Cuesta "definitive versions" of "Rinconete y Cortadillo" and "El celoso extremeño" with a view to extending our knowledge of Cervantes's creative processes, ethics and ideology. Useful critical results (e.g. insights into the artistic reasons for the Cuesta ending of "El celoso extremeño") have been obtained from such comparisons, even though these, we believe, were based on false premises. Henceforth, we suggest, the Porras MS. Should be regarded as of only limited interest, as embodying a contemporary's critical view of Cervantes's narrative

and stylistic abilities. For the rest, it may be consigned to that special limbo reserved for the red herrings of literary history¹⁴.

Por lo tanto según Stagg las dos novelas son obras cervantinas originales.

De las otras diez novelas de la colección tampoco se sabe mucho. Francisco Rico propone una datación basándose sobre el examen de las fórmulas *A lo que* y *A lo cual* y afirma:

[...] pero incluso con sólo los aportados hasta el momento parece irremediable colegir que una preferencia aplastante por *A lo cual* o bien por *A lo que* permite situar una novela en una determinada posición relativa en el itinerario de la narrativa cervantina [...] En semejante panorama, las *Novelas Ejemplares*, nos da una buena sorpresa: de las 51 apariciones de la fórmula *A lo que* se lleva apenas cuatro, y las otras 47, abrumadoramente, son para *A lo cual* [...] La incorporación descabala por completo la secuencia: no hay medio de entender que el recurso a *lo que* y el abandono de *lo cual* progresaran en tan perfecto paralelismo, y las *Ejemplares* vengan de pronto a quebrar la coherente evolución. Desde luego, sabemos que la fecha de publicación es ahora menos indicativa, porque tal vez no todas las *Novelas Ejemplares* fueron escritas en el mismo período: del mismo modo que *Rinconete y Cortadillo*, mencionado en el *Ingenioso hidalgo*, ha de ser sustancialmente anterior a 1605, puede haber otras novelas en el mismo caso, mientras de varias suele darse por sentado que son posteriores. No obstante, si las vamos examinando una a una, los resultados son todavía más tajantes. En *El amante liberal* (con cinco ejemplos de la fórmula), *Rinconete* (nueve), *La española inglesa* (dos), *El licenciado Vidriera* (once), *La fuerza de la sangre* (uno), *El celoso extremeño* (dos), *La ilustre fregona* (cuatro), *Las dos doncellas* (cinco) y *La señora Cornelia* (tres), es decir, en la gran mayor parte, la única variante documentada es *A lo cual*. Sólo *La Gitanilla* trae un *A lo que* aislado entre cinco *A lo cual*, y sólo *El casamiento engañoso* y el *Coloquio de los perros* juntos aportan los otros tres *A lo que* (frente a un mero *A lo cual*) que completan la estadística. [...] Podemos concluir que la totalidad del primer *Quijote* y la totalidad de las *Novelas Ejemplares* pertenecen a un mismo estadio de la producción de Cervantes. Lo que de ninguna manera cabe admitir es que el grueso de las *Novelas Ejemplares* se sitúe entre el primero y el segundo *Quijote*: una regresión desde *A lo que* hasta *A lo cual* e inmediatamente otra en sentido opuesto serían del todo ininteligibles¹⁵.

¹⁴ STAGG, 1984: 153.

¹⁵ RICO, 2005: 160-161.

Otro problema que se plantea analizando la totalidad de las novelas es la atribución de la tercera novela que se encuentra en la edición de Porras, *La tía fingida*. Presenta características que no permiten adscribirla a ciencia cierta a Cervantes.

Analizando el conjunto de las novelas, la mayoría se presenta en tres categorías tópicas de su trama:

- a) Un amor turbulento que termina en una unión feliz: *La Gitanilla*, *El amante liberal*, *La ilustre fregona* y *La española inglesa*.
- b) Un amante infiel que produce la necesidad de un casamiento para reparar a una injusticia: *La fuerza de la sangre*, *Las dos doncellas* y *La señora Cornelia*.
- c) La naturaleza castiga a los que han intentado contravenir sus leyes: *El casamiento engañoso* y *El celoso extremeño*.

Las novelas tuvieron un gran éxito entre el público de lectores de la época y por un lado encontraron la envidia de numerosos escritores como el ya citado Alonso Fernández de Avellaneda que en el prólogo a su *Quijote* define las novelas cervantinas como «más satíricas que ejemplares, si bien no poco ingeniosas¹⁶». Por otro lado muchos fueron los dramaturgos españoles que utilizaron algunas de las novelas de la colección de Cervantes como material para la composición de sus propias obras adaptando los textos.

Katerina Vaiopoulos¹⁷ se centró en el asunto de la transposición de las *Novelas Ejemplares* en comedias del teatro del Siglo de Oro. La investigadora refiere la relación entre *Quien da luego da dos veces* de Tirso de Molina y *La señora Cornelia*; *La fuerza de la sangre* de Guillén de Castro y la homónima novela cervantina. Por lo que concierne *La ilustre fregona* parece que el caso sea un poco más controvertido. Vaiopoulos de hecho afirma: «Los primeros textos que tienen un nexo intertextual con la novela corta de Cervantes se han individuado en dos comedias tempranas de Lope de Vega, *El mesón de la corte* y *La noche*

¹⁶AVELLANEDA, 2005: 195.

¹⁷VAIOPOULOS, 2010.

*toledana*¹⁸...» y específica luego que es probable que los dos autores se inspiren en un hecho real. Refiere también que otros autores que se dedicaron a la adaptación de esta obra de Cervantes fueron Vicente Esquerdo en 1619 con su *La ilustre fregona*, Diego de Figueroa y Córdoba en 1661 con *La hija del mesonero*¹⁹.

Las novelas fueron escritas por Cervantes con el intento de entretener el público pero la calificación titular *ejemplares* dio mucho que escribir a los investigadores literarios porque en muchas de las novelas hay episodios de adulterio y otras acciones poco en línea con el rigor moral que se entiende portar como ejemplo. Ludovic Osterc comenta este asunto afirmando que:

El ejemplo como trasunto de la moral, no se refiere en este caso a la moral religiosa o eclesiástica, la única vigente en aquella España contrarreformista, máxime que estaba por todo extremo corrompida, sino a la moral humanista y, de ahí que signifique más que una moraleja de bajo vuelo, una amplia lección de vida, de salud moral, y del triunfo de la naturaleza sobre la convención. Al igual que en otras ocasiones, Cervantes- cumbre del Renacimiento y Humanismo españoles- , también aquí concede a la voz "ejemplo" un sentido especial, muy suyo y muy original; es decir, en sus novelas cortas presentaba ejemplos de la vida humana, que había que imitar, si eran buenos y edificantes, y rehuir, si eran malos y perversos²⁰.

Después de conocer la vida ociosa y corrupta de la corte de Felipe III, Cervantes se podía considerar un experto en la vida mentirosa de la época, porque aquel que juzgaba los demás era el primero en abandonarse a los vicios y a la inmoralidad.

La época de Felipe II y Felipe III corresponde al llamado Renacimiento. Es el periodo histórico de los descubrimientos científicos y geográficos. España, en cambio, siendo el país de la contrarreforma sigue en un plan conservador. El rey se convierte en el campeón de la Iglesia de Roma en la lucha contra el Protestantismo. La Inquisición, creada en el siglo XIII para reprimir la herejía , conoce con Felipe II su periodo de mayor actividad e influencia. En 1559, por voluntad del Gran

¹⁸ Ibid. p.29.

¹⁹ Ibid, p.32.

²⁰OSTERC, 1995: 25.

Inquisidor Fernando de Valdés se elabora el nuevo *Índice de libros prohibidos*. Importar libros a España sin la autorización real se considera un crimen. Es un periodo en el cual los hombres viven el sentimiento del *desengaño* según el cual la realidad es un conjunto de contradicciones.

En este periodo la literatura heroico-feudal de los siglos anteriores había cedido el paso a la lírica provenzal y de los libros de caballería. Este proceso depende directamente de la disminución de la importancia de la pequeña nobleza que, como consecuencia de la crisis económica, se ve obligada a servir a la aristocracia; al mismo tiempo surge la burguesía de la cual provienen la mayoría de los artistas y literatos de la época. Los géneros literarios «altos» cedieron el paso a los géneros «bajos». De aquí procede la literatura picaresca que, con el *Lazarillo de Tormes*, nos presenta el ejemplo más evidente de literatura nacida con el preciso intento de crítica a las clases dominantes de la nobleza y del clero. En la misma lucha contra la antigua concepción de la sociedad se pone Miguel de Cervantes con sus obras: el *Quijote* y las *Novelas Ejemplares*.

Es peculiar que Cervantes haya decidido utilizar el término *novela* para referirse a los cuentos que componen su colección. No se había referido a ni una de sus obras anteriores con este término, pero en el prólogo a las novelas en la dedicatoria al Conde de Lemos afirma: «Sólo suplico que advierta vuestra Excelencia, que le envío, como quien no dice nada, doce *cuentos*, que no haberse labrado en la oficina de mi entendimiento, presumieran al lado de más pintados²¹». Y en el prólogo al lector afirma:

A esto se aplicó mi ingenio, por aquí me lleva mi inclinación, y más, que me doy a entender, y es así, que yo soy el primero que ha novelado en lengua castellana, que las muchas *novelas* que en ella andan impresas todas son traducidas de lenguas extranjeras, y éstas son más propias, no imitadas ni hurtadas: mi ingenio las engendró, y las habló mi pluma, y van creciendo en los brazos de la estampa²².

²¹CERVANTES, 2004: 157/7456, Ebook.

²² Ibid. 137/7456, Ebook.

Entonces Cervantes emplea los dos términos *cuento* y *novela* para referirse a sus narraciones y cuando habla de otras obras traducidas de lenguas extranjeras se refiere a las traducciones del *Decamerón* de Boccaccio que en aquella época circulaban en España. Aunque se haya probablemente inspirado en estas, las novelas de Cervantes se diferencian muchísimo de las novelas italianas. De hecho estas se centran en contar un suceso, un evento cómico o trágico sin preocuparse de la caracterización de los personajes; en Cervantes lo más importante es representar la vida social de la época y los conflictos que los hombres viven. Por lo tanto es fácil imaginar como la producción italiana se limita a hacer reír a su lector mientras la de Cervantes no solo divierte, sino que pone ante todo la reflexión. Obliga entonces su lector a cavar hasta el fondo del ánimo humano, avanzando en el laberinto de los sentimientos y de las pasiones y aprendiendo, en el proceso, cuales secundar y cuales evitar.

Una particularidad de las novelas cervantinas es la capacidad del autor de pintar escenas que poseen una increíble capacidad descriptiva y a veces casi parece una obra de teatro más que una obra en prosa. De hecho Avellaneda en el prólogo a su *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha* comenta así esta característica: «[...] conténtese con su *Galatea* y comedias en prosa, que eso son las más de sus novelas: no nos canse²³». Sobre este asunto Miguel Herrero García ha publicado un artículo donde afirma que:

[...] Cervantes afirma, como es sabido, que él escribió *veinte o treinta* comedias, de las cuales nos da hasta diez títulos. De este número de *veinte o treinta* conocemos ocho comedias publicadas por su autor en 1615, más otras *dos* descubiertas en el siglo XVIII, cuyos títulos corresponden a dos de los referidos por Cervantes. Quedan, pues, bastantes comedias desconocidas, sobre las cuales podemos basar nuestra hipótesis. [...] El pensamiento de prosificarlas tenía que ocurrírsele a Cervantes naturalmente. Era un trabajo fácil para su agilísima pluma. La *invención*, lo más difícil, estaba ya hecha. Las comedias que veinticinco años atrás habían divertido al público, lo divertirían ahora otra vez, convertidas en novelas, ataviadas con el traje que Cervantes sabía que vistiendo él el argumento, el público lo recibía con los brazos abiertos. Manos a la obra. Seleccionó del montón de sus comedias unas cuantas, e hizo dos lotes; tal vez, ocho y ocho. Unas para refundirlas en prosa, otras para

²³ AVELLANEDA, 2005: 199.

publicarlas más adelante, bien refundidas, lo mismo que las primeras, bien en su primitiva forma escénica. Tal parece ser el origen de las *Novelas Ejemplares*, publicadas en 1613²⁴.

Entonces, según Herrero García estas *Novelas Ejemplares* serían prosificaciones de comedias precedentes que efectivos cuentos.

La maestría del escritor español no se limitó a entretener el público de su país porque dentro de poco tiempo empezaron a circular por toda Europa traducciones de sus obras. De hecho traducciones franceses de las *Novelas Ejemplares* llegaron en Inglaterra a los dramaturgos que las utilizaron como inspiración para la composición de algunas de sus comedias.

²⁴ HERRERO GARCÍA, 1950: 33-37.

3.2. Cervantes en Inglaterra

Aunque muchísimos estudiosos de literatura sigan afirmando que la novela nace en Inglaterra a finales de 1700, hoy en día es opinión común que mucho antes de Defoe, Richardson y Fielding, en España ya se habían producido numerosas obras que se pueden clasificar como novelas. Algunos ejemplos son el *Lazarillo de Tormes* de 1554, el *Guzmán de Alfarache* de Mateo Alemán (1599-1604) y, por supuesto, el *Quijote* de Miguel de Cervantes Saavedra (1605-1615). Por un lado hay muchos estudiosos que afirman que la fortuna de la novela coincide con la invención y difusión de la prensa, lo cual daría más fuerza a los sostenedores del origen inglés de la novela. Por el otro es evidente que, incluso sin disfrutar del ayuda de la prensa, las novelas españolas tuvieron un éxito tan grande y fueron traducidas en tantas lenguas que es imposible no asignar a éste país el reconocimiento que merece. De hecho la novela que en absoluto se ha leído y traducido más en la historia es el *Quijote* de Cervantes. Además fueron fuente de inspiración para muchísimos autores que compusieron sus obras tomando como modelo la novela de Cervantes o partes y personajes de la misma.

La primera noticia de la presencia de obras de Cervantes en Inglaterra se debe a John Hales que en 1605 había registrado en la Bodleian Library de la Universidad de Oxford la compra de una copia de la primera parte de *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha* cuya adquisición fue financiada por Henry Wriothesley, Conde de Southampton. A lo largo de los años 1604 y 1605, después de la muerte de Isabel I, bajo el impulso de Jacobo I en Inglaterra la compra de libros españoles se promovía para remarcar la paz tan esperada entre los dos países. Con el mismo fin, en 1605 Lord Howard fue enviado a España para atender al bautizo del príncipe. Además para promover la difusión de la cultura española, entre 1530 y 1603 más o menos 170 libros españoles se habían traducido y publicado en España.

En 1612 aparece la primera traducción al inglés del *Quijote* realizada por Thomas Shelton y publicada por Edward Blount y William Barret.

En 1607 aparecen algunas obras de inspiración cervantina:

- a) *The Knight of the Burning Pestle* de Francis Beaumont posee muchas semejanzas con la obra de Cervantes. En el Tomo I, Capítulo 2, Don Quijote llega a un mesón donde el huésped lo cree loco y le ofrece alojamiento sin cobrarle nada. Lo mismo le pasa al enano de Rafe en la comedia.
- b) Gerard Langbaine y Frederick Fleay estaban convencidos que *The Phoenix* de Thomas Middleton se inspirase a *La fuerza de la sangre* de Cervantes. Estas hipótesis se revelaron erradas porque la obra de Middleton se remonta a los años 1603-1604 y la de Cervantes no se publicó antes de 1613.
- c) *Your Five Gallants* de Thomas Middleton. En la comedia Pyamont expresa su enfado de una manera que refleja el mismo accidente que le pasó a Don Quijote en el Tomo I, capítulo 8. De hecho *Quijote* afirma: «cuanto más, que yo pienso, y es así verdad, que aquel sabio Frestón que me robó el aposento y los libros ha vuelto estos gigantes en molinos por quitarme la gloria de su vencimiento²⁵», y Pyamont: «I could fight with a windmill now. Sure 'twas some unlucky villain: why should he come and salute me wrongfully too, mistake me at noonday? Now I think on't in cold blood, it could not be but an induction to some villainous purpose: well, I shall meet him²⁶».
- d) *The Miseries of Inforst Marriage* de George Wilkins hace también alusión a la famosa escena de los molinos del *Quijote*. Probablemente Wilkins hubo ocasión de consultar la traducción del *Quijote* realizada por Thomas Shelton en 1606-1607.

A partir de esas fechas se encuentran casi cada año más obras que poseen elementos que se pueden asociar al *Quijote* de Cervantes. Los más interesantes por lo que concierne este análisis son: *The Second Maiden's Tragedy* de Thomas Middleton que se inspira en el cuento *El celoso impertinente* contenido en el *Quijote*. La obra de Middleton refiere la trágica historia de dos amigos, Anselmus y Votarius que en el original español se llaman Anselmo y Lotario. Votario es tan

²⁵CERVANTES, 2010: 130.

²⁶MIDDLETON, *Your Five Gallants*, Acto IV, Escena VIII, (Internet) Fecha de publicación 02/03/1995, Fecha de consultación 02/05/2016. Disponible a la página: <http://www.tech.org/~cleary/yfg.html>

majo que ayuda en la organización del matrimonio de Anselmus con la hermosa Camila. Cuando Anselmus decide comprobar la virtud de su mujer con la ayuda del amigo, Votario se niega pero al final acepta presionado por las insistencias de Anselmus. Al final la mujer y Votario sucumben a la pasión. La historia es la misma pero en la obra de Cervantes se subraya la tontería de la curiosidad de Anselmus mientras en la obra inglés se hace énfasis en el pecado del adulterio.

El vendedor de libros Matthew Lownes en 1619 hizo imprimir una copia traducida de *Los trabajos de Persiles y Sigismunda* que en inglés tendrá el título *The Travels of Persiles and Sigismunda. A Northern History. Wherein, Amongst the Variable Fortunes of the Prince of Thule, and This Princesse of Frisland, Are Interlaced Many Witty Discourses, Morall, Politicall, and Delightfull*²⁷.

En 1620 aparece en Inglaterra *The Second Part of the History of the Valorous and Witty Knight-Errant, Don Quixote of the Mancha. Written in Spanish and Now Translated* que normalmente se consideraba siempre obra de Thomas Shelton pero su nombre no aparece en ninguna parte del libro. Edward Blount que publicó la obra se refiere en la dedicatoria a una copia publicada en París por François de Rosset y, siendo entonces una traducción del francés, parece difícil creer que Shelton fuese un traductor de los dos idiomas.

En 1621 se da a la prensa la obra *The Double Marriage* de John Fletcher y Philip Massinger que según algunos investigadores se inspira en la segunda parte del *Quijote*. En ambas obras un doctor prohíbe a su paciente comer los platos puestos como tentación en frente de él y, fingiendo tener en consideración la salud de su víctima, se los lleva delante de las narices.

De 1622 es *The Prophetess* de John Fletcher y Philip Massinger en la cual un personaje parece inspirarse en Sancho Panza.

En la obra *The Virgin Martir* de Philip Massinger y Thomas Dekker el personaje de Theophilus afirma: «Thy head is full of Winde-mils» y es una clara referencia al *Quijote*.

También de Massinger es la tragicomedia *The Renegado* (1624) que se inspira en *Los baños de Argel* de Cervantes.

²⁷ Tomo las informaciones de: RANDALL & BOSWELL, 2009.

En 1647 se da a la prensa la colección *Comedies and Tragedies* de John Fletcher, Francis Beaumont y Otros, un infolio que comprende 36 obras dramáticas con la contribución de muchos autores diferentes. *The Custom of the Country*, la cuarta obra del libro, según R. Warwick Bond²⁸ se inspira en la obra *Los Trabajos de Persiles y Sigismunda*.

The Coxcomb (1608-1610), probablemente una colaboración entre Fletcher y Beaumont, es la octava obra del infolio y según Ben Jonson parece tener conexiones con *El curioso impertinente* en la temática del triángulo amoroso entre tres personajes.

No obstante la enorme fama que tuvo el *Quijote* en Inglaterra, lo que más nos interesa en este análisis es la recepción de las novelas cervantinas.

Como ya sabemos, las *Novelas* se imprimieron por primera vez en España en 1613. Vamos a ver a través de un esquema cual es la cronología de la publicación de las traducciones más importantes de las *Novelas Ejemplares* en Inglaterra:

FECHA	TRADUCTOR	INCLUSIONES
1640	J.MABBE	Las dos doncellas, La Señora Cornelia, El amante liberal, La fuerza de la sangre, La española inglesa, El celoso extremeño
1681	ANÓNIMO	El celoso extremeño
1687	R. L'ESTRANGE	Las dos doncellas, La señora Cornelia, El amante liberal, La fuerza de la sangre, La española inglesa
1694	W.POPE	Las dos doncellas, La señora Cornelia, El amante liberal, La fuerza de la sangre, La española inglesa, El licenciado Vidriera

²⁸ Ibid. p. 118

1709	J.OZELL	El celoso extremeño, La gitanilla, El casamiento engañoso, El coloquio de los perros
1720	R.CROXALL	Las dos doncellas, La señora Cornelia, El amante liberal, La fuerza de la sangre, La española inglesa, El celoso extremeño, La gitanilla, La ilustre fregona
1846	W.KELLY	TODAS LAS NOVELLAS

Como se puede notar del esquema presentado, antes de 1846 no aparece en Inglaterra una traducción que contenga todas las *Novelas Ejemplares*. Por esa razón es fácil deducir que los dramaturgos ingleses leyeron las novelas a través de traducciones francesas (que eran las más difusas en la época).

En 1640 sale por la prensa en Inglaterra la colección de las *Novelas Ejemplares* con el título *Exemplarie Novells in Sixe Books. The Two Damosels, The Force of Bloud, The Ladie Cornelia, The Spanish Ladie, The Liberall Lover, The Jealous Husband, Full of Various Accidents Both Delightfull and Profitable. By Miguel De Cervantes Saavedra, One of the Prime Wits of Spaine fod His Rare Fancies and Wittie Inventions*. traducida por James Mabbe que había aprendido el idioma como secretario de Sir John Digby en Madrid. Digby estaba en Madrid negociando el matrimonio entre el príncipe Charles y la infanta de España. En esta edición se encuentran solo seis de las *Novelas*.

Vamos a ver en detalle ahora cuales obras inglesas se inspiran en las *Novelas Ejemplares* de Cervantes:

FECHA	AUTOR	OBRA	NOVELA
1615-16	BEAUMONT & FLETCHER	LOVE'S PILGRIMAGE	LAS DOS DONCELLAS

1621	FLETCHER & MASSINGER	A VERY WOMAN	EL AMANTE LIBERAL
1623	MIDDLETON & ROWLEY	THE SPANISH GIPSY	LA GITANILLA, LA FUERZA DE LA SANGRE
1624	FLETCHER	RULE A WIFE AND HAVE A WIFE	EL CASAMIENTO ENGAÑOSO
1625	FLETCHER	THE CHANCES	LA SEÑORA CORNELIA
1625	FLETCHER	THE FAIR MAID OF THE INN	LA ILUSTRE FREGONA

La primera obra que se inspira en las *Novelas* es *Love's Pilgrimage* que se piensa fue compuesta entre 1615 y 1616 y nace de una colaboración entre Beaumont, Fletcher y probablemente Jonson. Sigue *A very woman* de Fletcher y Massinger en 1621. En 1623 Thomas Middleton, en colaboración con William Rowley, escribe *The Spanish Gipsy*.

De 1624 la publicación de *Rule a Wife and Have a Wife* escrita por John Fletcher. Larga parte de esta obra parece remontarse en *El sagaz Estacio* de Alonso Jerónimo Salas Barbadillo pero también parece inspirarse a *El casamiento engañoso* de Cervantes.

The Chances (1617) de John Fletcher es la décima obra del folio y parece poseer la trama, los personajes y la misma ambientación de *La Señora Cornelia*. Última pero no menos importante, *The Fair Maid of the Inn* de John Fletcher que parece inspirarse en *La ilustre fregona* de Cervantes.

De estos datos se puede concluir entonces que en particular autores como Fletcher, Beaumont y Middleton se inspiraron en las *Novelas Ejemplares* de Cervantes para la composición de sus obras teatrales. Objetivo principal de esta análisis es verificar en qué medida la obra cervantina se pueda considerar hipotexto de las obras de estos

autores ingleses y explicar en detalle qué elementos de las obras se parecen y cuales se diferencian.

Capítulo 4

El teatro inglés de los siglos XVI y XVII

4.1. Inglaterra entre el reino de Isabel I y Jacobo I

El contexto histórico durante el cual el teatro inglés alcanza su ápice, contrariamente a lo que pasa en España, es un periodo de prosperidad y bienestar. Desde 1558 el trono de Inglaterra está en las manos de Isabel I, reina que todavía hoy en día se recuerda por su capacidad de administrar el poder y lograr el favor de su pueblo. A la hora de ejercer el poder Isabel encuentra un país dividido entre católicos y protestantes. Con un Acto de Supremacía en 1559 impone la sumisión de la Iglesia a la reina investida de la autoridad de administradora del poder religioso. El país de esta época conoce un largo desarrollo económico producido por los *yeomen*, aparceros que se habían enriquecido a través de la cultivación directa de la tierra.

En este periodo Inglaterra se beneficia también del comercio con las colonias americanas. De hecho, en 1584 Sir Walter Raleigh había creado la primera colonia en América que llamó Virginia en honor de la «reina virgen» que nunca se había casado.

La posición de Inglaterra, como isla alejada de todo el continente europeo, favorece su defensa y por eso es una de las pocas naciones que no sufre intentos de invasión, con excepción de la larga lucha contra España la cual nunca había tenido buenas relaciones con Inglaterra. Al principio por una razón religiosa: Enrico VIII de Inglaterra se había opuesto al papa por cuestiones privadas de anulación de matrimonio y España había declarado su intención de apoyar la iglesia de Roma. Después del descubrimiento de América las difíciles relaciones entre España e Inglaterra se habían complicado aún más por la rivalidad a la hora de dividirse los territorios del Nuevo Mundo. Es así que en 1588, Felipe II envía contra Inglaterra su *Armada Invencible* la cual llegará a Inglaterra diezmada por tormentas durante la travesía y será derrotada sin gran esfuerzo. La victoria

inglesa influyó directamente en la guerra entre los españoles y las provincias rebeldes de los Países Bajos que encontraron una fuerte ayuda en Inglaterra.

Con Isabel I, Inglaterra se convierte en una gran potencia. En toda Europa las antiguas formas representativas (Estados Generales, Cortes) se sometían al poder absoluto de un soberano. En Inglaterra el Parlamento, es decir la Cámara de los Comunes, seguía siendo una estructura política importante que se hacía portavoz de las exigencias del país.

Junto a un general enriquecimiento del país se da un incremento demográfico y las clases dirigentes se preocupan por crear instituciones para los pobres. Al mismo tiempo imponen una legislación que prohíba la afluencia desde el campo a las ciudades.

Isabel I se dedica también a promover y apoyar la construcción de teatros y la producción teatral. Era una gran estimadora del teatro de Shakespeare y de sus contemporáneos.

A la muerte de Isabel en 1603, llega al trono Jacobo I, rey de Escocia. Con el reino de Jacobo las tres regiones de Inglaterra se encontraban gobernadas por un único soberano: Inglaterra, Escocia e Irlanda. A diferencia de Isabel, Jacobo creía en el poder absoluto del soberano concedido por Dios y no aceptaba las pretensiones políticas del Parlamento. En Inglaterra el rey no podía gobernar sin el Parlamento porque no disponía de un ejército estable ni de una eficaz burocracia centralizada dado que una gran parte de las funciones administrativas la ejercían los magistrados locales en las provincias. El Parlamento se reservaba la prerrogativa de aprobar las medidas fiscales propuestas por el rey. Para no someterse a su control, Jacobo I inventó nuevos instrumentos fiscales: la expropiación de los bienes de la Corona, la restauración de la Corte de las Tutelas, la venta de los títulos nobiliarios, la concesión previo pago de privilegios y de monopolios comerciales. A partir de este momento empieza una larga lucha entre soberano y Parlamento que llegará a una guerra civil y a la primera decapitación de un soberano. El descontento hacia la política de Jacobo I tenía varias motivaciones: la corte había pesado a ser un lugar de favoritismo y de corrupción moral; el rey un inepto y depravado. Después de la muerte del soberano en 1625 el nuevo rey Carlos I prolongó la lucha contra el Parlamento y demás instituciones y además se empeñó en una política exterior muy ambiciosa contra España.

4.2. La fortuna del teatro inglés

Aunque la época de Isabel y Jacobo se considera la época más florida para el teatro inglés, fue también un periodo en el cual el teatro era objeto de numerosas críticas por ser moralmente y políticamente subversivo. Estas críticas se dividían principalmente entre aquellos que simplemente auspiciaban una moderación de los vicios y los extremistas puritanos. De todas formas estas críticas no consiguieron disminuir el éxito rampante del teatro. Los puritanos conseguirán su objetivo solo entre 1642 y 1660 cuando Oliver Cromwell impondrá el cierre de los teatros. Como ejemplo de tales críticas se puede citar una carta del alcalde de Londres al Privy Council de 1597:

To the Lords against Stage-Plays

Our humble duties remembered to your good Lordship and the rest. We have signified to your Honours many times heretofore the great inconvenience which we find to grow by the common exercise of stage-plays. We presumed to do, as well in respect of the duty we bear towards her Highness for the good government of this her City, as for conscience sake, being persuaded (under correction of your Honour's judgment) that neither in polity nor in religion they are to be suffered in a Christian commonwealth, specially being of that frame and matter as usually they are, containing nothing but profane fables, lascivious matters, cozening devices, and scurrilous behaviours, which are so set forth as that they move wholly to imitation and not to the avoiding of those faults and vices which they represent. Among other inconveniences it is not the least that they give opportunity to the refuse sort of evil-disposed and ungodly people that are within and about this City to assemble themselves and to make their matches for all their lewd and ungodly practices; being as heretofore we have found by th'examination of divers apprentices and other servants who have confessed unto us that the said stage-plays were the very places of their rendezvous, appointed by them to meet with such other as were to join with them in their designs and mutinous attempts, being also the ordinary places for masterless men to come together and to recreate themselves. For avoiding whereof we are now again most humble and earnest suitors to your Honours to direct your letters as well to ourselves as to the justices of peace of Surrey and Middlesex for the present stay and final suppressing of the said stage-plays, as well at the Theatre, Curtain, and Bankside as in all other places in and about the City: whereby we doubt not but th'opportunity and the very cause of many disorders being taken away, we shall be more able to keep the worse sort of such evil and disordered people in better order than heretofore we have been.

And so most humbly we take our leaves. From London the 28th of July 1597. Your Honours' most humble²⁹.

El público del periodo de Isabel pertenecía de las más variadas capas sociales. Sería más apropiado diferenciar el público que iba a las *playhouses* del más culto que se entretenía en los teatros privados, pero recientes estudios han confirmado que todos los que podían permitirse pagar eran admitidos en los teatros privados también.

Dado el enorme éxito que el teatro tuvo por parte de la población, se constituyeron unas compañías de actores que todavía no se habían organizado en uniones o gremios. Normalmente se constituían al amparo de un patrón que las financiaba y generalmente era miembro de la familia real o de la nobleza. Entre las compañías más conocidas se recuerdan *The Admiral's Men*, *The Chamberlain's Men* que luego llevará el nombre de *King's Men*.

La corte de la época se puede definir como un «festín móvil». Aunque normalmente residiese en Londres, el soberano que era el centro de la corte, ocupaba también muchas otras viviendas reales. La corte ejercía el poder a través de un sistema de oficiales seleccionados. No es difícil imaginar como la corte se convirtiese de hecho en un lugar de intriga y escándalos, y lleno de luchas para atraer el favor del soberano; sobre todo durante el reinado de Jacobo.

A esta época se remontan también los estudios alquímicos y las creencias mágicas. Estas influyeron mucho sobre la producción literaria y teatral del periodo. Shakespeare en sus obras más conocidas, emplea muchísimo los elementos mágicos: las brujas al principio del *Macbeth*, el fantasma en *Hamlet*, las hadas en *Midsummer Night's Dream*; en *Romeo and Juliet* hay un monólogo de Mercutio que se centra en las hadas, en *The Tempest* Prospero es un mago etc. De hecho, es la misma época de los estudios sobre los cuatro humores. Era esta una doctrina que procedía de los estudios de Galeno (129-201) y de Paracelso (1493-1541) y según la cual la personalidad humana era condicionada por los cuatro humores: sangre, cólera, flegma y melancolía.

Robert Burton (1577-1640) escribió en 1621 *The Anatomy of Melancholy*, un tratado sobre este asunto.

²⁹EVANS, 1990: 5.

Los dos soberanos de la época tenían ideas totalmente diferentes relativamente al mundo mágico y alquímico. La reina Isabel creía en la magia benéfica y en los estudios alquímicos. Todo lo contrario se puede decir de Jacobo I que consideraba todas estas creencias obras del demonio y las rechazaba. En 1597 escribió incluso un libro, *Daemonologie*, un tratado de 80 páginas sobre la brujería.

4.3. El teatro de Fletcher y Middleton

Entre los dramaturgos más importantes de esta época se encuentran nombres como *Shakespeare, Marlowe, Jonson, Dekker* y también los de *John Fletcher* y *Thomas Middleton*.

John Fletcher nació en 1579 de una rica familia eclesiástica. Su padre, Richard, era obispo de Londres y murió en 1596 y de John se ocupó el tío Giles, poeta y diplomático. El nombre de Fletcher estará siempre asociado con el nombre de Francis Beaumont, amigo fraterno con el cual en los años 1607-08 empieza una fructuosa colaboración. La primera colección de la producción de los dos autores se dará a la prensa póstuma en 1647 bajo el título *Comedies and Tragedies Written by Francis Beaumont and John Fletcher Gentlemen* y la prefación incluirá también la ocasional colaboración de Philip Massinger. Una colección más completa de sus obras se encontrará en 1679. Una edición en 10 volúmenes se dará a la prensa en 1750; otra en 12 volúmenes en 1778; en 14 volúmenes en 1812. La última y sin duda la más completa es de Alexander Dyce en 11 volúmenes de 1843-46.

La mayoría de las obras de Fletcher estuvo compuesta con vistas a la interpretación de la compañía teatral *King`s Men*. De hecho Fletcher había reemplazado Shakespeare como dramaturgo oficial de la misma. La producción de Fletcher se caracteriza por la preferencia por el género de la tragicomedia que el mismo autor definirá en su obra *The Faithful Shepherdess* (1609):

A tragi-comedy is not so called in respect of mirth and killing, but in respect it wants death, which is enough to make it no tragedy, yet brings some near it, which is enough to make it no comedy, which must be a representation of familiar people with such kind of trouble as no life be questioned, so that a god is as lawful in this as in a tragedy and mean people as in a comedy.³⁰

Esta obra se inspira mucho en *Aminta* de Tasso y en *Pastor Fido* de Guarini y se considera la mejor obra pastoral del teatro inglés. Las obras más conocidas y apreciadas de los dos autores son *Philaster* (1610 c.ca), *The Maid's Tragedy* (1608-11) y *A King and No King* (1611).

En el año 1613 es la obra *The Knight of the Burning Pestle*, del refinado gusto burlesco. Se considera escrita casi exclusivamente por Beaumont porque se concentraba sobre en el tema heroicómico que no encontraba el interés de Fletcher, el cual, probablemente, colaboró para ella solo en mínima parte. Siguen *Cupid's Revenge* (1615) que toma inspiración del *Arcadia* de Sidney. *The Coxcomb* (1612) que se atribuye casi exclusivamente a Beaumont. *The Capitain* (1613) es seguramente obra de Fletcher con la probable colaboración de Jonson y también de Middleton. No se sabe por cierto si Beaumont colaboró en la composición de esta obra. De 1613 también es *Honest Man's Fortune* de la cual el tercer acto es de Massinger, el cuarto de Field y el quinto de Fletcher. Los primeros dos son de otros dramaturgos. En general los estudiosos concuerdan en afirmar que las contribuciones de Beaumont superan las de Fletcher en cantidad y calidad. Los dos se completaban: por un lado Beaumont era muy ingenioso en la invención de las tramas y en el desarrollo de los personajes, por el otro sin duda Fletcher era un autor más hábil en la ideación de los diálogos y en la capacidad de utilizar la métrica. Desafortunadamente Beaumont muere en los años 1615-16 pero Fletcher no dejará de escribir hasta su propia muerte en 1625.

Obras que se consideran exclusivamente de Fletcher son: *Love's Pilgrimage* (1612) que procede de *Las dos doncellas*, una de las *Novelas Ejemplares* de Cervantes, *Wit without Money* (1614), *The Loyal Subject* (1618), *The Mad Lover* (1618-19), *Women*

³⁰HATCHER, 1906: 29.

Pleased (1620), *A Wife for a Month* (1624) , *Rule a Wife and Have a Wife* (1624), *The Chances* (uno de sus últimos trabajos).

Otras obras que tuvieron gran éxito fueron: *The Custom of the Country*, cuya trama se remonta a *Los trabajos de Persiles y Sigismunda* de Cervantes y en la cual colaboró Massinger; *The Fair Maid of the Inn*, que se inspira parcialmente en la novela *La Ilustre Fregona* de Cervantes, y en la composición de la cual colaboraron Rowley y Massinger. *The Widow* (1616) se atribuyó durante muchos años a Jonson, Fletcher y Middleton pero recientemente se considera totalmente obra de Middleton.

Fletcher murió de peste en 1625 en Southwark³¹.

De la vida de Thomas Middleton no se conoce mucho. El padre, William, era un albañil de Londres que se casó con Anne en 1574. En 1580 nació el primer hijo, Thomas, y en 1582 la hija Alice. En 1586 William murió y Anne volvió a casarse con Thomas Harvey, un tendero que había perdido muchas de sus fortunas en una expedición hacia el Nuevo Mundo organizada por Sir Walter Raleigh. Después de un año entero en el que pudo morir de hambre y luchó contra los indios, fue salvado junto a sus compañeros por Sir Francis Drake. Aunque encontrar una mujer facultosa parecía la solución a su mala suerte, en realidad este matrimonio se revelará una desgracia aún peor.

Los dos novios empezaron a disputarse el legado de William Middleton y el pequeño Thomas incluirá en sus comedias los mismos engaños que había conocido en su propia familia. En 1598 a la edad de 18 años se fue a estudiar al Queen's College de Oxford como *plebei filius*. No se sabe nada de su carrera allí sino que antes de dejar Oxford publicó algunos de sus poemas de los cuales uno está dedicado al Conde de Essex y uno a Lord Compton.

Luego no se sabe mucho de su vida hasta 1602, cuando se encuentra su nombre como dramaturgo de las compañías *Admiral's Men* y *Earl of Worcester's Men* en el registro de pagos de Henslowe, las dos obras que escribió para las compañías son *Two Shapes* y *The Chester Tragedy*. Luego escribió un prólogo y un epílogo a la obra *Friar Bacon and Friar Bungay*.

Entre 1603 y 1604 escribió *The Phoenix* y colaboró con Dekker en composición de *The Honest Whore*. A este periodo remontan también las obras *Michaelmas Term*; *A Mad*

³¹ Tomo las informaciones biográficas de BULLEN, 1900: 1-10.

World; My Masters;, *The Viper and Her Brood*; *Your Five Gallants* y *A Trick to Catch the Old* que escribió para la compañía *The Children of Paul's*.

Entre 1606 y 1608 empezó a ofrecer sus obras a compañías adultas. De este periodo son *The Roaring Girl*, en colaboración con Dekker, y *A Chaste Maid in Cheapside*.

En 1611 escribió *The Second Maiden's Tragedy* para los *King's Men*. Con esta compañía trabajó durante diez años junto a Shakespeare, Fletcher y Beaumont.

Escribió sin ayudas *Hengist, King of Kent*, *Women Beware Women* and *A Game at Chess*.

Merecen mención también sus colaboraciones con Rowley en *The Old Law*; *A Fair Quarrel*; *The Changeling* y *The Spanish Gipsy*, que se inspira en *La gitanilla* y *La fuerza de la sangre*; su colaboración con Webster en *Anything for a Quiet Life*.

Murió en 1627 en Newington donde vivía desde 1609³².

³² Tomo las informaciones biográficas de BARKER, 1958: 1-25

Capítulo 5

Los textos

5.1. Las tramas de las *Novelas Ejemplares* y las tramas de las comedias inglesas.

Objetivo de este análisis es comprobar en qué medida las novelas cervantinas fueron utilizadas por los autores ingleses como fuente de inspiración para sus comedias. Muchos investigadores de literatura inglesa concuerdan en identificar con Cervantes la fuente más típica de la cual los autores ingleses del teatro de los siglos XVI y XVII sacaban ideas para desarrollar el enredo de las obras teatrales. Actualmente se supone que siete de las doce novelas que forman parte de la colección de las *Novelas Ejemplares* fueron utilizadas como material hipotextual. A fin de efectuar un análisis más profundo y al mismo tiempo de fácil fruición, en este capítulo se presentarán los resúmenes de las tramas de las *Novelas Ejemplares* a examinar representadas con un esquema sinóptico donde se relacionarán directamente con las comedias inglesas. A continuación se pueden encontrar las novelas: *Las dos doncellas*(9), *El amante liberal*(21), *La señora Cornelia*(10), *La ilustre fregona*(8), *El casamiento engañoso*(11³³). Por lo que concierne las novelas *La gitanilla*(1) y *La fuerza de la sangre*(6), se ha decidido dejarlas al final. La razón de esta elección es que, como ya anticipado, la trama de la comedia de Thomas Middleton *The Spanish Gipsy* parece resultar de una mezcla entre las tramas de las dos novelas cervantinas. Se pasará entonces a comparar las tramas de las dos novelas con las comedias inglesas relacionadas y luego se presentará la trama de la comedia de Middleton que se relaciona con ambas.

³³ Los números se refieren a la posición que las novelas ocupan en la colección.

LAS DOS DONCELLAS	LOVE'S PILGRIMAGE
<p>La historia empieza en las cercanías de Sevilla, en un pueblo llamado Castilblanco donde, en una posada, entra un caballero que pide una habitación y, quedando solo una con dos camas, paga por la habitación entera con el fin de dormir solo. Este caballero sorprende todos por ser muy hermoso. Se presenta en seguida en el mesón otro caballero que se llama don Rafael el cual, durante la cena en compañía de un alguacil, teniendo curiosidad de ver a este señor tan hermoso paga cuatros reales al alguacil para que este obligue al caballero hermoso a dejarle dormir en la misma habitación. Una vez que hubo entrado en la habitación y se puso a dormir, el caballero hermoso empezó a suspirar y lamentarse de sus desgracias. Don Rafael, entonces, le pide al caballero que se desahogue y le cuente sus desventuras. Así es como el caballero revela ser una mujer, doña Teodosia, que se ha puesto en camino disfrazada de hombre para buscar al amado Marco Antonio Adorno. La desgraciada se había concedido a este caballero bajo juramento de matrimonio pero el enamorado había desaparecido. Al día siguiente, cuando la luz del amanecer ilumina la habitación, doña Teodosia se da cuenta de que el</p>	<p>En uno de los mesones de Castelblanco, cerca de Sevilla, llega un extranjero muy hermoso. A la hora de bajarse del caballo se desmaya y cuando se recupera pide una habitación. Dado que queda solo una habitación con dos camas paga por la habitación entera y se cierra en la misma. La mesonera y sus vecinos están hablando de la hermosura del caballero cuando aparece otro viajero también hermoso que pide una habitación y le contestan que no hay habitaciones disponibles en el mesón. El segundo caballero, que se llama Philippo, se pone a cenar en compañía del alguacil del condado. Los dos empiezan a conversar y el alguacil cuenta al caballero del viajero que ha llegado poco antes que él. A Philippo entonces le surge la curiosidad de ver a un hombre muy hermoso y ofrece dos reales en cambio de la segunda cama de la habitación. Le contestan que desafortunadamente el primer viajero ha reservado la habitación completa y se ha encerrado adentro. El alguacil consigue que este abra la puerta y deje entrar a Philippo. Este pide perdón por la intrusión pero el otro no contesta. Más o menos a medianoche Philippo oye los lamentos del viajero que se dirigen a un cierto Mark Antonio. Se descubre así la</p>

<p>caballero con el cual ha dormido es su hermano, don Rafael. Los dos se reúnen y don Rafael se ofrece a viajar con la hermana en búsqueda de Marco Antonio. Durante el camino se encuentran con unas personas víctimas de un robo por parte de unos ladrones; entre estas reconocen a un caballero muy joven que decide continuar su camino con don Rafael y Teodosia (que sigue disfrazada de hombre y viaja bajo el nombre de Teodoro). Durante el viaje Teodosia empieza a sospechar que el caballero Francisco (así dijo llamarse) sea en realidad una mujer. Don Rafael le pregunta a Francisco de donde es y se descubre que el caballero proviene de la misma zona de Andalucía que Rafael y Teodosia. Después de unas preguntas a las que contesta de forma muy rara, Teodosia decide intentar hablar con Francisco para comprobar si realmente es una mujer como sospecha. Es así como Francisco revela ser una mujer, Leocadia, ella misma en búsqueda de Marco Antonio. Ella misma ha sido engañada por el hombre al cual había prometido concederse bajo la promesa de matrimonio. A diferencia de Teodosia, Leocadia no se ha concedido a Marco Antonio. Durante la noche Teodosia cuenta al hermano la verdad sobre Francisco/Leocadia y este empieza a</p>	<p>verdadera identidad del viajero que es en realidad una mujer llamada Teodosia la cual cuenta a Philippo todas sus desventuras. Dice que es la hija de un noble andaluz de nombre Alphonso, que su hermano estudia en la universidad de Salamanca y que ella mientras tanto se había enamorado de un cierto Mark Antonio. Este la había convencido a huir con él bajo la promesa de casarse con ella. Pero antes de casarse y de acostarse con ella Marco Antonio había desaparecido. Entra en la habitación el mesonero con una vela y Teodosia descubre que el caballero es su hermano Philippo. Este promete ayudarla en la búsqueda de Mark Antonio y los dos se marchan del mesón hacia Barcelona. Mientras tanto, don Alphonso y don Zanchio, se encuentran con don Leonardo para rescatar el honor de sus hijas. Al mismo tiempo, Teodosia y Philippo llegan cerca de Barcelona donde encuentran un grupo de personas que ha sufrido el asalto de unos ladrones y, entre estas personas, un cierto Francisco el cual decide viajar con ellos. Durante la cena Teodosia mirando al joven empieza a sospechar que se trate de una mujer disfrazada. Don Philippo pregunta a Francisco el nombre del padre y él contesta que es don Henrique de Cardinas. Cuando Philippo le hace notar que don</p>
---	---

<p>sentir amor por la mujer. El grupo llega a Barcelona donde encuentran a Marco Antonio involucrado en una lucha en la cual es herido. Leocadia sigue su enamorado mientras lo llevan al cirujano provocando los celos de Teodosia. Al despertarse, Marco Antonio, creyéndose a punto de morir, reconoce a Leocadia, le pide perdón y le dice que no puede casarse con ella dado que ya había prometido casarse con otra mujer. Leocadia sale de la habitación desilusionada y triste. Teodosia se revela al amado Marco Antonio. Don Rafael sigue a Leocadia y se declara enamorado de ella. Los cuatro vuelven al pueblo donde viven sus padres y los encuentran mientras se dan batalla para el honor de las hijas. De hecho, el padre de Teodosia y el padre de Leocadia habían desafiado al padre de Marco Antonio. Los cuatro interrumpen el duelo y restauran la paz. Bajo la bendición de los padres los cuatro pueden finalmente casarse.</p>	<p>Henrique no tiene hijos, Francisco dice ser hijo de don Zanchio, el hermano de don Henrique. Philipppo y, entonces, dice que don Zanchio no tiene hijos sino una hija de extraordinaria belleza. Francisco entonces dice ser hijo del servidor de don Zanchio. Esta conversación convence Teodosia que Francisco es en realidad una mujer y, después de la cena, se acerca a él para intentar descubrir la verdad. Francisco revela llamarse Leocadia y estar buscando un hombre llamado Mark Antonio que le ha prometido casarse con ella dejándole como prueba de la promesa una carta. Leocadia también no se ha concedido a Mark Antonio porque el día en el que debían encontrarse él nunca había aparecido. Leocadia había sabido luego que el amado había preferido huir con otra mujer de nombre Teodosia. Leocadia tiene tantos celos que quiere matar a su rival. Teodosia cuenta toda la historia de Leocadia al hermano que empieza a enamorarse de ella. Los tres llegan por fin a Barcelona donde se encuentran en el medio de una lucha entre los ciudadanos y los marineros. Don Philipppo quiere ver la lucha y acercándose a la playa ven entre los que combaten a Mark Antonio. Las dos mujeres empiezan a luchar al lado del enamorado. Los ciudadanos arrojan piedras contra sus</p>
---	--

	<p>adversarios y una piedra golpea en la cabeza Mark Antonio que cae en el mar. Leocadia, al término de la lucha, consigue alejarse con su enamorado herido. El gobernador invita a don Philippo y Teodosia (disfrazada de hombre) en su casa y los dos aceptan llenos de celos sabiendo que Leocadia y Mark Antonio están juntos. El gobernador, después de tantas solicitudes de los dos, ordena que el herido sea trasladado a su casa y con él Leocadia. En la casa, Mark Antonio revela a Eugenia, la mujer del gobernador, la verdad sobre su promesa de matrimonio con Teodosia. Leocadia luego entra en la habitación, se pone al lado de la cama y reclama que Mark Antonio mantenga su promesa de matrimonio. Él, que se cree a punto de morir, dice no poderse casar con ella porque, al momento de hacer su promesa a Leocadia, había ya prometido lo mismo a otra mujer de nombre Teodosia. Teodosia entonces se revela a Mark Antonio y los dos se abrazan. Leocadia, al ver Teodosia entre los brazos de Mark Antonio, escapa desesperada de la habitación. Don Philippo la sigue y le declara su amor. Los dos encuentran a don Alphonso y don Zanchio en la calle. Los dos han llegado a Barcelona en búsqueda de don Leonardo, padre de Mark Antonio, para batirse en duelo con él. Doña Eugenia</p>
--	--

	<p>hace de mediadora entre las partes y al final los cuatros enamorados se casan con la bendición de los padres.</p>
<p>EL AMANTE LIBERAL</p>	<p>A VERY WOMAN</p>
<p>Ricardo es un caballero siciliano que está cautivo en Turquía y le cuenta a su amigo, el renegado Mahamut, la causa de su cautiverio. En Trapaná vivía una doncella que se llamaba Leonisa cuya gran hermosura los poetas alababan sumamente. Ricardo se enamora de ella pero no es correspondido ya que al parecer ella sentía inclinación por Cornelio. Durante una reyerta entre Ricardo y Cornelio y sus parientes en un jardín de la costa, aparecen los turcos y se llevan cautivos a Ricardo y a Leonisa mientras que Cornelio puede huir a tiempo. Las</p>	<p>La comedia cuenta las historias de los hijos de dos ilustres familias: la familia del virrey de Sicilia y la del Duque de Messina. El virrey tiene un hijo, don Pedro, y una hija, Almira; el Duque tiene un hijo, don Martino Cardenes y una sobrina, Leonora. Las dos parejas, Pedro y Leonora por un lado y Cardenes y Almira por otro, están enamoradas y se quieren casar. Se crea un problema: otro caballero noble y amigo de Pedro, don John Antonio, el príncipe de Taranto, ha llegado a la corte del virrey en Palermo para cortejar Almira. Ella, de todas</p>

desventuras les separan llegando a creer Ricardo que Leonisa había muerto durante una tempestad. Una vez terminado el relato de Ricardo, encontrándose juntos los nobles turcos Alí y Azán y el cadí de la ciudad, llega un judío que quiere vender una hermosísima esclava cristiana que no es sino Leonisa. Alí y Azán se proponen entonces adquirirla para el Gran Turco pero guardando en el secreto el deseo de gozarla. El cadí, que también la desea, toma una determinación, que será quedarse con ella y fingir mandarla al Gran Turco en nombre de Alí y de Azán. Más tarde, Ricardo se pone de acuerdo con Mahamut y entra al servicio del cadí. A partir de aquí la acción se complica, pues el señor encargará a los dos criados la misión de convencer a Leonisa para que acceda a sus deseos. Mientras tanto la esposa del cadí, que se llamaba Alima, comenzará a sentir atracción por Ricardo, por lo que encargará a Leonisa una misión semejante. Todo esto causa que se produzca el encuentro y reconocimiento de ambos. Mientras tanto, como Alí y Azán reclaman que les sea entregada la esclava para el Gran Turco, los dos criados proponen a su señor un ardid para que durante el viaje pueda realizar sus deseos haciendo desaparecer a su esposa. Ellos, por su parte, ya tienen preparado otro plan

formas, no hace caso a las atenciones de John y las rechaza duramente porque está enamorada de Cardenes. Antonio le pregunta si puede despedirse de Almira pero ella con arrogancia rechaza esta última cortesía. Pedro la reprocha por su mala educación pero Cardenes, un joven muy susceptible e inseguro, apoya su decisión. Decide también confrontarse con Antonio y empieza una pelea con él golpeándolo. Los dos desenvainan las espadas y Antonio hiere gravemente a Cardenes. Antonio es puesto en la cárcel pero su amigo Pedro le ayuda a escapar. Cardenes sobrevive a la herida pero tiene que enfrentarse con una larga convalecencia y una profunda depresión. Almira, llena de culpa y preocupación, se pone histérica y la gente empieza a pensar que se haya vuelto loca. El Duque de Messina está enfadado porque Antonio se ha escapado de la autoridad del virrey y sospecha que haya sido ayudado, pero Pedro niega todo. El Duque decide que Leonora acompañe Almira en su aislamiento para alejarla de Pedro. Ambas mujeres están bajo el control de un funcionario de corte llamado Cuculo y su mujer, Borachia. Antonio vuelve a Palermo pero se disfraza de esclavo turco en el mercado de esclavos. Cuculo compra Antonio que se convierte en un servidor y

<p>para poder escapar con Leonisa, mientras que Alima también creará tener preparado el suyo. El bajel del cadí se ve repentinamente atacado por dos naves, una de piratas y una de cristianos, que realmente no son sino las naves de Alí y de Azán, que pretenden capturar a Leonisa. Ambas naves lucharán hasta destrozarse. Ricardo y Mahamut consiguen así hacerse dueños de la situación y retornar felices a Sicilia pero Ricardo, al llegar, no quiere ninguna recompensa sino la felicidad de Leonisa. Por esto, creyendo que ella estaba todavía enamorada de Cornelio, se la entrega generosamente. La propia Leonisa reaccionará manifestando que su voluntad, antes dudosa, es ahora decididamente favorable a Ricardo. Los dos se casan y viven felices y la fama de Ricardo, saliendo de los términos de Sicilia se extiende por todos los de Italia y de otras muchas partes, bajo el nombre de <i>amante liberal</i>.</p>	<p>se hace bienquerer. Borachia cree que es el hijo de un sultán turco. Disfrazado de servidor, Antonio ayuda la comunicación entre Pedro y Leonora. Mientras tanto, Cardenes y Almira están siguiendo con su programa de curación. Cardenes se hace curar por un famoso cirujano y Leonora ayuda Almira a reconquistar su equilibrio mental. Almira pierde parte de su arrogancia y aprende a ser un poco más humilde. Empieza también a probar amor por el esclavo turco que en realidad es Antonio, su pretendiente rechazado. De repente los piratas atacan la casa de Cuculo e intentan secuestrar Almira y Leonora, pero Antonio luchando, los expulsa y salva las dos doncellas. Mientras los padres expresan su gratitud, Almira hace enfadar a su padre diciendo que se ha enamorado del esclavo turco. El virrey enojado pone en la carcel el hombre pero Almira no quiere renunciar a su amor y dice que se producirá las mismas heridas que le hagan a él. Antonio revela su identidad y todo se resuelve. Cardenes, sanado de su herida, revela que no quiere casarse con Almira. Su herida casi mortal y su convalecencia y depresión han cambiado su inclinación y ahora rechaza la sensualidad y el egoísmo. Antonio, entonces, se sustituye a Cardenes y las dos parejas pueden casarse.</p>
--	---

LA SEÑORA CORNELIA	THE CHANCES
<p>Don Antonio y don Juan, dos amigos, quieren dejar sus estudios pero al pasar por la ciudad de Bolonia quedan tan maravillados que deciden quedarse a estudiar allí. Siendo jóvenes, buscan también divertimientos y quieren conocer a todas las bellas damas de la ciudad. Habían oído hablar de la fama de una tal Cornelia, mujer noble y rica que poseía una gran belleza. Esta mujer no era fácil de encontrar por las calles de la ciudad porque vivía encerrada en casa y controlada por su hermano Lorenzo. Una noche, los dos amigos deciden dar un paseo por la ciudad pero Juan sale antes que Antonio. Mientras está paseando oye una voz que le llama y le pregunta si es Fabio. Sorprendido, el joven responde que sí y le entregan un bulto, que luego descubre ser un bebé. Corre entonces a su casa donde deja el niño a la ama de casa y vuelve a la casa donde le entregaron el niño. Durante el camino, se encuentra con un hombre atacado por varios otros. Saca su espada y se lanza en defensa del atacado. Los vecinos, oyendo la pelea, empiezan a gritar en busca de ayuda y los atacadores escapan. El hombre, a salvo y agradecido, deja a Juan su riquísimo</p>	<p>La acción se ambienta en Bolonia. La primera escena presenta a don John y don Frederick, dos caballeros españoles, que están visitando la ciudad: han llegado para ver a una doncella muy hermosa pero sin éxito. Los dos amigos se ponen de acuerdo para verse en la calle mayor de la ciudad durante la tarde pero, a la hora convenida, no consiguen encontrarse. John, andando por la calle se da cuenta de que, mientras todas las otras casas están bien cerradas, la puerta de una casa ha quedado abierta y se acerca. Una mujer le echa en los brazos un bulto misterioso. John se aleja de la casa con el paquete creyendo que contenga oro y joyas pero se da cuenta que le han dado un bebé. Lleva al niño a la pensión donde se aloja y su ama se escandaliza porque cree que es el niño bastardo de John. Regalándole una botella de vino, John consigue que la ama se calme y se ocupe del bebé; él se marcha de la casa otra vez en búsqueda de su amigo. Mientras tanto Don está en la calle mayor buscando a don John. Una mujer un poco rara se le acerca, pensando que es el hombre con el que tiene que encontrarse. Cuando se da cuenta de su error, pide que Fredercik por favor la ayude y la conduzca a ponerse a</p>

<p>sombrero pero prefiere no declarar su nombre. De regreso a la pensión, Juan se encuentra con Antonio que le dice que ha de contarle una historia increíble. Andando él también por la calle en búsqueda de Juan, fue abordado por una dama desesperada, que le pidió socorro. Antonio decidió llevarla a la pensión. Juan cuenta también su historia y los dos van a hablar con la dama. La joven, de gran belleza, reconociendo el sombrero sobre la cabeza de Juan, revela ser, de hecho, la famosa Cornelia. Ella se había enamorado del duque de Ferrara, que se había enamorado de ella también y le había prometido casarse con ella. Habían conseguido engañar la vigilancia del hermano y la mujer había quedado embarazada. El duque había prometido sacarla de casa de su hermano a Ferrara, cosa que habría tenido que realizarse aquel mismo día pero el parto había ocurrido inesperadamente en la misma fecha. El niño entregado a Juan era el hijo de la dama, devuelto luego a la madre en medio de sus lágrimas. Luego, llega a la pensión Lorenzo, queriendo hablar con Juan. Cornelia se desespera pensando que el hermano ha venido a matarla. Pero en verdad, él quería pedir ayuda al español contra el duque de Ferrara que creía que hubiese secuestrado a su hermana,</p>	<p>salvo. Como buen caballero honorado, Frederick acepta y la conduce a su alojamiento. La dama descubre ser Costantia, la famosa doncella hermosa que los dos querían ver. Las calles de la ciudad no son seguras para nada: dos bandos armados están vagando furtivamente por la ciudad. Capitanea la primera el Duque de Ferrara, el hombre que Costantia estaba esperando; la segunda está al mando de Petruccio, el gobernador de Bolonia y hermano de Costantia. Las partes se encuentran y empiezan a luchar. Don John encuentra al Duque que ha sido atacado por Petruccio y sus hombres. Viéndolo solo contra muchos hombres corre en su ayuda y rechaza a los asaltantes y hiere a Antonio, pariente de Petruccio. Se descubre poco a poco que Petruccio quiere vengarse del Duque por haber seducido y haber dejado embarazada a su hermana Costantia; el niño misterioso es su hijo. John y Frederick resultan involucrados en esta situación pero consiguen descubrir que el Duque y Costantia se han prometido recíprocamente casarse, lo cual mitiga la ofensa al honor de Petruccio. Las cosas se complican porque Costantia confiesa su situación a la propietaria de la vivienda y las dos mujeres realizan que el niño misterioso es el hijo de la misma</p>
---	---

<p>ignorando que esta estaba en los cuartos de los españoles. Según Lorenzo, un español valía tanto como un ejército. Juan acepta ayudar y Antonio los acompaña. La ama, que estaba cuidando a Cornelia, temiendo por la vida de la doncella sola sin protectores, decide llevarla a casa de un cura que vive cerca de la casa del duque. A mitad de camino, Lorenzo descubre que el duque se encuentra en realidad en Bolonia. El grupo vuelve hacia Bolonia y se encuentran con la comitiva del duque en el camino. Una vez en Bolonia buscan a Cornelia y no la encuentran. Oyen un joven criado de nombre Santisteban hablar de una cierta Cornelia que es su amante y creen que se trate de la misma Cornelia. Entran en la habitación donde está la mujer, le quitan la manta que cubre su cuerpo desnudo y se dan cuenta de que no se trata de Cornelia Bentibolli. Se encuentran entonces sin solución y sin mujer. Luego todo se aclara y el duque promete tomar Cornelia como su esposa y explica que no lo había hecho antes porque estaba esperando la muerte de su madre que quería que se casase con otra mujer. Todos vuelven a la casa para buscar a la doncella pero ella ha desaparecido. El duque muy frustrado retorna para su casa. En el camino se para en la casa del cura donde encuentra a</p>	<p>Costantia. La dueña conduce a Costantia a ver el bebé y, cuando John y Frederick vuelven a casa, no encuentran a nadie. Las dos mujeres resultan desaparecidas. Los dos amigos oyen a un músico llamado Francisco que habla de una mujer llamada Costantia y creen que está hablando de la misma Costantia que ellos están buscando. Los dos empiezan entonces a dudar de la sinceridad y de la castidad de la mujer. La situación lleva los dos amigos a sospechar el uno del otro y Petruccio y el Duque de los dos. El problema se soluciona cuando los cuatro amigos encuentran a Costantia y se dan cuenta de que se trata de otra mujer con el mismo nombre. Es la cortesana de Antonio que le ha robado el oro y joyas esperando que muriese por sus heridas. Los cuatro hombres siguen buscando a la noble Costantia. Consultan un licenciado que se dice sepa evocar demonios y los utiliza para encontrar cosas ocultas y personas. Los cuatro asisten a una magia que evoca Costantia y el bebé; al final descubren que toda la evocación había sido organizada y todas las partes se reúnen en una feliz conclusión.</p>
---	---

<p>Cornelia. El padre casa a los dos amantes y todo se resuelve.</p>	
<p>EL CASAMIENTO ENGAÑOSO</p>	<p>RULE A WIFE AND HAVE A WIFE</p>
<p>El alferez Campuzano al salir del hospital en un estado pésimo se encuentra con un amigo suyo, el licenciado Peralta, que le pregunta la razón de un tal estado de postración y malestar. A las preguntas del amigo, Campuzano responde que su salud malograda depende de las acciones de una mujer con la cual se ha casado. El amigo, dándose cuenta de que la historia de Campuzano va a ser una historia larga, invita el amigo a comer en su casa y Campuzano acepta. Después de la cena Campuzano empieza su cuento. En la posada donde solía comer, un día se presentaron dos mujeres de aspecto noble con sus servidoras. Una de estas mujeres se acercó para hablar con el amigo del alferez, el capitán Pedro Herrera. La otra se acercó a Campuzano, el cual, viendo las manos llenas de anillos de la mujer y creyéndola rica, se acercó para saber su nombre pero la mujer se negó. Dijo en cambio que Campuzano enviase un servidor para ver dónde estuviese su casa y que fuese allí a cortejarla. Una vez en su</p>	<p>Mientras están discutiendo de la reunión de su tropas para las guerras holandesas, Michael Pérez y don Juan de Castro se ven interrumpidos por dos mujeres, una de las cuales desea que don Juan lleve un mensaje a un conjunto de ella que está en las Flandes. Pérez se demuestra muy atraído por la segunda dama y la mujer parece igualmente atraída. A pesar de los ruegos del hombre, la dama rechaza descubrirse la cara pero dice que puede enviar su servidor para descubrir donde vive y presentarse allí luego. Pérez está muy contento porque la mujer, Estifania, no solo es hermosa sino también propietaria de una casa enorme. Pérez le pide matrimonio y la mujer acepta. Mientras tanto, don Juan está comprobando las capacidades de León, un joven recomendado por un oficial, como servidor. A pesar de ser fuerte y hermoso y haber servido en muchas familias, León se revela un gran idiota. Cuando se demuestra cobarde y estúpido, don Juan lo despide sin contemplaciones. En el campo</p>

casa el alferez supo que la mujer se llamaba doña Estefanía de Caicedo y le ofreció muchas promesas para poder acostarse con ella y satisfacer sus deseos. Estefanía rechazó todas las promesas precisando que ella estaba buscando un marido con quien compartir la vida y no un simple amante. Campuzano impulsado por su deseo y atraído por la riqueza de la mujer decidió casarse con Estefanía y los dos se fueron a vivir en casa de ella. Pudieron disfrutar de esta casa solo durante seis días porque el séptimo llegó la verdadera propietaria, doña Clementa Bueso, con su pretendiente Lope Meléndez de Almendárez y la dueña Hortigosa. Estefanía entonces engañó su marido otra vez diciendole que la casa era la suya y que quería prestarla a su amiga Clementa para que pudiese dar una lección a su pretendiente y obligarlo a casarse con ella. Así Campuzano y Estefanía se mudaron a la casa de una amiga de ella y, durante todos los días en los que estuvieron allí, discutieron. Tiempo después la propietaria y amiga de Estefanía preguntó a Campuzano porqué los dos seguían discutiendo cada día y, cuando descubre que Estefanía le había mentado al marido, revela toda la verdad a Campuzano: su mujer, en realidad, no es sino la servidora de doña Clementa y que

cercano, Margarita, está preparándose para volver a la ciudad. Tiene un solo objetivo: el placer; y no parece rechazar la lascivia si se presenta la ocasión. Altea, su servidora, le dice que su reputación sería más honrada si consiguiese casarse con un tonto que acepte sus infidelidades. En realidad Altea ya tiene en mente el hombre perfecto, un sujeto bastante presentable pero con un cerebro como el de una ostra y sin sentido del honor. El hombre es León. Cuando Margarita lo examina se convence de que es perfecto para el papel que tiene que actuar y decide casarse con él inmediatamente. Pero no se da cuenta de que León dice a Altea que le debe mil coronas. La repentina aparición de Margarita en la ciudad anima todos los caballeros, pero arruina la luna de miel de Pérez y Estefanía. El soldado está celebrando su ganancia de la mansión y de la mujer cuando Margarita y su séquito se presentan a la puerta. Estefanía no parece para nada sorprendida, tranquiliza a Pérez diciéndole que Margarita es su pobre prima que quiere engañar al caballero que ha llegado con ella para que crea que es rica y se case con ella. El plan prevé que Estefanía y Pérez se muden en alojamientos temporáneos durante algunos días para que el engaño pueda funcionar. Pérez se va y la relación entre

<p>todas las riquezas que había dicho de poseer son en realidad de su ama. Campuzano descubre también que Estefanía se ha llevado todas sus joyas y se había escapado con su verdadero amante. El licenciado Peralta, escuchando todo esto, le pregunta si la pérdida de dinero ha sido muy grave y Campuzano dice que no le importa de las joyas y que son la única satisfacción que le ha quedado porque Estefanía, que creía haber engañado Campuzano, había sido engañada ella también: todas las joyas que Campuzano le había enseñado no valían nada. Entonces los dos se han engañado mutuamente. Después, Campuzano le comenta a Peralta que escuchó en el hospital a dos perros hablando entre sí, lo cual hace que el licenciado no crea ninguna de las dos historias ya que son demasiado fantasiosas para ser reales, en cambio Alférez intenta convencerlo que el coloquio que tuvieron los perros, lo ha transcrito en un papel y que se lo puede leer en ese momento.</p>	<p>Estefanía y Margarita se aclara. En lugar de ser una pobre prima, Margarita es la real dueña de la mansión, Estefanía es su servidora y el engañado es Pérez. Ya de regreso a su casa, Margarita no pierde tiempo y dispone que la casa sea decorada, los sofás se disponen en lugares estratégicos, se preparan cenas maravillosas y compañías de caballeros, entre los cuales están don Juan y el duque de Medina (al cual Margarita está interesada) que invita a festejar. La fiesta acaba de empezar cuando aparece León pero su apariencia de tonto e inútil ha desaparecido. Orgullosamente declara a los huéspedes que él es el marido de Margarita y que quiere defender su honor. Margarita se enfada pero León la hace callar. El duque también lamenta que sus planes para cortejar Margarita hayan fracasado y, furioso, se enfrenta a León. El joven está listo para luchar y solo la intervención de don Juan mantiene la calma y hace que el Duque pida perdón. Don Juan en realidad no puede creer en la repentina transformación de León. Los invitados empiezan a cenar cuando Pérez entra en la habitación. Ha descubierto gracias a unas mujeres la verdad sobre Estefanía y que no es el primer marido engañado por la mujer con el fin de llevarse todas sus fortunas. Margarita</p>
--	--

	<p>confirma la historia y Pérez sale en búsqueda de Estifanía. Cuando la encuentra por la calle ella está enfadada como él. En la pelea que sigue Estifanía es la vencedora. Pérez vuelve otra vez a casa de Margarita convencido de que es la propia y Estifanía intenta mejorar su suerte vendiendo las quincallerías del marido a Cacafo a un valor mucho más alto de lo justo. Ella asegura Cacafo que se trata de objetos de Margarita y que su ama los estaba sacrificando para poder reunir bastante dinero para escapar de León. Al mismo tiempo, el Duque ha ideado un plan para dividir al marido y su mujer: ha impuesto a don Juan que envíe a León a mandar una tropa de soldados, precisando que parta inmediatamente. Cuando descubre este plan, Margarita se queja, irónicamente, diciendo que no puede soportar ser abandonada por su nuevo marido del cual se ha enamorado pero, si solo pudiese acompañarlo...lo cual es imposible. Mientras se acerca a recitar la parte más conmovedora de su discurso oye un sonido de martillos. León de hecho ha entendido las intenciones del Duque y se ha organizado para llevarse consigo a Flandes a Margarita con todos los muebles de la casa. Como última solución Margarita le suplica diciendo que se ha quedado embarazada pero León le</p>
--	--

	<p>recuerda que, siendo casados solo desde hace tres días, la noticia es poco creíble. A pesar de las protestas de los caballeros presentes, León mantiene su opinión: Margarita lo acompañará. Irritada, Margarita deja la casa y los muebles a Pérez que, mientras tanto, ha llegado a recoger lo que cree ser de su propiedad, pero León no se deja convencer por este gesto y Margarita, a pesar de todo, se ve forzada a expresar la propia admiración por el hombre. El regalo es revocado y Pérez es engañado otra vez. Enfadado como nunca antes, el hombre sale de casa otra vez en búsqueda de Estefanía y, esta vez, la amenaza con matarla con su espada. Ella consigue pararle apuntándole con un arma. Consigue calmarle presentándole los miles ducados que ha robado a Cacafofo. Reflexionando sobre el castigo y dándose cuenta de que la mujer es mucho más inteligente que él, Pérez decide coger lo que de bueno se presenta. Mientras tanto, el duque y Cacafofo van a rendir homenaje a Margarita. El usurero es enviado a la cantina de los vinos, donde en poco tiempo se emborracha. El duque, que entra en casa con una herida fingida, encuentra rápidamente el modo de permanecer solo con Margarita pero sus palabras llenas de pasión son interrumpidas por los gritos de</p>
--	---

	<p>Cacafofo borracho, un rumor que le parece ser un diablo que lo está buscando como castigo por sus planes diabólicos. Medio aterrorizado y lleno de vergüenza por las palabras de la mujer, el duque renuncia a sus planes. Este desarrollo de la situación satisface a León que estaba escuchando toda la conversación. Todo se concluye con un final feliz, marido y mujer están completamente enamorados el uno del otro e invitan a Pérez y a Estefanía que tomen servicio en su casa.</p>
<p>LA ILUSTRE FREGONA</p>	<p>THE FAIR MAID OF THE INN</p>
<p>La novela presenta las aventuras de dos jóvenes, don Diego de Carriazo y don Tomás de Avendaño. El primero, después de haber pasado tres años como pícaro vuelve a casa y, contando a Tomás sus aventuras, le convence a irse con él durante otro viaje. Los dos dicen a los padres que quieren irse a estudiar a Salamanca pero en realidad, escuchando por casualidad una conversación entre dos hombres en el camino hacia Toledo, aprenden que en un mesón vive una fregona de increíble belleza y tan recatada que la llaman <i>ilustre fregona</i>. Tomás suplica a Diego que vayan a ver a esta doncella y los dos deciden pasar unos días en Toledo. Llegados al mesón, Tomás se enamora de Costanza (este es el nombre</p>	<p>La acción se ambienta en Florencia. El acaecimiento central de la obra se despliega entre un feudo familiar y el entramado amoroso de dos parejas: Cesario y Bianca (la <i>fair maid of the inn</i>) por un lado, y Mentivoglio y Clarissa por el otro. Cesario y Clarissa son hermanos e hijos de Alberto, noble florentino y marinero que es muy amigo de Battista, su compañero de armas y padre de Mentivoglio. La comedia comienza con una discusión entre Cesario y Clarissa durante la cual Cesario reprende a su hermana por su falta de pudor. De hecho ha sabido que algunas personas han visto a la hermana en compañía de pretendientes y está preocupado que esto pueda perjudicar su honor. Clarissa por</p>

<p>de la mujer) y para cortejarla empieza a trabajar en el mesón como mozo de la cebada, bajo el nombre de Tomás Pedro; y Diego en cambio, como aguador bajo el nombre de Lope Asturiano. A partir de este punto la historia se divide en dos sub-historias paralelas: las aventuras picarescas de Diego y los intentos de Tomás por conquistar el corazón de la bella Costanza. El hijo del corregidor ya está cortejando a la mujer que rechaza su atenciones. Después de un mes más o menos en el que ni consigue hablar con Costanza, Tomás le entrega una carta de amor en la que le revela su verdadera identidad de caballero y le pide el matrimonio. El joven obtiene un rechazo porque la mujer se cree demasiado inferior para poderse casar con un caballero noble. Al final, con la llegada del corregidor en el mesón se descubre (del cuento del mesonero) que Costanza es en realidad hija de una mujer noble que se había parado en el mesón para dar a luz y se había visto obligada a dejarla allí al mesonero y su mujer. Antes de irse había dejado unos objetos que pudiesen facilitar el reconocimiento de la niña. Al final los padres de Diego y Tomás llegan a la ciudad de Toledo en búsqueda de Costanza: ya que el padre de Diego, acaba de aprender que es el padre de Costanza y</p>	<p>otra parte se siente indignada por las palabras del hermano que a su vez cada noche suele ir a un mesón de la ciudad para estar en compañía de Bianca, la hermosa hija del mesonero. Después de una primera confrontación la discusión se apacigua y Cesario regala a la hermana un anillo haciéndole prometer que lo regalará al hombre que elija como marido, aunque solo después de haber comunicado al hermano su elección. Se descubre luego que el objeto de amor de Clarissa es Mentivoglio, el mejor amigo de Cesario al cual la mujer, después de recibir una clara propuesta de matrimonio, regala el anillo como prenda de amor. En casa de Alberto asistimos al diálogo entre el mismo Alberto, su mujer Marianna y el amigo Battista. Descubrimos la historia de Batista que muchos años antes ha sido alejado de su enamorada por el Duque de Génova, el tío de la mujer y contrario a la unión de los dos jóvenes. Mientras tanto se preanuncia a Alberto y Battista una inminente expedición contra los turcos y el Duque de Florencia requiere que Alberto participe a dicha expedición porque es famoso por ser un adalid muy valiente. Al mismo tiempo, consiguientemente a una carrera de caballos, nace una contienda entre Cesario y Mentivoglio porque el primero ha</p>
---	--

<p>cuenta que la niña es el fruto de una violación a una mujer. Los padres e los hijos se encuentran y la historia se concluye con el matrimonio entre Tomás y Costanza por un lado, y Diego y la hija del corregidor por el otro.</p>	<p>intentado ganar con un engaño. Los dos se retan a duelo y Mentivoglio hiere a Cesario. Battista, aprendiendo por el hijo lo que ha pasado y preocupándose por su propia amistad con Alberto, obliga al hijo a presentarse en casa de Alberto para pedir perdón por lo que ha hecho. Si el hijo no hubiese aceptado esta obligación del padre habría sido desheredado. Aunque Cesario no sufra heridas graves, Alberto está muy enfadado y, viendo que el culpable se presenta en su casa (el cual se declara dispuesto a pedir perdón solo en nombre de la amistad entre su padre y Alberto, ciertamente no porque se siente culpable), amenaza con vengarse cortándole una mano. Solo la intervención de Cesario, que se siente mejor, impide un gesto tan horroroso. Mientras tanto el Duque convoca Alberto para enviarlo a la guerra contra los turcos. Una vez solos, Cesario descubre que Mentivoglio posee el anillo de Clarissa y, con la pretensión de querer una prenda de paz, se hace entregar el anillo y la espada del rival. Este último gesto, considerado una grave ofensa, provoca la ira de Mentivoglio. Contemporáneamente, en el mesón conocemos a Bianca, la enamorada de Cesario, que es presentada como una mujer muy recatada y llena de virtudes, y nos encontramos también con Forobosco,</p>
--	---

	<p>magos charlatanes que planean, junto a su asistente, como aprovecharse de la tontería de los clientes del mesón para hacerse ricos. La escena cambia otra vez y ahora nos encontramos en la casa de Batista, donde Mentivoglio discute con su padre el cual, ofendido por las palabras de Alberto e indignado por la afrenta de Cesario hacia el hijo, declara guerra a la familia de su antiguo mejor amigo. Mientras tanto, en casa de Cesario nace una discusión entre este último y la hermana Clarissa que, por haber donado su anillo a Mentivoglio, es reprendida por su hermano que le niega su bendición para el matrimonio. En esta ocasión llega la noticia de que Alberto ha muerto en un accidente naval y Marianna desesperada intenta convencer al hijo a huir para evitar la ira de Batista pero sin éxito. De hecho Cesario, sabiendo que su ausencia le consentiría a Mentivoglio casarse con la hermana Clarissa, no tiene ganas de partir y esto obliga a Marianna a idear un plan para garantizar la seguridad del hijo. Otra vez en el mesón, el mesonero está desesperado porque los pretendientes atestan el lugar y habla de esto con el asistente del mago. El hombre, aliándose con su amo, ha ideado un plan para engañar a los clientes del mesón y obtener credibilidad: en un primer momento el</p>
--	---

	<p>asistente finge estallar de ira contra el mago y querer venganza; luego el mago organiza un espectáculo de baile en el mesón en el cual participan todos los pretendientes de Bianca. El objetivo del mago es fingir que su asistente se está rebelando y experimentar justo contra él sus artes mágicas. Durante esta situación se presenta también Cesario que, ignorando los otros pretendientes, se acerca a Bianca y empieza a hablar con ella en privado. El hombre intenta vencer las resistencias de la mujer pero esta demuestra su voluntad de no tener ninguna relación amorosa fuera del matrimonio. Mientras los dos siguen hablando, entra en el mesón un mensajero que comunica a Cesario una convocatoria por parte del Duque porque la madre lo ha denunciado. Una vez llegado a la corte, Cesario descubre que Marianna no es su verdadera madre y Alberto no es su padre, sino que él es el hijo de un halconero: Marianna ha fingido que fuese su propio hijo para no perder el amor de su marido. El Duque, para garantizar a Cesario un tenor de vida igual al de siempre, le ordena a Marianna, viuda de Alberto, que se case con Cesario. Ya que Marianna rechaza esta decisión, el Duque declara que tres cuartos del patrimonio se asignarán a Cesario y un cuarto a Clarissa. Las nobles</p>
--	--

	<p>palabras de Cesario en esta circunstancia reestablecen la paz con Battista y Mentivoglio; así, en la misma ocasión Marianna se pone de acuerdo con Battista para el matrimonio entre Clarissa y Mentivoglio. En seguida, en casa de Cesario, este se encuentra con Bianca. La mujer, dado que ha descubierto que Cesario no es de nobles orígenes, creyendo poderse casar con alguien de la misma clase social, declara su amor a Cesario. La declaración no tiene el éxito esperado: el joven arrogante se burla de ella. Apenas la mujer se marcha, Marianna va a hablar con su hijo y le dice que no tiene alguna intención de dejarle entrar en su cama y que preferiría morir. Entonces Cesario propone una solución que cumpla con la voluntad del Duque: sugiere su propio matrimonio con Clarissa. Incluso en este caso la reacción de Marianna es de horror y Clarissa se niega a tal pensamiento porque está enamorada de Mentivoglio y no tiene alguna intención de casarse con él que considera su hermano. Mientras tanto en el mesón, Forobosco sigue con su pantomima con los pretendientes de Bianca; es ayudado por la ficción de su antiguo asistente que amenaza revelar que es un charlatán pero al final se encuentra hechizado y obligado a pedir perdón. Así el mago obtiene cada</p>
--	---

	<p>vez más credibilidad por parte de los clientes. La escena se interrumpe por la llegada de Cesario que, viéndose rechazado por parte de su madre y su hermana, decide intentar convencer a Bianca a casarse con él, pero obtiene solo un duro rechazo. Desconsolado, es invitado al matrimonio de Mentivoglio y Clarissa pero rechaza la invitación. En seguida se presenta un marinero que afirma poseer novedades sobre Cesario. Al mismo tiempo, llega al puerto una nave desde la cual baja Alberto, vivo y salvado por Prospero, acompañado por la hermosa Giuliana. Alberto ha descubierto lo que ha pasado en su ausencia en su casa y jura venganza contra Battista. Se encuentra entonces con Cesario desesperado y con él planea impedir el matrimonio entre Mentivoglio y Clarissa. Forobosco y su asistente viendo una gran cantidad de oro en la habitación de Prospero en el mesón intentan hacer un robo y huir a Inglaterra aunque el asistente tenga muchas dudas sobre esta decisión. En casa de Alberto los preparativos para el matrimonio están listos y los novios se están dirigiendo a la iglesia cuando llegan Alberto y Cesario. Nace así una discusión entre Alberto y Battista. La lucha es interrumpida por Prospero, Giuliana y Bianca. Este, antiguo amigo de Battista le revela la historia de</p>
--	--

	<p>Giuliana, la mujer que creía muerta y cuya hija, o sea Bianca, que no sabía existiese. Battista, lleno de alegría, se olvida de sus proyectos de violencia y la situación, una vez descubiertos los engaños de Marianna, se resuelve con un doble matrimonio entre Clarissa y Mentivoglio y entre Cesario y Bianca. La comedia se cierra con la escena de Forobosco y su asistente que, descubiertos durante el intento de robo, han sido llevados a las galeras como esclavos.</p>
<p>LA FUERZA DE LA SANGRE</p>	<p>THE QUEEN OF CORINTH</p>
<p>Una noche de verano, una familia compuesta por padre, madre, una hija adolescente y un un hijo pequeño, pasando cerca del río Tajo se encuentran con un grupo de jóvenes de veinte años más o menos. Uno de estos, Rodolfo, fascinado por la hermosura de la hija mayor de nombre Leocadia, quiere hacerla suya. Con la ayuda de sus amigos consigue raptar a la doncella. Los jóvenes se cubren los rostros y desenvainan las espadas. Rodolfo consigue raptar a Leocadia que se desmaya durante el camino. El joven la lleva a su casa donde la viola mientras que ella está inconsciente. Después de la violación la doncella se despierta y, desesperada, pide que el hombre le haga el favor de matarla: mejor la muerte que</p>	<p>La comedia se ambienta en la antigua Grecia en la ciudad estado de Corinto gobernada por una reina, una viuda de media edad que tiene un hijo que se llama Theander. La reina es virtuosa, justa y capaz pero Theander es un príncipe vicioso y es el antagonista de la comedia. Theander es el esposo prometido de Merione, una joven pupila de la reina que ha crecido en su corte. Esta situación cambia al principio de la comedia: la guerra de Cortinto contra Argo ha acabado con la paz y el rey de Argo, Agenor, ha llegado a Corinto con el general de la reina, Leónidas, para formalizar la paz. La reina decide que Merione tiene que casarse con Agenor para favorecer una unión dinástica. Theander está triste por</p>

vivir sin honor. Dado que el hombre no quiere matarla, ella se hace prometer que el joven no hablará con nadie de lo sucedido y le pide por favor que la deje donde la raptó. Rodolfo encierra a la mujer en la habitación y sale para pedir consejo a sus amigos. Mientras tanto Leocadia observa la habitación para intentar saber dónde está y roba un pequeño crucifijo. Rodolfo cambia idea y vuelve a casa; monta la mujer en su caballo con los ojos vendados y la deja libre. Leocadia vuelve a casa y cuenta todo a sus padres que le dicen que no hable con nadie de lo que ha pasado. Rodolfo se marcha de viaje a Italia tras haber olvidado lo sucedido. Leocadia vive recluida en su casa y con el pasar del tiempo se da cuenta de haber quedado embarazada y da a luz en secreto a un hijo que llama Luis en honor de su propio padre. Este hijo crece creyendo que su madre es su prima y sus abuelos sus tíos. Se demuestra pronto un niño muy inteligente y muy guapo. A los siete años el pequeño Luis es arrollado por un caballo y es herido. Un señor de ilustre familia envía a sus criados a que lo lleven a su propia casa para que un médico se encargue de su salud. La noticia del accidente se extiende por todo Toledo y Leocadia y sus padre corren a buscar al niño. Al llegar, los padres de Leocadia son

haber perdido su esposa. Mientras tanto, un joven ciudadano de Corinto de nombre Euphanes, ha vuelto a casa después de un viaje en el extranjero. Es un hijo menor, y como muchos hijos menores tiene que obedecer al sistema de primogenitura; no tiene mucho en la vida dado que lo que la familia posee es del hijo mayor Crates después de la muerte del padre. Crates es un hombre miserable que envidia las virtudes del hermano menor. Crates es también uno de los seguidores de Theander. La reina reacciona positivamente a su encuentro con Euphanes y le convierte en su favorito. Esto aumenta el resentimiento de Theander y Crates. Euphanes goza del favor de la reina sin límites. La ira de la reina se enciende cuando él requiere el permiso de casarse con una joven de nombre Beliza, pero la reina calma pronto su ira. Theander decide desahogar su malicia violando Merione. Crates y otros sicofantes de la corte raptan a Merione durante la noche y la conducen a un lugar escondido donde Theander comete el crimen. Los cortesanos se disfrazan y representan la violencia para que recuerde el rapto de Proserpina por parte de Pluto. Merione es sedada y conducida a casa de su hermano Leónidas donde la dejan desmayada. Leónidas y Agenor la

<p>informados por el médico de que el niño va a recuperarse sin problemas. El dueño de la casa se ofrece de dar hospitalidad al niño durante todo el tiempo de la convalecencia. Confiesa también que sintió el impulso de socorrer al niño porque se parece muchísimo a su propio hijo que no ve desde hace siete años. Al mismo tiempo, Leocadia reconoce la habitación donde fue violada y hablando con la dueña de la casa le cuenta toda la historia y le entrega el crucifijo de plata como prueba de sus palabra. La señora, de nombre Estefanía, reconoce el crucifijo y dada la semejanza entre el niño y su propio hijo cree sin duda en las palabras de la mujer. El padre de Rodolfo envía una carta al hijo para que vuelva de Nápoles enseguida diciéndole que han encontrado una mujer muy hermosa y quieren que se case con ella. Rodolfo se pone rápidamente en viaje y en un mes más o menos llega a casa. Durante la cena, doña Estefanía pregunta a los amigos de Rodolfo si saben algo de un cierto rapto de una mujer y los amigos confiesan todo. La mujer sigue entonces con su plan. Enseña a Rodolfo el retrato de su futura esposa y él casi se desmaya al pensamiento de casarse con una mujer muy muy fea como la del cuadro. Intenta entonces convencer su madre que no es un buen matrimonio lo</p>	<p>encuentran sobre las escaleras y, una vez despierta, los dos y la reina descubren lo que ha pasado. El matrimonio con Agenor se pospone y Leónidas y Agenor prometen vengarse del violador. Merione es curada por Beliza con la ayuda de Leónidas y Agenor. Theander y sus compañeros se enfrentan con Euphanes y sus amigos. Euphanes se controla en sus reacciones pero la reina descubre lo que ha pasado y reprende a su hijo. Ordena a Theander llevar una cesta de joyas a Euphanes como regalo; Theander en cambio envía la cesta a través de un mensajero anónimo y añade un anillo que ha robado a Merione la noche de la violación. Euphanes regala el anillo a Beliza. Cuando Merione ve el anillo en el dedo de Beliza lo reconoce y Agenor y Leónidas concluyen que el violador es Euphanes. Deciden reaccionar de una forma un poco alternativa. Creyendo de no poder llegar directamente a Euphanes, capturan Theander como rehén y se refugian en la fortaleza de la ciudad. Requieren Euphanes en cambio de Theander. La reina se enfada y rechaza cualquier forma de colaboración. Ordena que Euphanes y sus amigos conduzcan unas tropas contra los rebeldes. Euphanes desobedece los órdenes y se enfrenta con Leónidas y Agenor, solo y sin armas. Convince a los dos de que él no ha violado</p>
--	---

<p>que quieren para él. La mujer manda a llamar a Leocadia que presenta como su invitada y Rodolfo, que no la reconoce, se enamora perdidamente de ella. La mujer, viendo a su violador se desmaya y Rodolfo se desmaya con ella porque cree que ha muerto. Cuando los dos se despiertan doña Estefanía revela toda la verdad a su hijo y llama un cura para que se casen pronto.</p>	<p>a Merione, recordando además a Leónidas que los dos estaban juntos la noche del crimen. Euphanes luego suplica a la reina que perdone los rebeldes y la reina acepta. Theander, enojado por el resultado de sus planes decide violar Beliza como ha hecho con Merione. Crates duda de esta idea, dándose cuenta que las cosas están poniéndose demasiado serias. Conon, amigo de Euphanes, se enfrenta con Crates, los dos se baten en duelo y ambos se hieren antes que Euphanes consiga parar el combate. Crates empieza a cambiar de opinión sobre su hermano a partir de este momento y confiesa el plan de Theander contra Beliza. Euphanes, Leónidas y Agenor se organizan para capturar a Theander mientras comete el crimen. Lo hacen pero el príncipe consigue realizar otra violación. Al final Theander es conducido frente a la reina para ser juzgado. La ley impone que un violador sea condenado a la pena capital o perdonado, si la víctima se casa con el violador. Merione, vestida de blanco, y Beliza, vestida de negro, se confrontan con Theander. Merione quiere casarse con Theander y suplica que sea perdonado. Beliza requiere su muerte. La reina condena su hijo a la pena capital diciendo que la pena no puede perdonar a un violador que ha repetido su crimen. Pero</p>
---	--

	<p>se descubre que Merione ha sido violada en lugar de Beliza la noche en cuestión, entonces el violador ha violado la misma mujer dos veces. Según estas condiciones la reina perdona Theander que se casa con Merione. Euphanes y Beliza se casan también y la misma reina se casa con Agenor.</p>
<p>LA GITANILLA</p>	<p>BEGGAR’S BUSH</p>
<p>Preciosa es una gitana de 15 años, criada por una vieja gitana que se hace llamar “abuela” por Preciosa. Esta gitanilla crece con su familia gitana en Sevilla. El grupo de gitanos luego viaja hacia Madrid, donde Preciosa hace su exordio en la fiesta de la patrona de la ciudad, Santa Ana, donde la chica canta y baila frente a un gran público. Inmediatamente atrae la atención de numerosos admiradores, porque tiene muchas calidades: canta como un pajarito, es muy hermosa y muy sabia al mismo tiempo. Durante su segunda visita a Madrid, un teniente de la ciudad la escucha exhibirse en la calle y aunque no pueda quedarse a escuchar durante toda la exhibición, envía a un paje para invitarla a actuar frente a su mujer, doña Clara, en su propia casa la misma noche. La abuela de Preciosa acepta. Durante el día, otro paje se acerca a Preciosa y, pidiéndole por favor que recite</p>	<p>Acusando a los Flemings de haber raptado a su hija, el Duque de Brabant empieza una sangrienta guerra de siete años contra Flanders que al final termina en su derrota. Wolfort, el caudillo de la armada de Flanders, prendado por su éxito militar y su popularidad entre los soldados, usurpa el condado de Flanders provocando la fuga de Florez, el verdadero conde; del padre Gerrard, un ciudadano viudo; de su hermana Jaculin prometida en matrimonio con Lord Hubert; y de muchos nobles. Con el pasar del tiempo Wolfort destruye sin alguna piedad las formas de resistencia a su gobierno y, al final, el entero condado con excepción de la ciudad de Bruges es conquistado. A pesar de todos sus esfuerzos, Wolfort no consigue encontrar a Florez y a los otros fugitivos. Dado que el verdadero heredero sigue viviendo, el título de Wolfort queda inseguro. Aunque Hubert haya quedado en la corte de</p>

sus poemas en público, le deja un pequeño papel que contiene uno de sus poemas. Preciosa acepta y acuerdan el pago por cada doce poemas. Mientras el grupo de las gitanas marcha hacia la casa del teniente, un señor, asomado a la ventana las invita a exhibirse para un grupo de caballeros con gran consternación de Cristina, una gitana que se preocupa de pasar tanto tiempo en compañía de un grupo de hombres. Preciosa la convence que no hay nada que temer y el grupo de gitanas decide actuar. Uno de los caballeros ve el pequeño papel en la mano de Preciosa, lo toma y lo abre. El trozo de papel contiene una moneda y el caballero empieza a leer el poema ya que se lo pide la misma Preciosa, la cual critica el poema y cuando le preguntan cómo sabe tantas cosas contesta que no necesita profesores que le enseñen cosas, porque la vida de un gitano enseña bastantes cosas para que un gitano sepa las cosas más importantes en la vida desde pequeño. La compañía de gitanas se marcha entonces hacia la casa del teniente para exhibirse delante de doña Clara, la cual ha invitado algunas mujeres para que asistan al espectáculo con ella. Todas se acercan a Preciosa y le piden que les lea las manos pero nadie entre ellas tiene dinero. Solo una tiene un dedal de plata. Preciosa solo tiene tiempo para leer

Wolfort, no se ha olvidado de Jaculin, y finalmente toma la resolución de ir en su búsqueda. Los soldados de Wolfort lo capturan y lo llevan otra vez a la corte de su señor. Wolfort lo acoge con honor y pretendiendo haberse arrepentido de sus crímenes le pide que busque no solo a Jaculin sino también a Florez y Gerrard para devolverle el condado. Aunque Hubert sospeche que Wolfort no sea sincero, se pone en marcha hacia Bruges, donde se cree que se hayan escondido los rebeldes. Hempkirke, uno de los secuaces de Wolfort, acompaña a Hubert durante su misión. En Bruges, los mercaderes están excitados por el suceso de uno de sus compañeros, el hermoso y generoso Goswin. El joven es conocido en toda la ciudad por ser cortés, honesto y magnánimo. También por lo que concierne el amor este joven está afortunado porque se ha comprometido con la dulce Gertude, la hija del alcalde Vandunke. Entre los más aficionados seguidores de Goswin se encuentra Clause, rey de los mendigos, tan hábil que Goswin lo había seleccionado para ser su compañero. Entre los sujetos del rey de los mendigos se encuentra Minche, una joven y hermosa mendiga y Higgen, Ferret, Prigg, Snap y Ginks, todos valientes. Hubert y Hempkirke, disfrazados,

<p>la mano de doña Clara, luego llega a casa el teniente. La gitanilla promete volver el viernes siguiente. El día después por la mañana, mientras se están dirigiendo a Madrid, las gitanas se encuentran con un joven muy hermoso que pide el favor de poder hablar con Preciosa y su abuela en privado. El joven se revela ser un caballero y explica que se ha enamorado de Preciosa y quiere casarse con ella. El joven entrega a las mujeres una gran cantidad de dinero para probar que tiene medios suficientes para proveer al futuro de Preciosa. La mujer contesta al caballero diciéndole que su virtud no se puede comprar con dinero y, que si el caballero quiere casarse con ella, tiene que demostrar ser sincero como dice y tiene que dejar las comodidades de la casa de su padre para vivir durante dos años con los gitanos para comprobar si su amor es verdadero o solo una mentira. El joven acepta las condiciones pero pone una suya, que Preciosa no vuelva a Madrid. Preciosa rechaza esta condición diciendo que ella es independiente y pide al hombre que confíe en su juicio. Acuerdan en encontrarse ocho días después en el mismo sitio, para permitir al hombre arreglar sus negocios y a Preciosa verificar la identidad de su prometido. La abuela acepta la oferta del caballero,</p>	<p>sobrepasan este grupo durante el camino hacia Bruges. Clause y Minche parecen conocidos a Hubert pero cuando intenta preguntar por ellos a los otros mendigos obtiene solo balbuceos y nada más. Con la intención de volver en un segundo momento, sigue andando por su camino hacia la ciudad donde, junto a Hempeskirke, son acogidos por Vandunke aunque este no tenga en buena consideración su capo Wolfort. Hempeskirke, al llegar, se enoja aprendiendo que Gertrude, su sobrina y de rango noble, está siendo cortejada por Goswin que es socialmente inferior a ella. Insulta entonces al joven comerciante que contesta con dignidad y rechaza los empujes de Hempeskirke con su espada. Como resultado, este último desafía Goswin a un combate. Incapaz de luchar regularmente, el noble recluta un grupo de mercenarios para ayudarlo a derrotar a Goswin. Afortunadamente Clause y los otros mendigos encuentran a los mercenarios cerca de Bruges y mientras se burlan de ellos descubren el engaño y la banda de mendigos captura a Hempeskirke y sus secuaces mientras traicionan a Goswin. Clause luego descubre que Goswin está triste porque tiene una deuda de 100.000 coronas, que el tiempo que le falta para pagar la deuda está a punto de</p>
--	--

<p>intentando convencer Preciosa para que tome el dinero. El joven paga a los gitanos para el tiempo que tiene que vivir con ellos, y estos le ponen el nombre de Andrés Caballero. Llegados a Madrid, el mismo paje que le había dado el poema de amor se acerca a Preciosa, dispuesto a leerle otro poema. Los dos hablan de la figura del poeta y del arte de hacer poesías y concluyen que el paje no es un poeta sino un amante de la poesía y que no es ni rico ni pobre. Preciosa rechaza otros poemas porque no quiere el dinero que el paje intenta darle. Los dos se separan y Preciosa continúa su camino por la ciudad para encontrar la casa de Andrés y su padre. Durante el camino, Preciosa encuentra la casa y el padre de Andrés la invita a entrar. Se descubre que don Juan es el verdadero nombre de Andrés. La gitanilla se exhibe para el hombre y Andrés, pero una hoja se le cae del vestido. El poema de amor llena de celos a Andrés, y Preciosa le reprende por preocuparse tanto por un trozo de papel. El tan esperado día llega y Andrés se encuentra con los gitanos en el sitio concordado. Los gitanos le llevan a su campamento fuera de la ciudad donde Andrés aprende sus primeras lecciones sobre la vida de gitano y Preciosa le repite que es una mujer independiente. El grupo</p>	<p>terminar y que sus naves todavía no han llegado. Clause dice al escéptico Goswin que los mendigos encontrarán el dinero para pagar su deuda al día siguiente. Solo parcialmente tranquilizado, Goswin deja el bosque. Después de su salida, los mendigos focalizan su atención en el prisionero, Hempkirke, y lo torturan hasta que revela que Wolfort le ha ordenado que mate a Florez y Gerrard si conseguía encontrarlos y que haga lo mismo con Hubert. Los mendigos deciden tener Hempkirke como prisionero y Clause deja a Hubert que se ha juntado a la banda de mendigos disfrazado de cazador. En Bruges, Goswin está tan preocupado por su inminente ruina que casi ofende a Gertrude, a la cual no había confesado la causa de su preocupación. Cuando les suplica a sus compañeros comerciantes para que le otorguen una ulterior extensión del crédito, estos, contrariamente a su precedente actitud de reverencia contra él, sin alguna piedad insisten para que él les devuelva el dinero. Goswin está a punto de desesperarse cuando llega el fiel Clause con dos amigos mendigos que llevan dos bolsos llenos de oro. Goswin paga a los acreedores y promete a Clause que cumplirá con cualquier deseo él quiera en futuro y Clause se reserva esta prerrogativa para un</p>
---	---

se aleja de Madrid para evitar que alguien reconozca a Andrés como don Juan de Cárcamo. Después de unos días con los gitanos y muchas clases de robo, Andrés sigue rechazando el robo y en realidad paga por cada objeto que dice haber robado. Los gitanos, viendo todas las cosas que Andrés consigue robar, lo consideran muy hábil y empieza a obtener una gran fama. Viviendo juntos, Andrés y Preciosa empiezan a conocerse mejor. Una noche, el paje-poeta llega al campamento de los gitanos y es herido. Los gitanos lo salvan y lo curan. Preciosa lo reconoce y Andrés empieza a tener celos porque se convence que el paje está enamorado de Preciosa. Andrés entonces habla con el paje y descubre la verdad: el hombre no está enamorado de Preciosa pero necesita ayuda. Los gitanos aceptan ayudar al hombre (que se llama don Sancho) y le dan el nombre de Clemente. Andrés sigue sospechando de Clemente hasta que los dos llegan a ser muy buenos amigos. Después de cierto tiempo los gitanos se dirigen a Murcia y se paran en un mesón. La hija del mesonero, Carducha, se enamora de Andrés y se le declara. Andrés educadamente la rechaza, cosa que hace enfadar a Carducha que decide esconder algunas cosas suyas entre los bienes de Andrés, antes que los gitanos

segundo momento. Mientras tanto, Hubert había conseguido hablar solo con Minche, la mendiga. Su conversación empieza a ser cada vez más íntima y Hubert la besa, confirmando sus sospechas. Ella es en realidad su perdida Jaculin. Ella también lo ha reconocido pero no quiere abandonar su disfraz para no revelar su identidad a los otros compañeros de la banda. Hubert trama un plan para encarcelar a Wolfort. Fingiéndose un simple cazador permite a Hemskirke convencerlo para que libere al prisionero y acepta conducir a Wolfort y a sus hombres hacia Florez y Gerrard. Contemporáneamente las naves de Goswin han llegado cargadas de bienes de valor y una vez más Goswin decide casarse con Gertrude inmediatamente. Cuando Clause oye esta novedad, inexplicablemente decide que las bodas no se tienen que celebrar. Dejando a Hubert bastante tiempo para identificarse, para hacerse reconocer como Gerrard, y para revelar sus razones de la liberación de Hemskirke, Gerrard todavía disfrazado de rey de los mendigos, llega a Bruges justo antes del matrimonio y pretende, por razones que no quiere compartir, que Goswin renuncie a su novia para ir con él. El joven comerciante lo suplica pero Gerrard no cambia idea. Goswin entonces se ve obligado a mantener su promesa.

<p>retomen el camino. La mujer luego llama a las autoridades y acusa a Andrés de robo. El hijo del alcalde está entre los oficiales y, encontrando los objetos de Carducha entre los bienes de Andrés, le insulta y le golpea. Andrés, acordándose de ser un caballero honrado, se defiende y mata al hijo del alcalde. Las autoridades arrestan a algunos gitanos y los llevan a Murcia, entre ellos Andrés, Preciosa y su abuela. Mientras Andrés está encarcelado, Preciosa y su abuela se presentan frente a la mujer del juez. Preciosa suplica al juez y a su mujer para que se apiadan de Andrés. Gracias a la intervención de la abuela, se descubre que Preciosa es en realidad doña Costanza de Acevedo y Meneses, hija del juez don Fernando de Acevedo, caballero del orden de Calatrava y de su mujer, doña Guiomar de Meneses. La abuela de Preciosa confiesa haber robado la chica cuando era bebé y haberla criado como su propia nieta. El juez y su mujer están tan felices por haberse reunido con su hija que, descubriendo que Andrés es un noble caballero, ordenan su liberación y bendicen la unión entre don Juan de Cárcamo y Preciosa.</p>	<p>Gertrude, pensando que Goswin la haya engañado lo sigue por el bosque y allí cae en las manos de Hempkirke, Wolfort y sus hombres. Estos encuentran a Hubert, disfrazado de cazador, que convence a Wolfort que el mejor modo de capturar a los fugitivos es dividirse en cinco grupos. Justo cuando Gerrard informa a Goswin que él que creía ser el rey de los mendigos es realidad su padre y que Goswin es en realidad Florez, legítimo heredero, Wolfort los captura juntos a Jaculin y otros nobles disfrazados de mendigos. Cuando Wolfort hablando con ellos revela sus verdaderas identidades, Gertrude, descubriendo que Goswin es en realidad Florez, se convence que sus clases sociales son demasiado diferentes para que se puedan casar pero Wolfort, revelando su sospechosa malignidad, identifica Gertrude como Bertha, la perdida heredera de Brabant, raptada a su padre y dejada por Hempkirke al inocente Vandunke. Hubert, mientras tanto, no ha traicionado sus principios. Había organizado un ataque por parte de los verdaderos mendigos, Vandunke y los fieles comerciantes de Bruges contra las tropas de Wolfort. Mientras Wolfort está ordenando la ejecución de sus prisioneros, Vandunke y su banda llegan. Florez se reúne con Bertha y Hubert con Jaculin.</p>
---	--

	Los únicos infelices al final son los mendigos: afirmando que no pueden soportar de conducir una vida honesta deciden irse a Inglaterra.
--	--

Como ya especificado a continuación, se presenta la trama de *The Spanish Gipsy*.

THE SPANISH GIPSY
<p>La comedia empieza con el noble Roderigo que ve una mujer muy hermosa de nombre Clara, que camina por la calle una noche con su familia. Declarándose admirado por su belleza decide raptarla con la ayuda de sus amigos, Diego y Louis, y la conduce a su casa donde la viola. Después de haber cometido el crimen, Rodrigo se arrepiente y la deja libre. Clara, antes de volver a su casa, consigue robar de la habitación un crucifijo como única prueba. Mientras tanto Louis se da cuenta con horror de que la mujer que ha ayudado a raptar es la doncella que él mismo estaba cortejando. Se enfrenta con Roderigo que miente y le asegura que ha dejado libre la mujer sin torcerle un cabello. Mientras tanto un grupo de gitanos aloja en el mesón de Juana Cardochia. Una de ellos es una gitanilla muy hermosa e inteligente que se llama Pretiosa. La cortejan el tonto Sancho y el noble caballero don John. Aunque la doncella sea de una extracción social más baja que la suya, don John quiere casarse con ella. Pretiosa responde que está dispuesta a aceptar solo si don John acepta vivir durante dos años como gitano. Contemporáneamente, Clara vuelve a su casa y cuenta a sus padres lo que le ha sucedido. La familia le impone guardar en secreto todo lo que ha ocurrido. Louis llega a cortejar a Clara pero ella no lo quiere. Louis y el padre de Clara, don Pedro, hablan de cómo el padre de Louis fue asesinado por un caballero llamado Alvarez algunos años antes. Alvarez está viviendo en exilio y nadie lo ha visto desde aquel tiempo. Don Fernando, el corregidor de Madrid, y padre de Roderigo quiere que Louis perdone a Alvarez y le permita volver a Madrid. Sancho vuelve a casa y don Pedro lo</p>

reprende. Sancho y su servidor Soto deciden unirse a los gitanos. Roderigo, lleno de culpa por su crimen, encuentra Sancho y Soto y decide hacerse gitano con ellos. El grupo se exhibe en la casa de don Francisco de Cárcamo, el padre de don John. Mientras tanto Clara se hace daño cerca de la casa de don Fernando y la llevan adentro. Clara reconoce la habitación donde fue violada y pregunta a don Fernando si tiene algún hijo. Fernando responde que tiene dos hijos: Roderigo y una hija que ha perdido durante una travesía en mar. Clara le cuenta a don Fernando su violación y le enseña el crucifijo como prueba de sus palabras. Fernando horrorizado jura venganza contra su hijo. Don John se une a los gitanos y se compromete oficialmente con Pretiosa. Los gitanos le ponen el nuevo nombre de Andrew. El joven rechaza las atenciones de la mesonera Cardochia pero acepta que la mujer le regale una joya. El grupo de gitanos llega a casa de don Fernando y el caballero les pide que interpreten una comedia escrita por él mismo. Fernando finge no reconocer a su propio hijo Roderigo y le pide que interprete el papel principal: un hijo obligado a casarse con una mujer muy fea. La comedia empieza pero una lucha entre Andrew y Diego (pretendiente de Cardochia) la interrumpe. En búsqueda de venganza, la rechazada Cardochia ha acusado Andrew de haber robado la joya que ella misma le ha regalado. Andrew es arrestado. Don Fernando se enfrenta con su hijo Roderigo y le comunica que la comedia es real; tiene que casarse con la mujer fea. Roderigo rechaza esta propuesta y dice que quiere casarse con la mujer hermosa que estaba viendo la comedia aquella noche (la mujer es Clara pero Roderigo no se acuerda de ella). Fernando acepta este compromiso. Roderigo se casa realmente con Clara pero Fernando planea una interrogación a su hijo. Primero le dice que ha sido castigado porque se ha casado con una prostituta, luego obliga al hijo a confesar sus crímenes. Roderigo al final admite la violación y dice que habría preferido casarse con la mujer que ha ofendido. Clara y su familia entonces salen de donde se habían escondido y explican todo. Roderigo promete amor a Clara y quiere redimirse. Mientras tanto Alvarez, buscando una negociación para la liberación de Andrew se revela a Louis. Pide perdón por su participación en la muerte del padre de Louis y le ofrece su vida. Louis se da cuenta de no poder matar al hombre y los dos se reconcilian. Poco después la gitanilla Pretiosa llega a suplicar a Fernando para que libere a su amado Andrew. La madre de los gitanos revela a Fernando que Andrew en realidad es don John, hijo de Francisco de Cárcamo. Además, revela que Alvarez es el jefe de los

gitanos, que ella misma es la mujer de Alvarez y la hermana perdida de Fernando. Revela también que Pretiosa es en realidad Constanza, la hija que Fernando creía haber perdido para siempre. Cardochia confiesa su subterfugio y como castigo se le impone el matrimonio con Diego. Don John y Pretiosa se casan.

El siguiente capítulo presentará el análisis de las novelas en relación con las correspondientes comedias. Se subrayarán los aspectos que tienen en común las obras y los aspectos que las diferencian para establecer en qué medida Cervantes fue utilizado por los autores ingleses como fuente de sus obras.

Capítulo 6

Las *Novelas Ejemplares* en las comedias de Fletcher y Middleton. Un análisis comparativo.

6.1. *Las dos doncellas* y *Love's Pilgrimage*

A partir de una confrontación inicial ya se pueden notar las primeras semejanzas entre las dos obras. En este análisis se procederá a un elenco puntual de elementos que se subrayaran por ser iguales o diferentes en los enredos.

1) EL LUGAR DE LA ACCIÓN

En la novela de Cervantes, nos encontramos en un pueblo llamado *Castilblanco*, cerca de la ciudad de Sevilla; en la comedia estamos en *Castle-blanco* cerca de Sevilla también. En España existe realmente un pueblo de la provincia de Sevilla que se llama Castilblanco de los Arroyos. No sorprende para nada que el español Cervantes haya elegido un pueblo de su país como ambientación de su novela. Parece ya más difícil creer que Beaumont y Fletcher conociesen un pueblo español pequeño como Castilblanco y se puede notar también la errónea transliteración del nombre que en la obra inglesa se convierte en *CASTLE-BLANCO*, una mezcla entre inglés y español.

Siguiendo con los eventos que caracterizan las obras esquemáticamente encontramos:

- UN VIAJERO JOVEN Y HERMOSO QUE LLEGA AL MESÓN
- PIDE UNA HABITACIÓN Y PAGA POR LAS DOS CAMAS
- LOS CLIENTES DEL MESÓN SE DEMUESTRAN CURIOSOS

Es muy difícil imaginar que una característica narrativa como esta se encuentre casualmente en ambas las obras. De hecho Cervantes escribe:

Apenas se hubo encerrado, cuando se juntaron a consejo el huésped y la huéspeda, y el mozo que daba la cebada, y otros dos vecinos que acaso allí se hallaron; y todos trataron de la grande hermosura y gallarda disposición del nuevo huésped, concluyendo que jamás tal belleza habían visto. Tanteáronle la edad y se resolvieron que tendría de diez y seis a diez y siete años. Fueron y vinieron y dieron y tomaron, como suele decirse, sobre que podía haber sido la causa del desmayo que le dio; pero, como no la alcanzaron, quedáronse con la admiración de su gentileza³⁴.

Fletcher en la comedia presenta la misma imagen con estas palabras:

Host: He has no mind to eat, more than his shadow.

Inc: Say you.

Die: How does your worship?

Inc: I put on my left show first to day, now I perceive it, and skipt a bead in saying'em

Ore; else I could not be thus cross'd: He cannot be above seventeen; one of his years

And have no better a stomach?

Host: And in such good cloaths too.

Die: Nay, these do often make the stomach worse, wife, that is no reason.

Inc: I could at his years §gossips§ (as temperate as you see me now) have eaten my brace

Of ducks, with my half goose, my Conie, and drink my whole twelve *Marvedis* in wine
as easie as I now get down three olives³⁵

- LLEGA AL MESÓN OTRO VIAJERO
- SE SIENTA A COMER Y HABLA CON UN OFICIAL

En esta situación también encontramos un expediente narrativo peculiar que se manifiesta en ambas obras. Dado que Teodosia se ha encerrado en su habitación y no quedan otras camas libres, el segundo viajero, curioso de ver a un hombre tan hermoso como lo describen los otros clientes del mesón y queriendo tener un sitio donde dormir, después de una breve conversación, ofrece dinero al alguacil para que este obligue el

³⁴CERVANTES, 2004: 5186/7456.

³⁵WALLER, 1908: 374,1/673.

primer viajero a abrir la puerta. Las dos situaciones se presentan tan parecidas en las dos obras que se considera imposible una casualidad. Específicamente en Cervantes encontramos:

Y, estando cenando, entró un alguacil del pueblo (como de ordinario en los lugares pequeños se usa) y sentóse a conversación con el caballero en tanto que cenaba; y no dejó, entre razón y razón, de echar abajo tres cubiletes de vino, y de roer una pechuga y una cadera de perdiz que le dio el caballero. Y todo se lo pagó el alguacil con preguntarle nuevas de la Corte y de las guerras de Flandes y bajada del Turco, no olvidándose de los sucesos del Trasilvano, que Nuestro Señor guarde. [...] De lance en lance, volvieron a las alabanzas del huésped encerrado, y contaron de su desmayo y encerramiento, y de que no había querido cenar cosa alguna. Ponderaron el aparato de las bolsas, y la bondad del cuartago y del vestido vistoso que de camino traía: todo lo cual requería no venir sin mozo que le sirviese. Todas estas exageraciones pusieron nuevo deseo de verle, y rogó al mesonero hiciese de modo como él entrase a dormir en la otra cama y le daría un escudo de oro. Y, puesto que la codicia del dinero acabó con la voluntad del mesonero de dársela, halló ser imposible, a causa que estaba cerrado por de dentro y no se atrevía a despertar al que dentro dormía, y que también tenía pagados los dos lechos. Todo lo cual facilitó el alguacil diciendo:

-Lo que se podrá hacer es que yo llamaré a la puerta, diciendo que soy la justicia, que por mandado del señor alcalde traigo a aposentar a este caballero a este mesón, y que, no habiendo otra cama, se le manda dar aquélla. [...] A todos les pareció bien la raza del alguacil, y por ella le dio el deseoso cuatro reales³⁶.

Y Fletcher en su comedia:

Inc: Of the *French* business, what?

Phi: As much.

Inc: No more? They say the *French*: oh that's well: come I'll help you: have you no Jiblets now? Or a broil'd rasher. Or some such present dish't assist?

Host: Not any Sir.

Inc: The more your fault: you nev'er should be without such aids: what cottage would ha'lack'd a Pheasant at such a time as this? Well, bring your hen, and kid forth quickly.

Phi: That should be my prayer to scape his inquisition.

Inc: Sir, the *French*, they say are divided 'bout their match with us, what think you of it.

³⁶ CERVANTES, Miguel de, *Las Novelas Ejemplares*, , Edición de Francisco Troya Márquez, Barcelona, Editorial Casals, 2004, Posición 5213 de 7456

Phi: As of naught to me, Sir.

Inc: Nye, it's as little to me too: but I love to ask after these things, to know the affections of States and Princes, now and then for bettring.

Phil: Of your own ignorance.

Inc: Yes Sir.

Phi: Many do so.

Inc: I cannot live without it: what do you hear of our *Indian Fleet*: they say they are well return'd.

Phi: I had no venture with'em Sir; had you?

Inc: Why do you ask Sir?

Phi: 'cause it might concern you, it does not me.

Inc: Oh here's your meat come.

Phi: Thanks, I welcome it at any price.

Inc: Some stools here and bid mine host bring wine I'll try your Kid if he be sweet: he looks well, yes, he is good; I'll carve you, Sir.

Phi: You use me too too Princely: tast, and carve too.

Inc: I love to do these Offices.

Phi: I think you do: for whose sake? [...]

Die: In good faith Sir; I wish you as well as him: would you might see him

Inc: And wherefore may he not:

Die: 'Has lock'd himself Sir up, and has hir'd both the beds o'my wife at extraordinary rate.

Phi: I'll give as much if that will do't for one as he for both; what say you mine host, that the door once open I'll fling me my self upon the next bed to him and there's an end of me till morning; noise I will make none.

Die: I wish your worship well-but

Inc: His honor is engag'd: and my she-~~gossip~~ hath past her promise, hath she not?

Die: Yes truly:

Inc: That toucheth to the credit of the house: well, I will eat a little, and think: how say you Sir unto this brawn o'th'hen?

Phi: I ha'more mind to get this bed Sir. [...]

Phi: Find but the way to lodge me in this chamber I'll give mine host two Duckets for his bed and you Sir two *reals*: here's to you- [...]

Inc: It is no matter: Sir give mine host your Duckets

Die: How Sir?

Inc: Do you receive'em: I will save the honesty of your house: and yours too ~~gossip~~, and I will lodge the Gentleman: shew the chamber.

Die: Good Sir do you hear.

Inc: Shew me the chamber.

Die: Pray you Sir, do not disturb my guests.

Inc: Distub? I hope the Catholick King Sir, may command a lodging without disturbing in his Vassals house, for any Minister of his, emploid in business of the State. Where is the door? Open the door, who are you there? Within? In the Kings name³⁷.

McMurray³⁸ en su análisis pone la atención sobre las diferencias en la caracterización de los personajes que encontramos en el mesón. Sus observaciones se concentran en el hecho de que mientras los personajes cervantinos se demuestran figuras estandarizadas y con personalidades mucho más equilibradas, en la comedia de Beaumont y Fletcher los personajes se dedican más a los vicios y tienen personalidades más disolutas. Este análisis parece muy trivial porque la característica intrínseca de la comedia, desde su amanecer con Plauto y Terencio, es articular la acción escénica alrededor de personajes con rasgos exagerados y grotescos. El efecto cómico se produce a través de la conmixión entre los expedientes narrativos (como el enredo, su desarrollo y su desenlace) y el extremismo de las virtudes y sobre todo de los vicios de los mismos personajes. Entonces, esta diferenciación en la obra inglesa se considera característica propia de una transposición teatral y no se puede considerar una verdadera discrepancia.

- TEODOSIA DURANTE LA NOCHE SE DESAHOGA Y CUENTA SU HISTORIA

El cuento de Teodosia es básicamente igual en las dos obras. En la obra de Cervantes Teodosia menciona una espada con la que amenaza con matarse cuando dice: «porque si al contrario desto hiciéredes, en el punto que os sienta mover, con una espada que a la cabecera tengo, me pasaré el pecho³⁹» y en Fletcher amenaza con matar a Philippo: «*Theo*: Do not stir Sir: I have here a Sword. *Phi*: No I sweet Lady: of what blood, or name. *Theo*: You`ll keep your faith. *Phi*: I`ll perish else.⁴⁰». Luego Teodosia cuenta que Marco Antonio le ha regalado un anillo con una incisión y en la obra inglesa se habla de

³⁷WALLER, 1908: 383,6/673.

³⁸MCMURRAY, 1989: 20-21.

³⁹CERVANTES, 2004: 5241/7456.

⁴⁰WALLER, 1908: 364,5/645.

un intercambio de anillos también. Además, en ambas obras Teodosia menciona a un hermano que estudia en *Salamanca*.

- TEODOSIA SE HA CONCEDIDO A MARCO ANTONIO Y ÉL HA DESAPARECIDO

Este desarrollo de la trama de la novela no se encuentra en la comedia. En Cervantes está claro que Marco Antonio se ha acostado con Teodosia: «[...]cada suspiro, un furioso viento que el incendio aumentaba, de tal suerte que acabó de consumir la virtud que hasta entonces aún no había sido tocada⁴¹.» En Fletcher, desde las palabras de Theodosia se aprende todo lo contrario: «Contracted Sir, and by exchange of rings our souls deliver'd: nothing left unfinished but the last work, enjoying me, and Ceremony⁴²»

En la obra de Cervantes los dos hermanos se reconocen solo la mañana siguiente cuando don Rafael abre las ventanas:

Estaba Teodosia deseando ver la claridad, para ver con la luz qué talle y parecer tenía aquel con quien había estado hablando toda la noche. Mas, cuando le miró y le conoció, quisiera que jamás hubiera amanecido, sino que allí en perpetua noche se le hubieran cerrado los ojos; porque, apenas hubo el caballero vuelto los ojos a mirarla (que también deseaba verla), cuando ella conoció que era su hermano, de quien tanto se temía, a cuya vista casi perdió la de sus ojos, y quedó suspensa y muda y sin color en el rostro; pero, sacando del temor esfuerzo y del peligro discreción, echando mano a la daga, la tomó por la punta y se fue a hincar de rodillas delante de su hermano, diciendo con voz turbada y temerosa: - Toma, señor y querido hermano mío, y haz con este hierro el castigo del que he cometido, satisfaciendo tu enojo, que para tan grande culpa como la mía no es bien que ninguna misericordia me valga. Yo confieso mi pecado, y no quiero que me sirva de disculpa mi arrepentimiento: sólo te suplico que la pena sea de suerte que se estienda a quitarme la vida y no la honra; que, puesto que yo la he puesto en manifiesto peligro, ausentándome de casa de mis padres, todavía quedará en opinión si el castigo que me dieres fuere secreto⁴³.

⁴¹ CERVANTES, 2004: 5269/7456.

⁴² WALLER, 1908: 3662/645.

⁴³ CERVANTES, 2004: 5324/7456.

En cambio, en Fletcher, por necesidad escénica el reconocimiento se da durante la noche cuando el mesonero entra en la habitación con una vela llamado por Philipppo:

Theo: My brother Don Philippo: nay Sir, kill me I ask no mercy Sir, for none dare know me, I can deserve none: as ye look upon me, behold infinite these foul dishonors, my noble father, then your self, last all that bear the name of kindred, suffer in me: I have forgot whose child I am; whose sister: do you forget the pity tied to that: let not compassion sway you: you will be then as foul as I, and bear the same brand with me, a favourer of my fault: ye have a sword Sir, and such a cause to kill me in⁴⁴.

McMurray observa que la figura de Teodosia en Fletcher se demuestra menos casta y menos respetuosa hacia su familia. En particular McMurray afirma:

Theodosia has little regard for her family, identifies her father in a general way as a “noble Gentleman” (55) , and has no recent information about her brother (105); she admits with a note of desperation that he is her “last hope” of recovering Mark-antonio, who is a fellow student and old companion in the university. Only when she discovers that her unknown companion is her brother does she admit having brought “foul dishonors” (136) on her father, brother, and kindred⁴⁵.

Esta consideración no encuentra una real justificación. En primer lugar el hecho de que Theodosia se refiera a su padre diciendo que es hija de “un noble caballero” se debe a la necesidad de mantener la suspense y evitar el inmediato reconocimiento de los dos hermanos y permitir que la doncella cuente toda su historia al hermano. Además, incluso en la novela de Cervantes, el autor emplea el mismo expediente narrativo para evitar el reciproco reconocimiento:

⁴⁴ WALLER, 1908: 368,1/645.

⁴⁵MCMURRAY, 1989: .27.

Mi nombre es Teodosia; mi patria, un principal lugar desta Andalucía, cuyo nombre callo (porque no os importa a vos tanto el saberlo como a mí el encubrirlo); mis padres son nobles más que medianamente ricos, los cuales tuvieron un hijo y una hija: él para descanso y honra suya, y ella para todo lo contrario⁴⁶.

Entonces, esta característica común, se puede considerar más como un punto de contacto que como una diferencia substancial. Además, dado que en la obra de Fletcher, como ya se ha mencionado, Theodosia no se ha concedido a Mark-Antonio, parece infundado afirmar que la doncella no se demuestra preocupada por su honor hasta cuando descubre que su interlocutor es su hermano. Ignorando el hecho de que en varias partes de su conversación con Philippo lamenta su imprudente confianza en Mark-Antonio, en realidad la mujer, a diferencia de la Teodosia de la obra cervantina, sabe que no tiene culpa. La Theodosia de Fletcher es simplemente una mujer enamorada que sufre porque su amado la ha dejado ilusionada antes de cumplir con su promesa. Mientras en Cervantes, la cuestión de la pérdida virginidad pone toda la acción de la novela bajo una perspectiva moral (todos los personajes implicados se preocupan por el honor perdido), en la comedia inglesa la acción se desarrolla a través de los sentimientos y de las emociones de los personajes.

- LOS DOS HERMANOS EMPIEZAN A VIAJAR JUNTOS

Antes de empezar el viaje, en Cervantes llega al mesón un mozo que procede de Puerto Santa María y dice haber visto Marco Antonio embarcado en una galera que salpaba para Nápoles. En la obra inglesa don Philippo se encuentra con Don Pedro que le dice que viene de Port St. Maries donde las galeras estaban a punto de ir a Barcelona y que allí ha visto a Mark-Antonio.

En la comedia inglesa Fletcher y Beaumont insertan escenas que no están en la obra cervantina como la conversación entre Alphonso, Leonardo y Zanchio.

⁴⁶ CERVANTES, 2004: 5253/7456.

- DURANTE EL CAMINO HACIA BARCELONA ENCUENTRAN A UN GRUPO DE PERSONAS ATRACADAS POR LOS BANDIDOS
- SIGUEN EL CAMINO CON EL JOVEN FRANCISCO
- TEODOSIA SOSPECHA QUE FRANCISCO SEA UNA MUJER
- DON RAFAEL/DON PHILIPPO HACE PREGUNTAS A FRANCISCO DURANTE EL CAMINO

Durante el viaje, el personaje de don Rafael/don Philippo hace preguntas a Francisco/Leocadia y en ambas obras la conversación es la misma:

Phil: Ye have said enough, may I be bold to ask ye, what province you were bred in? and of what parents?

Leo: Ye may Sir: I was born in *Andaluzia*, my name Francisco, son to don Henriques de Cardinas.

Theo: Our noble neighbor.

Phil: Son to Don Henriques? I know the gentleman: and by your leave Sir, I know he has no son.

Leo: None of his own Sir, which makes him put that right upon his brother, Don Zanchio's children: one of which I am, and therefore do not much err.

Phil: Still ye do Sir, for neither has Don Zanchio any son; a daughter, and rare one is his hei, which though I never was so blest to see, yet I have heard great good of.

Theo: Urge no further, he is ashamed, and blushes.

Phil: Sir, if I might import you to conceal your self, I ask your mercy, I have been so curious.

Leo: Alas! I must ask yours Sir: for these lies, yet they were useful ones; for by the claiming such noble parents, I believ'd your bounties would shew more gracious: the plain truth is gentlemen, I am Don Zanchio's steward son, a wild boy, that for the fruits of his unhappiness, is faign to seek the wars⁴⁷.

Y en Cervantes:

Y entre la cena le preguntó don Rafael que cuyo hijo era, porque él conocía toda la gente principal de su lugar, si era aquel que había dicho. A lo cual respondió el mancebo que era hijo de don Enrique de Cárdenas, caballero bien conocido. A esto dijo don Rafale qué él conocía bien a don Enrique de Cárdena pero que sabía y tenía por cierto que no tenía hijo

⁴⁷WALLER, 1908: 389,9/645.

alguno; mas que si lo había dicho por no descubrir sus padres, que no importaba y que nunca más se lo preguntaría -Verdad es- replicó el mozo- que don Enrique no tiene hijos, pero tiénelos un hermano suyo que se llama don Sancho. –Ése tampoco- respondió don Rafael- tiene hijos, sino una hija sola, y aun dicen que es de las más hermosas doncellas que hay en la Andalucía, y esto no lo sé más de por fama; que, aunque muchas veces he estado en su lugar, jamás la he visto. –Todo lo que, señor, decís es verdad- respondió el mancebo-, que don Sancho no tiene más de una hija, pero no tan hermosa como su fama dice; y si yo dije que era hijo de don Enrique, fue porque me tuviédeses, señores, en algo, pues no lo soy sino de un mayordomo de don Sancho, que ha muchos años que le sirve, y yo nací en su casa; y por cierto enojo que di a mi padre, habiéndole tomado buena cantidad de dineros, quise venirme a Italia, como os he dicho, y seguir el camino de la guerra, por quien vienen, según he visto, a hacerse ilustres aun los de escuro linaje⁴⁸.

- FRANCISCO CONFIESA SER LEOCADIA DISFRAZADA DE HOMBRE Y ESTAR BUSCANDO ELLA TAMBIÉN A MARCO ANTONIO
- EL CAMINO DE LEOCADIA ES IGUAL EN LAS DOS OBRAS: DE SU PUEBLO A SEVILLA Y LUEGO A BARCELONA.
- LLEGAN A BARCELONA DONDE ASISTEN A UNA LUCHA

Al llegar a Barcelona, en ambas las obras, los protagonistas descubren que en la ciudad se ha desencadenado una lucha entre los ciudadanos y los marineros. Esta parece una situación narrativa demasiado peculiar y Fletcher ha tomado claramente inspiración de la obra española. Cervantes describe la situación así:

En entrando en ella, oyeron grandísimo ruido, y vieron correr gran tropel de gente con grande alboroto; y, preguntando la causa del aquel ruido y movimiento, les respondieron que la gente de las galeras que estaban en la playa se había revuelto y trabado con la de la ciudad.[...] Y llegando a la marina, vieron muchas espadas fuera de las vainas y mucha gente acuchillándose sin piedad alguna. Con todo esto, sin apearse, llegaron tan cerca, que distintamente veían los rostros de los que peleaban, porque aún no era puesto el sol⁴⁹.

⁴⁸ CERVANTES, 2004: 5408/7456.

⁴⁹ Ibid. Posición 5519 de 7456

Por el otro lado Fletcher:

Phil: On, why start you back?

Theo: Alass Sir, they are fighting.

Leoc: Let's begon, see, see, a handsome man strook down⁵⁰.

- MARCO ANTONIO PARTICIPA EN LA LUCHA Y QUEDA HERIDO POR UNA PIEDRA
- LEOCADIA SIGUE A MARCO ANTONIO CUANDO LO LLEVAN AL MÉDICO Y TEODOSIA TIENE CELOS

Una de las pocas diferencias que se encuentra en las dos obras es el lugar donde llevan a Marco Antonio. En la obra de Cervantes un caballero catalán de los Cardonas ordena que los servidores lleven a Marco Antonio a su casa. En la comedia inglesa es el gobernador de la ciudad, y sobre todo su mujer, Eugenia, que se encarga de ayudar a Mark Antonio. Eugenia en particular quiere que el hombre tome la responsabilidad por el dolor que ha provocado a Teodosia.

- MARCO ANTONIO RECHAZA EDUCADAMENTE LEOCADIA Y REVELA SU AMOR POR TEODOSIA
- RAFAEL/PHILIPPO SE DECLARA A LEOCADIA

Otra pequeña diferencia la encontramos al final de la obra porque en Cervantes los cuatro enamorados vuelven a casa y se encuentran con los padres que están luchando. En la comedia, don Zanchio y Alphoso han llegado en búsqueda de Leonardo y antes de que puedan luchar, los hijos los paran y todo termina con un final feliz.

Entonces, según esta comparación, en términos de contenido las dos obras se reflejan de manera bastante estricta. En realidad, lo que contribuye a diferenciarlas son las características originales que el comediógrafo inglés inserta en su obra. A continuación se subrayan algunas de estas características.

⁵⁰ WALLER, 1908: 430,4/645.

La caracterización de los personajes que Fletcher realiza en su comedia se diferencia enormemente de la que nos presenta Cervantes. En la obra cervantina estos se caracterizan por su fibra moral mientras en Fletcher son de temperamento osado y vicioso.

➡ El huésped del mesón: su figura es la de un hombre vicioso, interesado solo al vino y al dinero.

Host: Set thy Seller open, for I must enter, and advance my Colours, I have brought thee Dons indeed wench, Dons with Duckets and those Dons must have dainty Wine, pure *Bacchus* that bleeds the life blood: what is your cure ended?⁵¹

➡ Philippo: es mucho más arrogante que su correspondiente cervantino. Se burla del alguacil porque lo considera un ignorante sin ser él mismo mucho mejor que el primero. Acepta ayudar a su hermana solo porque esta no se ha concedido a Mark-Antonio entonces no demuestra ser compasivo o indulgente.

Inc: Nay, it's as little to me too: but I love to ask after these things, to know the affections of States and Princes, now and then for bettring.

Phi: Of your own ignorance.

Inc: Yes Sir.

Phi: Many do so.

Inc: I cannot live without it: what do you hear of our Indian Fleet; they say they are well return'd.

Phi: I had no venture with 'em Sir; had you?⁵²

En general Fletcher presenta personajes que forman parte de una sociedad más corrupta, menos ideal; un reflejo de la corte inglesa que era un lugar muy peligroso, donde todos querían las atenciones del soberano e intentaban desacreditar los demás y donde los vicios dominaban.

⁵¹ WALLER, A.R., *Beaumont and Fletcher Works*, Vol. 6, Cambridge, University Press, 1908, Edición digital, Posición 401,5/645.

⁵² *Ibid.* Posición 353, 3/645.

➡ Examinando la comedia de Fletcher se nota también que al autor le gusta insertar consideraciones que sugieren un campo semántico, el los caballos, privilegiado por el autor.

El comediógrafo parece reservar una consideración especial para los caballos. De hecho en la obra (y también en otras) hace muchas veces referencia a este animal incluso en sentido metafórico.

Alphonso critica el hijo de Leonardo, Mark-Antonio con estas palabras:

Alph: I am not gentle Sir, nor gentle will be till I have justice, my poor child restor'd your caper-cutting boy has run away with. Young Signior smooth-face, he that takes up wenches with smiles, and sweet behaviors, Songs, and Sonnets, your high fed Jennet, that no hedge can hold they say you bred him for a Stallion⁵³.

Phil: Where will our Horses meet us?⁵⁴

Phil: Take no care, we'll have meat for you, and enough: I'th'mean time keep you horse way, lest the fellow miss us, we'll meet ye at the end o'th'wood⁵⁵.

En *The Fair Maid of the Inn*, toda la acción se desarrolla alrededor de una pelea entre Cesario y Mentivoglio que se origina a partir de una carrera de caballos:

Ment: Is the *Neapolitan* horse the Viceroy sent you, in a fit plight to run?

Cesar: So my Groom tells me. I can boast little of my horsemanship; yet upon his assurance, I dare wager a thousand Crowns, 'gainst any horse in *Florence*, for an eight mile course.

Ment: I would not win of you, in respect you are impatient of loss: else I durst match him with my *Barbary* for twice the sum.⁵⁶

⁵³ Ibid. Posición 374,5/645.

⁵⁴ Ibid. Posición 381,2/645.

⁵⁵ Ibid. Posición 388,5/645.

⁵⁶ WALLER, 1910: 248,5/645.

➡ Otra diferencia que nos permite apreciar el genio creativo de Fletcher es como se presenta la situación del robo por parte de unos ladrones. En Cervantes se informan los protagonistas que la zona de Castilblanco es peligrosa porque los bandidos suelen atacar los viajeros en los bosques. En Fletcher es el mismo alguacil que cuenta a los protagonistas haber sido batido por los ladrones. En la obra inglesa el efecto cómico es increíble: el mismo oficial de la ley es víctima de los bandidos y aconseja a los protagonistas porque sabe muy bien (consecuentemente al ataque) donde se esconden y como se portan.

Bail: And of all business too, through woods, and rascals,
They have rounded me away a dozen Duckets,
Besides a fair round Cloak: Some of 'em knew me,
Else they had cased me like a Cunnie too,
As they have done the rest, and I think roasted me,
For they began to baste me soundly: my young Signiors,
You may thank heaven, and heartily, and hourly,
You set not out so early; ye had been smoak'd else
By this true hand [y]e had Sirs, finely smoak'd,
Had ye been Women, smockt too⁵⁷.

Otra característica que se encuentra en la obra de Fletcher y falta en Cervantes es la escasa consideración que el autor inglés manifiesta hacia las mujeres. En muchos diálogos se insertan comentarios que critican la figura de la mujer. Esto se puede notar sobre todo cuando:

➡ Philippo acepta ayudar su hermana y no está enfadado con ella solo porque no se ha concedido a Mark-Antonio.

Phil: Rise sister, I wear no sword for women: nor no anger while your fair chastity is yet untouch'd⁵⁸.

⁵⁷ Ibid. Posición 383,5/645.

⁵⁸ Ibid. Posición 368,5/645.

➡ Theodosia dice a Philippo que sospecha que Francisco sea en realidad una mujer porque sabe mentir.

Theo: I know, no boy: I watcht how fearfully and yet how suddenly he cur'd his lies, the right wit o⁵⁹f a Woman: Now I am sure.

La última consideración que evidencia la originalidad de Fletcher es su predisposición para insertar escenas que faltan totalmente en la obra española. Las figuras de los padres en la obra inglesa se mencionan unas veces y se encuentran al final cuando los protagonistas hallan luchando entre si.

➡ En Fletcher estos personajes se encuentran muchas veces y son caracterizados muchísimo. Hay numerosas escenas en la comedia donde los padres comentan la situación para dar al público una idea de la contemporaneidad de la acción: mientras los protagonistas viajan para buscar a Mark-Antonio los padres están peleando porque creen que Mark-Antonio se haya escapado con Theodosia y Leocadia. Particular es la caracterización de Leonardo que llega a ser vulgar hablando con Alphonso:

Alph: A whipping Beadle.

Leo: Why, is your Daughter whorish?

Alph: Ha, thou dar'st not, by heaven I know thou dar'st not.

Leo: I dare more Sir, if you dare be uncivil.

Alph: Laugh too, Pidgeon⁶⁰.

Se presenta ahora, siempre a través de un esquema, una comparación entre los personajes de la obra cervantina y los de la comedia inglesa. En realidad ya los nombres nos revelan cuanto Fletcher se haya inspirado en Cervantes.

⁵⁹ Ibid. Posición 390,0/645.

⁶⁰ Ibid. Posición 378,4/645.

LAS DOS DONCELLAS	LOVE`S PILGRIMAGE
Marco Antonio Adorno	Mark Antonio
Don Leonardo Adorno	Leonardo
Padre de Teodosia y Rafael	Alphonso
Teodosia/Teodoro	Theodosia/Theodoro
Leocadia	Leocadia
Don Sancho de Cardenas	Don Zanchio
Alguacil	Incubo de Hambre
Calvete	Diego
Don Pedro Vique	Rodorigo

En conclusión, dado que los expedientes narrativos y los personajes son los mismos en ambas obras, hasta en detalles muy particulares como la conversación con el alguacil al principio, los lugares visitados por los personajes y el herimiento de Marco Antonio, se puede afirmar sin duda que la obra *Love`s Pilgrimage* toma casi la totalidad de su enredo de *Las dos doncellas* de Cervantes. Al mismo tiempo pero Fletcher nos permite apreciar su genio creador. De hecho modifica muchísimo la obra e inserta comentarios personales, caracteriza los personajes para que representen la sociedad inglesa, añade diálogos originales entre personajes que faltan en la novela española aptos para conseguir efectos espacio-temporales peculiares del teatro.

6.2. La señora Cornelia y *The Chances*

Esta es, después de *Love's Pilgrimage*, la segunda obra que más se ha inspirado en una de las *Novelas Ejemplares*.

Los elementos principales de la evolución del enredo y presentes en ambas obras son los siguientes:

- EL LUGAR DE LA ACCIÓN

Ambas obras se ambientan en Bolonia.

- PRESENTACIÓN DE LOS DOS CABALLEROS ESPAÑOLES

Desde el principio la comedia de Fletcher muestra rasgos semejantes con la novela española. En algunas partes, como subraya Annalisa Argelli⁶¹ en su ensayo sobre *La señora Cornelia*, no solo se parecen a la fuente cervantina sino que se presentan casi como traducciones literales. Argelli, de hecho, ofrece el siguiente ejemplo:

LA SEÑORA CORNELIA

- 1) [...] dijo don Antonio a don Juan que él se quería quedar a rezar ciertas devociones, que se fuese, que luego le seguiría.
- 2) Corn. : “[...] y no permitáis que ninguno me vea, y volved luego al mismo lugar que me topastes, y mirad si riñe alguna gente [..].”

THE CHANCES

- 1) Fred. : “I will not miss to meet you. [...] I’th’ high street. / For, not to lie, I have a few devotions To do first; then I am yours (I, i, 71-74).”
- 2) Const. : “That presently, with all convenient haste you would retire/ Unto the street you found me in [...] there if you find

⁶¹ ARGELLI, 2004: 169.

- 3) D. Juan: “Apartémonos algo de aquí, y contaréle a V. Excelencia grandes cosas”. a gentleman oppress ‘d [...]” (I,xi, 38-41).
- 3) John: “I must beseech ye, dismiss your train a little”. Duke: “Walk aside and out off hearing” [...]. (III, iv, 24-25)⁶²

- JUAN/JOHN SALE SOLO Y VUELVE CON UN BEBÉ

Los dos amigos se separan y en ambas obras Juan/John sufre el mismo accidente. Se acerca a una casa y, equivocándole por un cierto Fabio/Fabritio, le entregan un bebé. Al llegar a casa con el niño se presenta en las dos obras la conversación con la dueña. En Cervantes esta se preocupa por el bebé y le busca una ama de leche. En Fletcher la casera no quiere saber nada de él que cree que se trate del hijo bastardo de su arrendatario. John entonces consigue convencerla emborrachándola con una botella de vino. Luego Juan/John sale otra vez en búsqueda de Antonio/Frederick pero por razones diferentes. Juan cree que el amigo le esté esperando en el sitio convenido; John quiere satisfacer su curiosidad de saber qué le ha pasado al amigo Frederick. De hecho, muchas situaciones de la comedia se mueven alrededor de la curiosidad de John.

- ANTONIO ESTÁ BUSCANDO A JUAN, SE ENCUENTRA CON CORNELIA Y LA LLEVA A SU CASA.

La situación presentada es la misma en las dos obras. Se subraya una diferencia en el hecho de que en ambas obras Cornelia/Constantia pide por favor a Antonio/Frederick que

⁶² Ibid.

corra en defensa de un caballero. En la novela española la mujer se preocupa por la suerte de su enamorado, el Duque, y también por la de su hermano:

Desdichada de aquella – respondió ella – a quien se la da el cielo para mayor desgracia suya; pero, señor, no es tiempo este de alabar hermosuras sino de remediar desdichas. Por quien sois que me dejéis aquí encerrada y no permitáis que ninguno me vea, y volved luego al mismo lugar que me topásteis y mirad si riñe alguna gente y no favorezcáis a ninguno de los que riñen sino poned paz, que cualquier daño de las partes ha de resultar en acrecentar el mío⁶³.

En la comedia inglesa la mujer no aparenta preocupación para la suerte de su hermano y, en general, parece simplemente pedir un favor:

Fred: Command me Lady, you make your power too poor.

Const: That presently with all convenient haste, you would retire unto the street you found me in.

Fred: ‘Tis done.

Const: There, if you find a Gentleman opprest with force and violence, do a mans office, and draw your sword to rescue him.

Fred: He’s safe, be what he will, and let his foes be Devils, arm’d with your pity, I shall conjure’em. Retire, this key will guide ye: all things necessary are there before ye.

Const: All my prayers go with ye⁶⁴.

- LUCHA ENTRE EL DUQUE Y LORENZO/PETRUCHIO

La primera diferencia que se nota al comparar el personaje de Lorenzo con el de Petruccio es el encuadre social. Lorenzo es simplemente un caballero noble mientras que Petruccio sale presentado como el gobernador de Bolonia.

La escena de la lucha entre el Duque de Ferrara y Lorenzo/Petruccio es bastante diferente a pesar de que se encuentre en ambas las obras. En el caso de la novela el personaje de Lorenzo parece mucho más ofuscado por la rabia y se vuelca en la lucha con la intención

⁶³CERVANTES, 2004: 5848/7456.

⁶⁴WALLER, 1908: 296,8/679.

de matar al Duque. En la comedia Petruccio aparenta preferir una solución más pacífica. Si el Duque quisiese casarse con Constantia no habría por qué mancharse de su asesinato.

Esto se puede notar cuando afirma:

Pet: I know as certain as day must come again, as clear as truth, and open as belief can lay it to me, that I am basely wrong'd, wrong'd above recompence; maliciously abus'd, blasted for ever in name and honour, lost to all remembrance, but what is smear'd, and shameful; I must kill him, necessity compels me.[...]

Pet: There is no other cure left; [...]

2Gent: No other way to purge it?

Pet: There is, but never to be hoped for⁶⁵.

- ENCUENTRO ENTRE JUAN Y ANTONIO

Esta escena en Fletcher se pinta de connotaciones más vulgares. Frederick, el correspondiente de Antonio, lamenta no haber quedado con su amigo y se imagina que esté en compañía de algunas meretrices contrayendo alguna enfermedad venérea:

Fred: Sure he has gone home: I have beaten all the purlews, but cannot bolt him: if he be a bobbing, 'tis not my care can cure him: to morrow morning I shall have further knowledge from a surgeon's – where he lyes moor'd, to mend his leaks⁶⁶.

- LORENZO PIDE A JUAN QUE VAYA CON EL EN BÚSCA DEL DUQUE

En Cervantes Lorenzo llega a casa de Juan porque ha sabido que se trata de un caballero valiente y honrado y quiere pedir su ayuda para ir a buscar al Duque a Ferrara. En la obra inglesa van a buscar el Duque en un castillo en las cercanías de Bolonia y Petruccio se presenta a John con una carta de tal Hernando de Alvara, un amigo de John.

⁶⁵ Ibid. 278,9/679.

⁶⁶ Ibid. 284,5/679.

McMurray⁶⁷ sugiere que: «[...] the major difference between the original scene and Fletcher's adaptation is the difference in values.» y la motivación que nos presenta es que: «In Cervantes's "La señora Cornelia", the principal characters follow a common code of honor which demands reverence for the family and veneration of woman's virtue and chastity[...] Lorenzo and Juan are committed to defending the ideals represented in the code» mientras en su obra Fletcher: «creates no such bond for his characters but shows them acting according to a narrow set of social standards in which matters such as rank, courtesy, credit and polite discourse are given primary importance⁶⁸».

Este análisis parece no tener en cuenta dos elementos. En primer lugar, como ya se ha mencionado, la finalidad de las *Novelas Ejemplares* es representar un modelo de comportamiento, un *ejemplo* de los valores morales a los cuales las personas tienen que obedecer cada día en la vida. Es esta, entonces, la razón por la que los personajes de Cervantes se presentan como moralmente irreprochables. Secundariamente en la comedia de Fletcher se representa fielmente la sociedad de la época en Inglaterra. De hecho parece claro que autores como Fletcher y Shakespeare no se ponían problemas a la hora de criticar la vida de corte, donde los nobles solían luchar entre ellos para ganar el favor del rey o de la reina. Al contrario la comedia era la forma literaria perfecta para abandonarse a una crítica feroz contra estas costumbres aprovechando su carácter grotesco.

- CORNELIA Y LA DUEÑA SE MARCHAN

Fletcher parece, en este punto de la obra, alejarse un poco del modelo español e insertar unas partes de material original. De hecho en Fletcher la dueña demuestra poseer un carácter más pronunciado y relevante: la mujer se lanza en un discurso donde explica porque las mujeres reflexionan más y son más listas que los hombres.

⁶⁷ MCMURRAY, 1989: 85.

⁶⁸ Ibid.

Por ejemplo cuando dice:

Land: Ye say well, Lady, and hold ye to that point , for in these businesses a womans counsel that conceives the matter, (Do ye mark me that conceives the matter, Lady) is worth en mens engagements: she knows something, and out of that can work like wax; when men are giddy-headed, either out of wine , or a more drunkenness, vain ostentation, discovering all; there is no more keep in ‘em than hold upon an eels tail; nay, ‘tis held fashion to defame now all they can⁶⁹.

Otra diferencia que caracteriza este personaje es que en Cervantes ella, pensando que Lorenzo haya alejado los caballeros españoles con una excusa para volver y matar a Cornelia, sugiere a la mujer escaparse a casa de un cura para estar en un lugar más seguro. Además parece más bien adicta a la charla gratuita.

En Fletcher se descubre que la dueña ha escondido a Costantia como venganza contra los dos españoles.

- EL DUQUE SE ENCUENTRA CON LORENZO Y LOS DOS ESPAÑOLES

Aquí la diferencia entre las dos obras es la siguiente: en Cervantes las dos partes se encuentran durante el camino hacia Ferrara. El Duque reconoce a Juan por el sombrero y dice que quiere casarse con Cornelia; así se reconcilia con Lorenzo. En Fletcher el Duque está cazando con el halcón cuando se encuentra con los otros. No aparenta ninguna intención de casarse y cuando se da cuenta de que Petruccio lo va a matar si no se casa con su hermana empieza a mostrarse interesado en el matrimonio.

- REGRESAN A BOLONIA Y CORNELIA HA DESAPARECIDO. LA EQUIVOCAN CON OTRA MUJER.

Fletcher en su comedia crea una complicación que resulta totalmente diferente en la novela cervantina. John y Frederick por la calle oyen a un tal Francisco quejandose de la infiel Costantia. En Cervantes los caballeros irrumpen en la habitación de Santistéban y

⁶⁹ WALLER, 1908: 329,7/679.

descubren a la mujer que está en la cama quitándole la manta de encima. Ésta se viste y se marcha. Los caballeros se refieren a esta mujer llamándola "pícaro". En la comedia la figura de la fingida Constantia es diferente. Los caballeros la buscan en una calle cerca de un prostíbulo y encuentran que es una meretriz intentando ligar con el Duque.

- REUNION ENTRE LAS PARTES Y FINAL

La última parte de este análisis se concentra en el final. En Cervantes el Duque encuentra a la doncella en casa de un cura su amigo donde la dueña la ha acompañado para que esté en un lugar seguro. En Fletcher Costantia está en casa de un hechicero donde se han escondido para que la dueña se pueda burlar de sus inquilinos.

En este caso también Fletcher aporta profundas modificaciones al texto español. Desde el principio se puede notar la diferencia en la caracterización de los dos protagonistas.

➡ Cervantes describe los dos protagonistas como dos caballeros honrados que se encuentran en Bolonia para estudiar. En Fletcher desde el principio, a través de las palabras de los dos criados, se entiende perfectamente que los dos españoles han llegado a Bolonia en búsqueda de mujeres con las cuales divertirse.

Peter: I would we were remov'd from this town, Anthony, that we might taste some quiet: for mine own part, I'm almost melted with continual trotting after enquiries, dreams, and revelations, of who knows whom, or where? Serve wenching soldiers, that knows no other Paradise but Plackets: I'll serve a Priest in Lent first, and eat Bell-ropes⁷⁰.

➡ También cuando Frederick se queja porque no consigue encontrar John su conclusión es que probablemente está con alguna mujer.

Fred: 'Tis strange, I cannot meet him; sure he has encountered some light o'live or other, and there means to play at in for this night. Well Don John, if you do spring a leak, or get an

⁷⁰ Ibid. Posición 273,1/679.

itch, till ye claw off your curl'd pate, thank your nightwaks; you must be still a bootehalling: one round more, though it be late, I'll venture to discover ye, I do not like you out-leaps⁷¹.

➡ Cuando Frederick promete ayudar Constantia exprime claramente su deseo y su esperanza de acostarse con la mujer.

Fred: Ye clap on proof upon me: men say gold does all, engages all, works through all dangers: now I say beauty can do more: The Kings Exchequer, nor all his wealthy Indies, could not draw me through half those miseries this piece of pleasure might make me leap into: we are all like sea-Cards, all our endeavours and our motions, (as they do to the North) still point at beauty, still at the fairest: for a handsom woman, (setting my soul aside) it should go hard, but I would strain my body: yet to her, unless it be her own free gratitude, hopes ye shall dye, and thou tongue rot within me, e're I infringe my faith: now to my rescue⁷².

Luego, en la escena donde John se enfrenta con la dueña se puede notar como aquí también los vicios sean el rasgo común a todos los personajes de Fletcher, la «marca registrada» del autor.

➡ La dueña como ve a John que lleva un bebé a casa empieza a quejarse de tener un inquilino tan inmoral pero al final se convence en ayudar a cuidar el niño porque John la corrompe con una botella de vino.

John: Bring down the bottle of Canary wine

Lan: Exceeding sick, Heav'n help me.

John: Haste ye Sirrah, I must ev'n make her drunk: nay gentle mother.

[...]

⁷¹ Ibid. Posición 281,6/679.

⁷² Ibid. Posición 297,0/679.

John: There is no talking to her till I have drencht her. Give me: here mother take a good round draught, 'twill purge spleen from your spirits: deeper mother⁷³.

Fletcher inserta también en la comedia un juicio sobre los españoles, casi un contraste manifiesto respecto a las descripciones de Cervantes:

➡ En la novela Cervantes describe los españoles diciendo que los italianos los consideran valientes caballeros. En la comedia *Costantia*, cuando descubre que se ha encontrado con Frederick equivocándole por el Duque tiene aún más miedo cuando descubre que se trata de un español. Probablemente esta consideración sobre los españoles por parte de Fletcher es una herencia de la antigua rivalidad entre Inglaterra y España.

Con: Alas I am mistaken, lost, undone, for ever perish'd. Sir, for Heaven sake tell me, are ye a Gentleman?

Fred: I am.

Con: Of this place?

Fred: No, born in Spain.

Con: As ever you lov'd honour, as ever your desires may gain their ends, do a poor wretched woman but this benefit, for I am forc'd to trust ye⁷⁴.

Esta crítica, de hecho, se encuentra también en *The Fair Maid of the Inn* donde se hace mención a la lengua española definiéndola «terrible», una lengua perfecta para pronunciar encantamientos.

For: What language shall's conjure in? high *Duch* I think, that's full I'th'mouth.

Clow: No, no, *Spanish*, that roars best; and will appear more dreadful.

⁷³ Ibid. Posición 289,6/679.

⁷⁴ Ibid. Posición 285,4/679.

Otra característica que diferencia muchísimo la novela de Cervantes y la comedia de Fletcher es la escena del duelo entre el Duque y Lorenzo.

➡ Cervantes pinta con maestría la escena del duelo, que parece una representación teatral más que un cuento en prosa. Fletcher que habría podido aprovechar una escena tan teatral en su adaptación transforma este duelo en un evento menor, casi sin importancia. Se presenta el Duque antes del duelo y luego directamente los asaltantes que se retiran y John que le ayuda. No hay una verdadera lucha.

Ant: Let's turn back then; my skull's uncloven yet, let me but kill.

Petr: Away for Heaven sake with him.

John: How is't?

Duke: Well Sir, only a little stagger'd⁷⁵.

La última consideración que evidencia una diferencia sustancial en la adaptación de Fletcher es el elemento mágico final. Fletcher demuestra una predilección por las figuras de los magos charlatanes como la figura de Forobosco en *The Fair Maid of the Inn*.

En realidad no se trata de una pasión por el tema del oculto sino todo lo contrario. Por supuesto se trata de un mecanismo que permite una evolución cómica del enredo porque se trata de un engaño de la dueña para vengarse de los dos. Al mismo tiempo, probablemente, dado que Fletcher compone sus obras durante el reino de Jacobo I, que era notoriamente contrario a la magia que consideraba obra del demonio o simple engaño, el autor inglés, conformándose con esta visión del mundo mágico, busca el favor del soberano.

➡ *Fred:* Peace, it appears.

John: I cannot peace; Devils in French hoods, Frederick? Satans old Syrunges?

Duke: What's this?

⁷⁵ Ibid. Posición 299,4/679.

Vec: Peace.

John: She, Boy.

Fred: What dost thou mean?

John: She, Boy, I say.

Fred: Ha?

John: She, Boy, the very Child too, Frederick.

Fred: She laughs on us aloud, John, has the Devil these affections? I do believe 'tis she, indeed.

[...]

Land: I am quit now, Seignior, for all the pranks you plaid, and railings at me, for to tell true, out of a trick I put upon your high behaviours, which was a lie, but then it serv'd my turn, I drew the Lady unto my Kinsman's here, only to torture your Don-ships for a day or two; and secure her out of all thoughts of danger; here she comes now⁷⁶.

A través de un esquema se presenta la comparación entre los personajes de las dos obras.

LA SEÑORA CORNELIA	THE CHANCES
Cornelia Bentibolli	Constantia
Alfonso de Este	Duke of Ferrara
Don Juan Gamboa	Don John
Don Antonio de Isunza	Don Frederick
Lorenzo Bentibolli	Pedruchio governor of Bolonia
Santistéban	Francisco
Dueña	Landlady

Al término de este análisis es fácil concluir que la obra inglesa debe casi toda la trama a la novela de Cervantes con la excepción de algunas escenas añadidas por el autor inglés por la mayoría funcionales a la adaptación en comedia. Las modificaciones originales de Fletcher revelan su inclinación a describir personajes que se abandonan a los vicios, junto

⁷⁶ Ibid. 366,0/679.

a una caracterización que exaspera el efecto cómico (en perfecto estilo fletcheriano). Estos cambios aportan una modificación sustancial a la atmósfera general de la obra: en Cervantes los dos protagonistas, siendo caballeros honrados, viven situaciones que acentúan su valentía; en Fletcher toda la acción se convierte en una celebración de los vicios y los personajes al final no demuestran haber aprendido nada de sus desaventuras.

6.3. *El casamiento engañoso y Rule a Wife and Have a Wife*

La tercera obra también debe parte de su enredo a Cervantes. Se trata de *Rule a Wife and Have a Wife*. La trama principal es aquella entre Margarita y León y tiene muy poco que ver con la novela cervantina. La influencia de Cervantes se encuentra en cambio en la trama secundaria de la historia: la de Estefanía y Pérez. En ambas obras una pareja, marido y mujer, se engañan el uno con el otro. En Fletcher el arquetipo de la pareja de engañadores se duplica y entonces encontramos dos historias paralelas con las mismas características. Se explicará ahora a través de un análisis puntual en qué medida las dos obras pueden asimilarse o diferenciarse.

- EL ENCUENTRO ENTRE ESTEFANÍA Y PÉREZ EN EL MESÓN

En ambas obras este acontecimiento ejerce la función de punto de partida para el desarrollo de la trama. Las dos escenas se parecen incluso en pequeños detalles como la razón por la que Estefanía llega al mesón, es decir la necesidad de una mujer de enviar una carta a Flandes. En Cervantes de hecho encontramos la siguiente narración:

Besele las manos por la grande merced que me hacía, en pago de la cual le prometí montes de oro. Acabó el capitán su plática; ellas se fueron, siguiólas un criado mío. Díjome el capitán que lo que la dama le quería era que llevase unas cartas a Flandes a otro capitán, que decía ser su primo, aunque él sabía que no era sino su galán.⁷⁷

Y en Fletcher:

Cla: Captain, I hear you are marching down to Flanders, to serve the Catholic King.

Juan: I am sweet Lady.

⁷⁷ CERVANTES, 2004: 6371/7456.

Cla: I have a Kinsman, and a noble friend, imploy'd in those wars, may be, Sir, you know him, Don Campusano Captain of Carbines, to whom I would request your nobleness, to give this poor remembrance.

[A letter]

Juan: I shall do it, I know the gentleman, a most worthy captain⁷⁸.

En ambos casos una mujer se acerca al protagonista y, aparentando las mismas características de comportamiento y caracterización, consigue que él se presente en su casa.

McMurray comenta la diversidad en la descripción de las clientes del mesón⁷⁹. En Cervantes el estatus social de las mujeres se deja a la imaginación del lector. En Fletcher algunos personajes hacen algunos comentarios sobre el aspecto exterior de las doncellas que conocimos a través de sus ojos.

- PÉREZ CORTEJA A ESTEFANÍA Y LOS DOS SE CASAN

En ambas obras se pone la atención en la casa de Estefanía que es la razón principal por la que Pérez se ve atraído por ella. De todas formas en Cervantes se puede notar una mayor atención hacia la avaricia del protagonista que al final será la razón de su desgracia. También en este caso este rasgo se debe al carácter educativo de las novelas cervantinas. En la obra inglesa, dado que los personajes se dedican a los vicios, no se encuentra una enseñanza moral o una punición divina que ofrezca una ocasión para arrepentirse.

Una característica que diferencia las dos obras es la descripción del matrimonio. En Cervantes se describe hasta los detalles e incluyendo todos los pasos (publicaciones, testigos etc.) necesarios a la boda; mientras en Fletcher se presenta un casamiento mucho más rápido y secreto.

- LLEGA LA VERDADERA CASERA Y EL PROTAGONISTA DEBE DEJAR LA CASA.

⁷⁸ BEAUMONT & FLETCHER, 1817: 3.

⁷⁹ MCMURRAY, 1989: 32.

El cortejo que se presenta a la supuesta casa de Estefanía está compuesto por Doña Clementia Bueso, don Lópe Meléndez y Hortigosa que se demuestra un paralelismo con los de la obra inglesa: Margarita, León y Altea.

Otra característica que une y diferencia al mismo tiempo las obras es la reacción del protagonista a la llegada de esta mujer. En la novela la entrevé y queda encantado por su belleza y su elegancia mientras en Fletcher se acentúa la componente de atracción sexual.

- EL ALTERCADO ENTRE PÉREZ Y ESTEFANÍA

Una vez más en la comedia se acentúan la caracterización del lugar y de las reacciones de los personajes tanto que se le deja pensar en seguida al lector que la lista y planificadora Estefanía sea solo una prostituta.

- ESTEFANÍA ROBA A SU MARIDO

En esta situación, a pesar de que tengan en común el tema del robo, las dos obras se desarrollan de manera diferente desde el momento en que dicho robo tendrá consecuencias diferentes, en ambas obras interviene una amiga de Estefanía que revela al protagonista que ha sido engañado:

En esto, iba yo y venía por momentos; tanto, que la huésped de casa, un día que doña Estefanía dijo que iba a ver en qué término estaba tu negocio, quiso saber de mí qué era la causa que me movía a reñir tanto con ella, y qué cosa había hecho que tanto se la afeaba, diciéndole que había sido necesidad notoria más que amistad perfecta. Conté todo el cuento, y cuando llegué a decir que me había casado con doña Estefanía, y la dote que trujo y la simplicidad que había hecho en dejar su casa y hacienda a doña Clementa, aunque fuese con tan sana intención como era alcanzar tan principal marido como don Lope, se comenzó a santiguar y a hacerse cruces con tanta prisa, y con tanto "¡Jesús, Jesús, de la mala hembra!", que me puso en gran turbación; y al fin me dijo: "Señor alférez, no sé si voy contra mi conciencia en descubriros lo que me parece que también la cargaría si lo callase; pero, a Dios y a ventura, sea lo que fuere, ¡viva la verdad y muera la mentira! La verdad es que doña

Clementa Bueso es la verdadera señora de la casa y de la hacienda de que os hicieron la dote; la mentira es todo cuanto os ha dicho doña Estefanía: que ni ella tiene casa, ni hacienda, ni otro vestido del que trae puesto⁸⁰.

Y en Fletcher:

Per: I know she has but who has all my goods, spirit?

Old Wom.: If you be married to that gentlewoman you are a wretched man: she has twenty husbands.

Maid.: She tells you true.

Old Wom.: And she has cozen'd all, Sir.

Per.: The devil she has; I had a fair house with her, that stands hard by, and furnish'd royally.

Old Wom.: You're cozen'd too, 'tis not hers, good gentleman, it is a lady's.

Maid.: The lady Margarita; she was her servant. And kept the house; but going from her, Sir, for some lewd tricks she play'd⁸¹.

- PEREZ REGRESA A CASA DE MARGARITA Y ESTEFANÍA LO ENGAÑA OTRA VEZ

En Cervantes el protagonista se deja llevar por la ira y actúa secundado por sus impulsos; en Fletcher los sentimientos de Pérez funcionan como catalizadores del efecto cómico y lo convierten en un personaje ridículo.

- EL FINAL

La diferencia principal se encuentra en el final: en la novela el protagonista, sucumbiendo a la avaricia y a la estupidez, es engañado y atracado por la mujer. En la comedia, la mujer engañadora demuestra estar realmente enamorada del marido y se convierte en el personaje positivo de quien depende la fortuna del protagonista.

⁸⁰ CERVANTES, 2004: 6438/7456.

⁸¹ BEAUMONT & FLETCHER, 1817: 33.

Como en otros casos la diferencia entre Cervantes y las comedias inglesas reside en la intención final del autor: en el primero predomina la voluntad del autor de evidenciar los defectos de los personajes para que se convierta en un ejemplo de lo que se debe evitar. En Fletcher, falta esta necesidad y el autor se conforma al gusto de la época y prefiere el final feliz.

El esquema comparativo de los personajes de las dos obras es el siguiente:

EL CASAMIENTO ENGAÑOSO	RULE A WIFE AND HAVE A WIFE
Pedro de Herrera	Juan de Castro
Alférez Campuzano	Michael Pérez
Estefanía de Caicedo	Estifanía
Doña Clementa Bueso	Margarita
Don Lópe Meléndez de Almendárez	León
Hortigosa	Altea

6.4. *La ilustre fregona* y *The Fair Maid of the Inn*

Del examen comparativo de los enredos resulta evidente un primer punto de contacto, que se individua en la inspiración temática del descubrimiento de los nobles orígenes de un personaje femenino de baja extracción social.

La segunda semejanza que se puede encontrar entre los dos textos se refiere a los personajes. A continuación, se puede consultar un esquema que explica cuales tienen los mismos papeles en las historias:

Don Diego de Carriazo	Battista
Don Juan de Avendaño	Alberto
Don Diego de Carriazo (hijo)	Mentivoglio
Don Tomás de Avendaño	Cesario
Costanza	Bianca
Hija del corregidor	Clarissa
Señora peregrina	Giuliana

A partir de esta comparación se nota antes que nada un esquema relacional paralelo. De hecho encontramos en Cervantes y en Fletcher dos caballeros de nobles orígenes ligados por una profunda amistad, cuyos hijos son amigos entre ellos. En *La ilustre fregona* la amistad resulta un tema fuente de unión y ayuda recíproca, como se puede notar a partir de frases como: «Entre los que vinieron a ver el recién llegado fueron don Juan de Avendaño y su hijo Tomás, con quién Carriazo por ser ambos de una misma edad y vecinos, trabó y confirmó una amistad estrechísima» o «Avendaño su amigo, viéndole muchas veces melancólico e imaginativo, fiado en su amistad, se atrevió a preguntarle la causa y se obligó a remediarla, si pudiese y fuese menester, con su sangre misma⁸²».

⁸² CERVANTES, 1997: 143.

De hecho el tema de "los dos amigos" es recurrente en la literatura española como se puede notar en obras como *Disciplina clericalis* de Pedro Alfonso, *El libro del caballero Zifar* (de autor desconocido, probablemente un cierto Ferrand Martínez) y *Dechado de la vida humana moralmente sacado del juego del axedrez* de Martín de Reina⁸³ y es uno de los argumentos más utilizados por Cervantes.

Por el contrario, en *The Fair Maid of the Inn* la ruptura de la amistad entre Mentivoglio y Cesario es lo que provoca el feudo familiar motor de toda la comedia. No es una casualidad que en Cervantes el vínculo entre Tomás y Diego ayudara al primero a casarse con Costanza; en cambio en Fletcher Cesario, después de la ofensa de Mentivoglio, lo hará todo para intentar separarlo de Clarissa, arriesgando su propia vida para impedir el matrimonio, como se puede observar en el siguiente diálogo:

Mariana: And is your losse then of so easie an estimation? What comfort have I but in your life? And your late danger presents afore me what I am to suffer, should you miscarry: therefore ile advise you when the funeral is over, you would travaile, both to prevent their fury, and ware out this injury.

Q. Cesarius: No mother, I will not travaile <ssd. aside> so in my absence he may marry my sister. I will not travaile certaine⁸⁴.

No se puede desarrollar ningún paralelismo entre Diego y Mentivoglio, así como entre Tomás y Cesario, aunque estos últimos se asemejen por el amor hacia Costanza/Bianca.

Por lo que concierne al papel que dona el nombre a ambas obras o sea el de Costanza y Bianca, es posible notar como en ambos casos las dos doncellas no ocupan un espacio dialogal preponderante en las obras. De hecho, ambas aparecen solo en conversaciones con el propio padre, con su enamorado y, al final, al momento de la anagnórisis. El papel que interpretan es el mismo en cuanto ambas, a pesar de que son hijas de un mesonero, demuestran ser atentas a la moral y a las convenciones sociales como demuestra Costanza cuando afirma: «Hermano Tomás, esta oración tuya [en realidad es una carta de amor] más me parece hechicería y embuste que oración santa, y

⁸³ Vease AVALLE ARCE, *Una tradición literaria. El cuento de los dos amigos*, en Nueva Revista de Filología Hispánica, Num I, Año XI.

⁸⁴ WALLER, 1908: 279,3/645.

así, yo no la quiero creer ni usar de ella, y por eso la he rasgado, porque no la vea nadie que sea más fácil porque esta será imposible que te sea de provecho⁸⁵.»

De la misma forma Bianca: «Now since I know there is no difference twixt your birth and mine not much twixt our estates if any bee, the advantage is on my side. I come willingly to tender you the first fruits of my heart and am content t'accept you for my husband now when you are at lowest⁸⁶».

A la luz de una comparación entre las dos figuras femeninas parece claro que Bianca, en virtud de la teatralidad de la obra, es un personaje mucho más caracterizado y activo con respecto a Costanza. A través de sus diálogos con Cesario o con su padre Rolando se puede notar su personalidad honesta acompañada por un carácter para nada sumiso, sobre todo cuando se trata de defender sus principios y contrabatar a las afirmaciones arrogantes de su cortejador. Pero, curiosamente, si Costanza en Cervantes parece ser el personaje femenino más importante, en Fletcher la figura de Bianca está ligada por un segundo plano por la de Clarissa (el correspondiente de la hija del corregidor) que, incluso a nivel de estructura, posee una parte más densa. De hecho, Clarissa, aparece en seis escenas con cincuenta diálogos contra las cinco escenas y treinta seis diálogos de Bianca y es el personaje femenino más articulado y profundo psicológicamente por lo que concierne la relación con su hermano Cesario y sus padres Alberto y Mariana.

En Cervantes su contrapartida, la hija del corregidor, tiene un papel mucho menor y se menciona solo al final de la novela. Disfrutará de este rol en las adaptaciones teatrales españolas con un papel ampliado.

Otra figura digna de particular atención es la de la señora peregrina (la madre de Costanza) de *La ilustre fregona*. Christine H. Lee propone reinterpretar la historia basándola sobre este personaje largamente considerado de escasa relevancia por parte de la crítica.

⁸⁵ CERVANTES, 1997: 178-179.

⁸⁶ WALLER, 1908: 305,0/645.

En Cervantes se describe con estas palabras por don Diego de Carriazo:

«Basta saber que fue tan principal que pudiera yo ser su criado...siendo viuda de un gran caballero, se retiró a vivir a una aldea suya; y allí con recato y honestidad grandísima pasaba con sus criados y vasallos una vida sosegada y quieta...era por extremo hermosa.⁸⁷»

La madre de Costanza se presenta como una figura arquetípica de viuda/santa virgen. La estructura de su biografía sigue las líneas de una hagiografía. La única diferencia con respecto a la norma hagiográfica es que sobrevive al martirio (la violencia sexual por parte de Don Diego de Carriazo), queda embarazada y consecuentemente tiene que encontrar una solución para la crisis en la cual ha caído. Como muchos otros personajes de Cervantes que experimentan un ritual de pasaje cambiando nombre, ella también vive el propio cuando abandona la identidad que poseía antes de la violencia asumiendo la identidad de la señora peregrina. Para sostener esta disposición hagiográfica está el elemento de su peregrinaje hacia el santuario de la Virgen de Guadalupe. Durante el camino la sorprenden los dolores del parto y afirma: «debe de haber sido servida [Nuestra Señora de Guadalupe] que en esta vuestra casa me tome el parto⁸⁸.»

El nacimiento de Costanza se describe como un evento extraordinario caracterizado por paz y tranquilidad: la madre da a luz sin ayuda, no se queja y el bebé no llora. La dinámica retoma el parto sin dolor de la Virgen en el imaginario popular. Subraya ulteriormente la relevancia de este personaje el hecho de que es ella misma a través de la entrega al mesonero de dos objetos que permitan la anagnórisis y el recibo de una gran cantidad de dinero como dote, quien pase a ser artífice del rescato social de Costanza. También es su actuación lo que determina el final feliz de la historia de amor de Tomás y de la *ilustre fregona*.

En Fletcher la figura de la señora peregrina posee como correspondiente la de Giuliana. En este caso, también podemos notar como los personajes compartan historias parecidas: Giuliana, la sobrina del Duque de Genova, empieza una relación con Battista (que en este caso había quedado viudo) pero es obstaculada por el mismo Duque que le envía él al exilio y la obliga . ella a una vida retirada. Giuliana, embarazada y de salud

⁸⁷ Traigo la cita de C.H.LEE, 2006: 45-68.

⁸⁸ Ibid.

debilitada por la desdicha de su condición, es conducida por Prospero a los baños de Lucca para someterse a unas terapias y, durante el camino, se para al fin de dar a luz. Después del nacimiento de Bianca, siempre doliéndose por una fuerte depresión, pide a Prospero ser conducida a un monasterio en Grecia para vivir una vida de clausura. Prospero entrega el bebé al mesonero y al final él mismo favorece la anagnórisis de la doncella mientras que Giuliana no posee un papel activo en la historia sino el de placar la ira de Battista permitiendo la pacificación del feudo entre él y Alberto. Personaje de cierta relevancia en *The Fair Maid of the Inn* es Marianna, la mujer de Alberto, que planea un engaño para proteger el hijo Cesario de la venganza sangrienta de la familia de Battista. Su idea de revelar no tener algún vínculo de sangre con él, para que no le maten la pone en una posición de gran inquietud cuando se ve obligada por el Duque a casarse con Cesario, solución que la llevaría a una relación incestuosa con el hijo. Esta figura, casi inexistente en la obra de Cervantes salvo una pequeña mención por parte de las madres de Diego y Tomás que saludan a sus hijos antes de su salida de Burgos, es funcional a Fletcher para crear un ulterior desarrollo del enredo principal y enriquecer su obra de un ulterior efecto tragicómico. Esta complicación de la trama retoma las críticas que se dirigían a menudo contra el comediógrafo con respecto a su tendencia a añadir escenas de carácter obsceno en sus producciones. Es opinión común que en el caso de *The Fair Maid of the Inn*, no parece existir por parte del autor una intención vulgar sino la de añadir un carácter tragicómico a la historia principal (se tiene que recordar que el tema del incesto está presente en las tragedias desde la Grecia antigua con ejemplos como lo de Edipo y de Mirra, madre de Adonis) sin caer en la obscenidad de momentos en los que se consuma una verdadera relación incestuosa entre Cesario y la madre Marianna.

Otros personajes que se pueden comparar según su función son: el corregidor de la *ilustre fregona* y el Duque de Florencia en *The Fair Maid of the Inn*. Ambas son figuras de poder dado que el corregidor es él que está encargado de mantener el orden en la ciudad y el Duque en Florencia recubre el mismo papel. Ambos tienen un papel fundamental en crear las condiciones favorables al desarrollo de la trama: el corregidor se presenta en el mesón con la excusa de conocer a la doncella de la que se ha enamorado su hijo don Pedro y termina por descubrir los verdaderos orígenes de Constanza, mostrándose luego a favor de su unión con Tomás (aunque esto sea contrario a los intereses de su propio hijo); por el otro lado el Duque de Florencia, desde el principio intenta remediar y frenar el feudo

entre la familia de Battista y la de Alberto y al final de la comedia se propone como mediador para apaciguar al Duque de Genova y resolver los obstáculos a la felicidad de Battista y Giuliana.

En Cervantes encontramos también dos figuras secundarias, la Argüello y la Gallega, dos mujeres que viven y trabajan en el mesón y que son un "elemento de distracción" y complicación siendo ellas atraídas respectivamente por Diego y Tomás que son cortejados obsesivamente. Es así como Tomás tiene algunas dificultades para relacionarse con Costanza. En Fletcher este elemento de distracción se encuentra en los parientes de Bianca, los clientes del mesón, individuos de diversa extracción social que, insertados en la sub-historia del mago Forobosco, se demuestran más funcionales al aumento del efecto cómico que un real obstáculo en el emparejamiento de Cesario con la bella doncella.

El mago Forobosco y su asistente son una pareja que no aparece en *La ilustre fregona*. El mago fingido y su acompañante no tienen un papel relevante en el enredo y su única función es la comicidad, en cuanto han ideado un engaño contra los clientes del mesón. Dispensan soluciones improbables para los problemas de los cortejadores de Bianca, que se demuestran realmente tontos. Obviamente para convertir en, aún más ridículo si cabe su papel es es fin que les espera: después del intento de robo de las joyas de Prospero, son capturados y enviados como esclavos a los trabajos forzados en los barcos florentinas.

Es importante subrayar como personajes cuales Forobosco, su asistente y todas las circunstancias que los rodean son totalmente inútiles para el desarrollo de la trama y funcionen como elementos cómicos. Esto se aleja mucho de la tradición teatral española de la *ilustre fregona*. De hecho, en la versión que se atribuye a Lope de Vega (demostración de su estilo y de su habilidad), el papel del gracioso, la figura que dona comicidad a la obra, es de fundamental importancia para el desarrollo de la trama, donde se porta como *deus ex-maquina*. A este propósito el mismo Lope afirma que: «lo trágico y lo cómico mezclado, / y Terencio con Séneca aunque sea / como otro Minotauro de Pasife, / harán grave una parte, otra ridícula;/ que aquesta variedad deleita mucho: / buen ejemplo nos da naturaleza que por tal variedad tiene belleza⁸⁹» y también, para sostener

⁸⁹ LOPE DE VEGA, 2011: 134.

la perfecta integración y cohesión de los elementos de la comedia, afirma que la acción no debe de ser «inserta de otras cosas/ que del primero intento se desvíen;/ ni que de ella se pueda quitar miembro/ que del contexto no derribe el todo⁹⁰».

A la luz de este análisis, ¿se puede hablar de *La ilustre fregona* como hipotexto de la obra de Fletcher?

La crítica se ha mostrado discordante a este propósito: Maxwell⁹¹ ha observado que la trama principal de la obra se establece alrededor del feudo entre las dos familias causado por el duelo entre los hijos de los exponentes de las dos casas. En esto se injertan las dos historias de amor entre Mentivoglio y Clarissa y entre Cesario y Bianca. Este feudo es enfatizado por el mismo Fletcher en la comedia cuando hace pronunciar al Duque la siguiente afirmación:

«What wast of bloud, what tumults, what divisions, what outrages, what uprores in a state, factions, though issuing from meane springs at first have (not restrained) flowed to, the sad example at Rome betweene the Ursins and colonnas! Nay here at home in Florence, twixt the Neri and the Bianchi can too mainly witness⁹²».

Esto se considera el tema principal del enredo de la comedia inglesa y, según algunos testimonios históricos, se remonta también a un episodio ocurrido en Pistoia que es la causa de las facciones de los güelfos blancos y negros. De hecho como afirma Dino Compagni: «Queste due parti, Neri e Bianchi, nacquono d'una famiglia che si chiamava Cancellieri, che si divise: per che alcuni congiunti si chiamarono Bianchi, gli altri Neri; e così fu divisa tutta la città e così eleggeano gli Anziani.⁹³»

Estas vicisitudes fueron contadas en detalle en un libro de R. Dallington que probablemente el mismo Fletcher conocía, publicado en Londres en 1605 en el que el autor afirma:

⁹⁰ Ibid.

⁹¹ MAXWELL, 1944: 122-127.

⁹² WALLER, 1908: 291,36/645.

⁹³ Tomo la cita de: COMPAGNI, *Cronica delle cose occorrenti ne' tempi suoi*, Libro I, 25, (Internet) Fecha de publicación 01/10/2002, Fecha de consultación 15/05/2016 Disponible a la página

http://www.classicitaliani.it/trecento/compagni_cronica01.htm#25

«this town is famous, or rather infamous, for the two factions of the bianchi and nerey, which ruined themselves, and troubled the peace of Florence also: it began thus. Two young gentlemen of the towne falling out, and so proceeding from words to blowes, it chanced one of them received a light hurt, the father of the other (because he would kill all motions to a farther quarrel) sends his son to aske a pardon of the father parentage of the other whom he had hurt; but he causing his servants to lay hold on him, commaunded his right hand to be cut off, and sent him away with this answer: va da tuo padre e digli che le ferite non si curano con parole ma col ferro[...] Hereupon grew that great and bloudie enemie between those two houses, which drew into it all the great families of Pistoia, as also them of Florence where the Donati banded with the Neri and the Circhi, with the Bianchi»⁹⁴

En conclusión se considera que Fletcher haya creado un texto autónomo inspirándose en Cervantes solo en mínima parte con la utilización de la figura de Costanza/Bianca y de otros personajes, como por ejemplo el de Giuliana como elementos funcionales para la realización de un final feliz y solo en una parte de la trama. En general *The Fair Maid of the Inn* no retoma de ningún modo la obra española, ni por lo que concierne la caracterización de los personajes (por ejemplo figuras como Diego y Tomás no poseen nada en común con Mentivoglio y Cesario), ni por lo que concierne la ambientación que se conforma a la costumbre de los dramaturgos ingleses del siglo XVII. El mismo Shakespeare ambientó la mayoría de sus obras en Italia (piénsase a *El mercader de Venecia*, *Romeo y Julieta*, *La fierecilla domada*, *Otelo* etc.).

Por lo que concierne las relaciones entre los personajes no está claro, según las fuentes del episodio que originó el feudo entre Bianchi y Neri en Pistoia se existiese amistad entre las dos familias antes de la lucha así como en la comedia de Fletcher. Consecuentemente no es posible establecer si el elemento deriva de un préstamo de *La ilustré fregona* o se trata de un elemento histórico.

Además parece evidente que las dos historias de amor, tanto la maquinación de Marianna como la vicisitud de Forobosco, son expedientes narrativos utilizados por el autor para ampliar y complicar la trama de la comedia que se basa en el feudo familiar.

⁹⁴ Tomo la cita de: MAXWELL, B., *The source of the principal plot of The Fair Maid of the Inn*, in "Modern Language Notes", Vol. 59, N°2, (febrero 1944).

Resumiendo, podemos concluir que *The Fair Maid of the Inn* es un producto hipertextual pero original, en lo cual Fletcher une a su estilo cómico personal material hipotextual sea histórico sea de origen cervantina.

6.5. *La fuerza de la sangre*, *La gitanilla*, y *The Spanish Gipsy*

A diferencia de las otras comedias inglesas, *The Spanish Gipsy* se caracteriza curiosamente por haber sido escrita tomando inspiración de dos de las *Novelas Ejemplares* al mismo tiempo. La trama se desarrolla en dos niveles con dos historias paralelas: por un lado el rapto y la violación de Clara por parte de Roderigo que se inspira en la trama de *La fuerza de la sangre*, y por el otro la vicisitud de Pretiosa y de su enamorado Andrew que se remonta a *La gitanilla*. Middleton en su obra ha caracterizado algunos personajes de modo diferente: ha introducido el personaje de Louis que, como amigo de Roderigo, aunque haya colaborado en el rapto, sucesivamente intenta impedir la violación. Este personaje se sustituye parcialmente al padre de Leocadia en la reacción desesperada a la violación.

Otra característica peculiar en Middleton es la caracterización del personaje de Roderigo: este, a diferencia de su correspondiente cervantino siente el peso de su culpa por su crimen y quiere redimirse. Mientras en Cervantes la idea de la boda reparadora se delinea al final, en Middleton desde el principio parece claro cuál va a ser el resultado de la historia. Estas dos figuras, Rodolfo y Roderigo, parecen especulares: el primero sigue sus pasiones y no aparenta alguna intención de pedir perdón por su comportamiento; de hecho es su madre la que planea un engaño para obligar el hijo a casarse. Middleton confiere al personaje de Roderigo una caracterización más noble: su arrepentimiento parece mucho más sincero y el engaño preparado por su padre en realidad se considera más un elemento funcional al efecto cómico que la real motivación por la que Roderigo se casa.

Los elementos que las dos obras tienen en común son los siguientes:

- EL LUGAR DE LA ACCIÓN

Ambas obras se ambientan en Madrid.

- EL VIOLADOR SE MARCHA DESPUÉS DEL CRIMEN

Rodolfo parece olvidar completamente su pecado y decide irse de viaje a Italia. Roderigo, que sigue doliéndose por su comportamiento, decide dejar su familia y sus comodidades y juntarse al grupo de gitanos. Además, dependiendo de este detalle del viaje, parece que el tiempo en Cervantes se dilate mucho más: Leocadia espera siete años antes de encontrarse otra vez con Rodolfo mientras parece que en la comedia el tiempo de la acción sea más rápido y todo se solucione en unas semanas.

En Cervantes encontramos:

Rodolfo, en tanto, vuelto a su casa, echando menos la imagen del crucifijo, imaginó quién podía haberla llevado; pero no se le dio nada, y, como rico, no hizo cuenta dello, ni sus padres se la pidieron cuando de allí a tres días, que él se partió a Italia, entregó por cuenta a una camarera de su madre todo lo que en el aposento dejaba. Muchos días había que tenía Rodolfo determinado de pasar a Italia; su padre, que había estado en ella, se lo persuadía, diciéndole que no eran caballeros los que solamente lo eran en su patria, que era menester serlo también en las ajenas. Por estas y otras razones, se dispuso la voluntad de Rodolfo de cumplir la de su padre, el cual le dio crédito de muchos dineros para Barcelona, Génova, Roma y Nápoles; y él, con dos de sus camaradas, se partió luego, goloso de lo que había oído decir a algunos soldados de la abundancia de las hosterías de Italia y Francia, y de la libertad que en los alojamientos tenían los españoles. Sonábale bien aquel *Eco li buoni polastri, picioni, presuto e salcicie*, con otros nombres deste jaez, de quien los soldados se acuerdan cuando de aquellas partes vienen a éstas y pasan por la estrechez e incomodidades de las ventas y mesones de España. Finalmente, él se fue con tan poca memoria de lo que con Leocadia le había sucedido, como si nunca hubiera pasado⁹⁵.

Y en Fletcher:

Rod: A thousand stings are in me; O, what vild prisons make we our bodies to our immortal souls! Brave tenants to bad houses; 'tis a dear rent they pay for naughty lodging: the soul, the mistress; the body, the caroch that carries her; sins the swift wheels that hurry her away; our will, the coachman rashly driving on, till coach and carriage both are quite o'erthrown. My body yet 'scapes bruises; that known thief is not yet call'd to th'bar: there's no true sense of pain but what the law of conscience condemn us to; I feel that. Who would lose a kingdom for a cottage? An estate of perpetuity for a man's life for annuity of that life, pleasure? A

⁹⁵ CERVANTES, 2004: 3630/7456.

spark to those celestial fires that burn about us; A painted star to that bright firmament of constellations which each night are set lighting our way; yet thither how few get! How many thousand in Madrill drink off the cup of lust, and laughing, in one month, not whining as I do! Should this sad lady now meet me, do I know her? Should this temple, by me profan'd, lie in the ruins here, the pieces would scarce show her me: would they did! She's mistress to Don Louis; by his steps, and this disguise, I'll find her⁹⁶.

- LA INTERVENCIÓN DE LOS PADRES DEL VIOLADOR

En *La fuerza de la sangre*, doña Estefanía, madre de Rodolfo, planea un engaño para obligar a su hijo a tomarse sus responsabilidades con Leocadia pero no demuestra horrorizarse con el pensamiento de las acciones del hijo. En la obra inglesa don Fernando, el padre de Roderigo, se demuestra horrorizado cuando descubre el crimen del hijo y promete a la doncella violada una justa venganza, así planea una “comedia en la comedia” para luego obligar Roderigo a casarse.

En Cervantes encontramos:

Admirada y suspensa estaba doña Estefanía, escuchando las razones de Leocadia, y no podía creer, aunque lo veía, que tanta discreción pudiese encerrarse en tan pocos años, puesto que a su parecer, la juzgaba por de veinte, poco más a menos. Y, sin decirle ni replicarle palabra, esperó todas las que quiso decirle, que fueron aquellas que bastaron para contarle la travesura de su hijo, la deshonra suya, el robo, el cubrirle los ojos, el traerla a aquel aposento, las señales en que había conocido ser aquel mismo que sospechaba. Para cuya confirmación sacó del pecho la imagen del crucifijo que había llevado [...] En esto volvió en sí Leocadia y, abrazada del crucifijo, parecía estar convertida en un mar de llanto. Todo lo cual tenía puesto en gran confusión al caballero, de la cual salió contándole su mujer todo aquello que Leocadia le había contado; y él lo creyó, por divina permisión del cielo, como si con muchos y verdaderos testigos se lo hubieran probado. Consoló y abrazó a Leocadia, besó a su nieto, y aquel mismo día despacharon un correo a Nápoles, avisando a su hijo se viniese luego, porque le tenían concertado casamiento con una mujer hermosa sobremanera y tal cual para él convenía. No consintieron que Leocadia ni su hijo volviesen más a la casa de sus padres, los

⁹⁶ BULLEN, 1964: 156-157.

cuales contentísimos del buen suceso de su hija, daban sin cesar infinitas gracias a Dios por ello⁹⁷.

Y en Fletcher:

Fer: Sit, pray sit as you sat before. White paper, this should be innocence; these letters gules should be the honest oracles of revenge: what's beauty but a perfect white and red? Boh here well mix'd limn truth so beautiful, that to distrust it, as I am a father, speaks me as foul as rape hath spoken my son; 'tis true. [...] Then mark me how I kneel before the high tribunal of your injuries. Thou too, too-much-wrong'd maid, scorn not my tears, for these are tears of rage, not tears of love- thou father of this too, too-much-wrong'd maid- thou mother of her counsels and her cares, I do not plead for pity to a villain; O, let him die as he hath live'd, dishonourably, basley and cursedly! I plead for pity to my till now untainted blood and honour: teach me how I may now be just and cruel, for henceforth I am childless⁹⁸.

- EL EMBARAZO DE LEOCADIA

Se trata en realidad de la más grande diferencia entre las dos obras. En Cervantes el tema del embarazo aumenta el nivel de culpa del violador y la desesperación de la doncella. Middleton, probablemente, dado que ya estaba trabajando con dos historias paralelas, prefirió no complicar ulteriormente el enredo y quitó el tema del embarazo.

- JUAN SE CONVIERTE EN GITANO

En ambas obras el noble Juan/John decide dejar su familia, sus riquezas y convertirse en gitano por amor de Preciosa/Pretiosa por dos años. Los gitanos cambian su nombre en Andrés/Andrew.

⁹⁷CERVANTES, 2004: 3686/7456.

⁹⁸BULLEN, 1964: 181.

- AGNICIÓN DE PRECIOSA/PRETIOSA

En las dos obras se descubre al final que la gitanilla en cuestión es en realidad de nobles orígenes. En *la gitanilla* fue raptada por una gitana que luego la crió mientras en la comedia inglesa es la hija de un noble exiliado.

- ENGAÑO DE LAS JOYAS

En ambas las obras se encuentra un personaje travieso que planea un engaño para hacer daño a Andrés/Andrew. En Cervantes se trata de Juana Carducha que, rechazada por Andrés, esconde algunas joyas para que el gitano sea encarcelado. En Middleton la situación es básicamente la misma: Cardochia, rechazada, quiere venganza y esconde sus bienes en las cosas de Andrew lo cual lleva a la misma consecuencia en la historia. En ambas obras la mujer engañadora no sufre un verdadero castigo.

A continuación se puede consultar el esquema comparativo de los personajes:

LA GITANILLA	LA FUERZA DE LA SANGRE	THE SPANISH GIPSY
Don Juan de Cárcamo/Andrés Caballero	//////	Don John de Carcomo/Andrew
Preciosa/Costanza	//////	Pretiosa/Constanza
Don Francisco de Cárcamo	//////	Don Francisco de Carcomo
Don Fernando de Acevedo	Caballero sin nombre	Don Fernando de Azevida
Juana Carducha	//////	Cardochia
//////	Leocadia	Clara
//////	Rodolfo	Roderigo
//////	Anciano hidalgo Luis	Don Pedro
Sancho	//////	Sancho
Doña Guiomar de Meneses	//////	Guiomar

6.6. *La fuerza de la sangre* y *The Queen of Corinth*

La crítica se ha demostrado discordante a la hora de establecer si esta obra se puede considerar un hipertexto de la novela cervantina. Emil Koepfel ha sostenido la teoría de la derivación, Waith no se encuentra de acuerdo y sostiene el contrario, Wilson concuerda con Koepfel y favorece la teoría de una inspiración cervantina; según Randall es "posible" que Beaumont y Fletcher se hayan inspirado a Cervantes para algunas partes de la trama.

Bentley afirma que:

No comprehensive source for the play has been cited. Koepfel (loc.cit.) thought that the principle theme derived from *la fuerza de la sangre*, one of Cervantes's *Novelas Ejemplares*, but Macaulay denied it (C. H. E. L. , 1932 ed., v.138) H. F. Schwarz (loc.cit.) noted that the story of the double rape and the contrary demands of the two victims are found in the *Gesta Romanorum*, but this seems somewhat remote and furthermore Waith (loc.cit.) finds the same story in Pyott's translation of *The Orator* (1596), Declamation 61, and strikingly similar ones in Declamations 54 and 68⁹⁹.

Las únicas semejanzas que se encuentran entre las dos obras son las siguientes:

- EL RAPTO Y LA VIOLENCIA

En ambas obras la historia se desarrolla alrededor de la violencia perpetrada contra una mujer.

⁹⁹ BENTLEY, 1956: 400.

- LA AYUDA DE LOS AMIGOS

Los amigos del violador le ayudan en su empresa criminal.

- LAS CLASES SOCIALES

En ambas obras los personajes protagonistas de la violación son un hombre de noble origen y una mujer de nivel social inferior.

La conclusión de este análisis es que no es posible encontrar bastantes elementos para afirmar que la comedia inglesa tenga realmente una relación con la novela cervantina.

A continuación se puede consultar el esquema comparativo de los personajes:

LA FUERZA DE LA SANGRE	THE QUEEN OF CORINTH
Rodolfo	Theander
Leocadia	Merione
Amigos de Rodolfo	Crates y otros sicofantes

6.7. *La gitanilla* y *Beggar's Bush*.

La comparación entre estas dos obras ha mostrado desde el principio una gran dificultad en relacionarlas porque casi no presentan semejanzas. McMurray¹⁰⁰ refiere que Ward, analizando las dos obras, ha individuado un paralelismo entre los mendigos de *Beggar's Bush* y los gitanos de *La gitanilla*. Bentley afirma que:

Koepfel denies (*Quellen Studien... Beaumont und Fletcher's* [1895], p.110, n.2) that the play shows any influence of Cervantes's *La Fuerza de la Sangre*, but he is non-committal concerning Ward's remark that Fletcher, like Middleton and Rowley in *The Spanish Gipsy*, "may have taken the first suggestion of the beggars from the gipsies of Cervantes"- I. E. in *La Gitanilla*. (*History of English Dramatic Literature*, ii. 726 and 508.) Oliphant (op. cit., p. 258) thought the slang terms and the knowledge of the manners of the beggars were taken from Dekker's *Belman of London*. Perhaps a close comparison of *The Spanish Gipsy* and *Beggar's Bush* would be fruitful¹⁰¹.

La primera diferencia que se encuentra es que las dos historias se ambientan en lugares diferentes: en Cervantes la ambientación es en Madrid y en Fletcher nos encontramos en Flandes durante la guerra; en particular, la acción se desarrolla en la ciudad de Bruges. Confrontando el enredo se puede afirmar que la única real semejanza entre las dos obras se encuentra en el hecho de que algunos personajes de nobles orígenes (Don Juan de Cárcamo y Gerrard) viven voluntariamente disfrazados de gitanos/mendigos y por otro lado personajes como Preciosa y Goswin viven en una condición social muy baja sin saber nada de sus reales condiciones sociales. De todas formas este punto de contacto no parece suficiente para argumentar una inspiración en la obra de Cervantes por parte de Fletcher. Tampoco se puede proceder a una confrontación de los personajes porque no

¹⁰⁰ MCMURRAY, 1989: 330.

¹⁰¹ BENTLEY, 1956: 316-317.

hay elementos suficientes. La caracterización es completamente diferente entre las dos obras. Probablemente los únicos personajes parcialmente asociables son Preciosa y Goswin pero, incluso en este caso, afirmar que desarrollan un papel parecido ya sería incorrecto.

6.8. *El amante liberal* y *A Very Woman*

La crítica se ha encontrado dividida también en este caso sobre la relación entre la comedia inglesa y la novela de Cervantes. En el siguiente análisis se subrayarán los puntos de contacto principales entre las obras:

- EL ENAMORADO RECHAZADO

En ambas obras se encuentran las figuras de Ricardo/Antonio, que presentan características comunes: ambos viven un amor no correspondido y sus atenciones hacia la enamorada son rechazadas de mala manera.

- DISPUTA ENTRE LOS PRETENDIENTES

Otro elemento común es la presencia de una disputa entre Ricardo/Antonio y Cornelio/Cardenes, debido a la envidia de uno de los dos. Además, de esta disputa surge la personalidad parecida de Cornelio y Cardenes que se demuestran cobardes y sin oficio ni beneficio.

- RICARDO/ANTONIO SERVIDORES

En ambas obras el protagonista se encuentra, por motivaciones diferentes (obligado o voluntariamente), a trabajar como servidor por la pareja de novios donde vive su enamorada.

- ATAQUE DE LOS PIRATAS TURCOS

En la novela y en la comedia, a pesar de que se verifique con modalidades y resultados muy diferentes, encontramos la situación de un ataque por parte de los turcos que quieren raptar a las doncellas y, en este contexto, el protagonista lucha demostrando su valor.

- MADUREZ INTERIOR DE LA PROTAGONISTA

En Cervantes como en Fletcher, junto a la evolución de la trama, se asiste al cambio del carácter de la protagonista que al principio es una doncella caprichosa y al final aprende el valor de la humildad que le consentirá encontrar el amor verdadero.

- EL FINAL

Común en ambas obras es el final con su moral, o sea que el perseverar para alcanzar un objetivo, alimentado por un corazón puro, lleva a menudo a un final feliz. El protagonista gana el amor de la amada junto al reconocimiento de su valor.

Bentley con respecto a la asociación de esta comedia a *El amante liberal* de Cervantes afirma que:

Maxwell does demonstrate, however, that the commonly asserted source for *A Very Woman* – Cervantes's *El amante liberal* – does not show enough similar features to be called a source. (op.cit. pp.181-9) The two narratives have certain similarities in outline, but they are not those usually found between plays of Massinger and Fletcher and their demonstrated sources¹⁰².

Según este análisis no se puede decir que la obra de Fletcher no tenga bastantes elementos en común con la obra de Cervantes. Seguramente afirmar que Cervantes sea la fuente primaria de Fletcher parece exagerado pero no se puede excluir que el dramaturgo inglés se haya inspirado en la novela de Cervantes en la caracterización de algunos de los personajes y para algunos elementos narrativos.

¹⁰² BENTLEY, 1956: 828.

A continuación se puede consultar el esquema comparativo de los personajes:

EL AMANTE LIBERAL	A VERY WOMAN
Ricardo	Antonio
Leonisa	Almira
Cornelio	Cardenes
Cuculo	Cadí
Borachia	Alima

6.9. Conclusión

Después de un cuidadoso análisis entre las novelas de Cervantes y las numerosas obras inglesas que se consideran como obras derivadas de las primeras se ha llegado a la conclusión que solo algunas de ellas se pueden considerar de clara derivación cervantina. En particular:

- *Love's Pilgrimage* y *The Chances* se pueden considerar verdaderas transposiciones de las novelas cervantinas aunque Fletcher inserte en el desarrollo del enredo partes originales que se alejan mucho del hipotexto cervantino. El autor inglés modifica el texto para adaptarlo al contexto socio-cultural de su país.
- *Rule a Wife and Have a Wife* debe la casi totalidad de su trama a las *Novelas Ejemplares* aunque presente material original que se injerta en la trama central.
- *The Spanish Gipsy* es el caso más curioso porque presenta una fusión entre la trama de dos de las novelas ejemplares con algunas modificaciones originales.
- *The Fair Maid of the Inn* se inspira en Cervantes solo por la caracterización de algunos personajes y parte de la trama que constituye el expediente narrativo funcional al final feliz de la obra. La trama principal se remonta a otras fuentes.
- *A Very Woman* parece tomar algunas características de la obra española como modelo para algunos personajes y algunas situaciones pero no se encuentran bastantes elementos para afirmar sin duda que Fletcher se inspiró en Cervantes por la composición de su obra.
- *The Queen of Corinth* y *Beggar's Bush* poseen muy pocos elementos para poderlas relacionar de alguna forma con a las *Novelas Ejemplares* de Cervantes y los pocos existentes se consideran tan inconsistentes que hablar de una posible derivación cervantina sería una mera especulación.

Riassunto

Questo lavoro di tesi si prefigge l'obiettivo di verificare, tramite un'analisi accurata e puntuale, l'effettiva relazione che alcune commedie inglesi del '600 intrattengono con le *Novelas Ejemplares* di Cervantes. Punto di partenza di questo elaborato è una rapida panoramica sul concetto di intertestualità, in modo tale da fornire anche al lettore meno esperto gli strumenti necessari alla comprensione dei meccanismi letterari che soggiacciono al processo di relazione tra testi appartenenti a generi letterari differenti. Vengono esaminati i generi letterari definiti come trasformazioni, operando una prima differenziazione tra trasformazioni dirette e trasformazioni indirette. All'interno della prima categoria troviamo infatti *parodia*, *travestimento* e *trasposizione*; nella seconda invece *pastiche*, *caricatura* e *continuazione*. La trasposizione è la tipologia di relazione intertestuale che interessa questo elaborato: i drammaturghi inglesi che si sono ispirati alle *Novelas Ejemplares* per la stesura della trama delle loro opere hanno operato un processo di trasformazione da un testo in prosa ad una *piece* teatrale in versi.

I capitoli seguenti offrono un breve inquadramento del periodo storico che interessa le produzioni letterarie prese in esame. Le opere cervantine si sviluppano nella Spagna dei «secoli d'oro», nel pieno della crisi economica, la cui popolazione vive il periodo buio dello sgretolamento delle certezze. Il sovrano non si dimostra capace di gestire un impero tanto vasto; lo dimostra il fatto che, come era abitudine di molti sovrani del tempo, preferisce ingannare il tempo tra le futilità della vita di corte sperperando il denaro proveniente dalle tasse e lasciando il governo nelle mani di un vasto apparato di funzionari (in particolare il Duca di Lerma e il Duca di Uceda) il quale, oltre ad essere molto costoso, non dimostra un reale interesse alle criticità dello stato. Inoltre, la scoperta dell'America e le nuove invenzioni tecnologiche hanno minato alle fondamenta le credenze sulle quali la Chiesa fondava la propria autorità. La letteratura dell'epoca rispecchia alla perfezione questo senso di frustrazione e di disagio attraverso opere permeate del sentimento del *desengaño*, cioè di profonda disillusione. D'altra parte però nello stesso periodo, un po' per evitare di sprofondare nel più profondo sconforto, nasce il romanzo. Questo genere letterario si caratterizza fin da subito per l'obiettivo di intrattenere il lettore, di distoglierlo dalle preoccupazioni quotidiane, ed è per questo

infatti che ottiene immediatamente un enorme successo. La critica internazionale, sebbene continui ad essere discorde, tende ad identificare con la Spagna dei secoli XVI e XVII il luogo d'origine del romanzo: opere come il *Lazarillo de Tormes* o il *Guzmán de Alfarache*, seguiti dal *Don Chisciotte* di Cervantes sono infatti considerate tra i primi esempi del genere.

Sebbene il *Don Chisciotte* sia l'opera di Cervantes decisamente più conosciuta e studiata, non di inferiore pregio sono le *Novelas Ejemplares* che caratterizzano il tema principale di questa analisi. Questa collezione di dodici racconti nasce infatti con l'intento di allietare il lettore e nel contempo, come suggerisce il titolo dell'opera, di fornire un esempio, di fungere da guida e presentare alcuni spaccati di vita quotidiana avendo cura di sottolineare i comportamenti da seguire e quelli da evitare.

L'opera si configura come genere letterario molto peculiare: la derivazione è chiaramente boccacciana e quindi si tratta di un insieme di racconti brevi però, d'altro canto, alcuni studiosi hanno osservato che, dal momento che moltissime situazioni narrative vengono dipinte da Cervantes in uno stile che richiama più le produzioni teatrali che quelle in prosa, in realtà queste novelle potrebbero essere degli adattamenti di commedie cervantine scritte in precedenza. Tale ipotesi trova riscontro anche per mezzo del commento di Avellaneda che nel prologo al suo *Quijote* le definisce "più commedie che novelle".

L'Inghilterra, dal canto suo, durante il regno di Elisabetta I vive un periodo di potenza e prosperità: la regina è saggia e furba, sa farsi amare da i suoi sudditi e incentiva i viaggi di scoperta, le innovazioni tecnologiche e manifesta una predilezione per il teatro. Il regno di Elisabetta è stato uno dei più fortunati e più pacifici nella storia inglese, dando enorme impulso all'epoca d'oro del teatro inglese. La regina sarà infatti una delle più grandi sostenitrici e finanziatrici dell'arte teatrale e di autori come Shakespeare, Marlowe, etc.

Elisabetta si trova a fronteggiare nemici interni ed esterni durante il suo regno ma l'Inghilterra non possiede un esercito costituito né una burocrazia centralizzata e la corte viene messa sotto pressione dal Parlamento e dalla classe mercantile da cui dipende finanziariamente. La regina rimedia con un geniale strattagemma: concentra tutte le forze sociali sul culto della propria immagine, trasformando l'obbedienza in una sorta di amore disinteressato.

Sotto il governo di Elisabetta il regno diventa moderatamente protestante e questo determina una rinascita del teatro, abolito precedentemente perché considerato immorale. È proprio nella corte di Elisabetta che questo genere letterario viene riportato alla luce: la corte è un circolo chiuso dove i cortigiani vengono costretti a fingere, a recitare, a simulare i loro pensieri come attori su di un palcoscenico per raggiungere obiettivi di carattere politico e diplomatico.

Dopo l'ascesa di Giacomo I la politica inglese si apre all'Europa nonostante il sovrano sia meno influente e meno amato di Elisabetta. Il nuovo monarca si presenta come una figura complicata agli occhi del Parlamento: difende la monarchia per diritto divino, si dimostra iroso, collerico e superstizioso fino al punto di convincersi di essere perseguitato dalle streghe. Essendo meno sobrio e parsimonioso di Elisabetta, durante il suo governo il teatro diventa una forma d'arte riservata a pochi privilegiati fruitori.

È grazie a William Shakespeare e ai drammaturghi dell'epoca che il teatro si sposta dalla corte a Londra e si diffonde in tutta la città: tutti i settori della popolazione inglese ne vengono coinvolti (aristocratici, artigiani, studenti e perfino mercanti). Tra i numerosi drammaturghi dell'epoca ve ne sono alcuni che, affascinati dalla produzione letteraria spagnola, si ispirano alle opere di Cervantes per la composizione delle loro commedie: è il caso di Fletcher, Beaumont, Massinger e Middleton.

Il quinto capitolo è dedicato ad uno schematico confronto tra le trame delle *Novelas Ejemplares* prese in esame e quelle delle commedie inglesi.

- *Love's Pilgrimage* ci presenta la storia di due donzelle, Theodosia e Leocadia, che vengono entrambe ingannate dall'uomo di cui si sono innamorate, Mark-Antonio. Costui, dopo aver promesso ad entrambe di sposarle e aver tentato di approfittarsi di loro, fugge via lasciandole con un palmo di naso. Le due dunque si travestono da uomo e si mettono in viaggio alla ricerca dell'amato. Durante il viaggio le due si incontrano casualmente e Theodosia scopre l'esistenza della rivale in amore. Le due incontrano Mark-Antonio durante una battaglia nella quale viene ferito da una pietra e il ragazzo, credendosi in punto di morte, confessa a Leocadia di averla ingannata, dichiarandosi pronto a sposarsi con Theodosia. Il lieto fine coinvolge anche Leocadia perché Filippo, fratello di Theodosia, si dichiara alla fanciulla ed entrambe le coppie convolano a nozze.

- *The Chances* racconta la storia di due amici, Frederick e John che si ritrovano invischiati, loro malgrado, in una vicenda di amore e vendetta. John, passeggiando per le vie di Bologna si avvicina ad una casa e una figura misteriosa gli consegna fra le braccia un neonato. L'uomo porta a casa l'infante ed esce in cerca dell'amico Frederick il quale nel frattempo si è imbattuto in una donna che afferma di essere in pericolo e di cercare un rifugio. Frederick porta la donna a casa. Nel frattempo John si imbatte in un uomo accerchiato da molti nemici che cercano di ucciderlo e si getta nella mischia per difendere l'assalito. Lo aiuta e l'uomo si dimostra molto riconoscente. Si scoprirà poi che il neonato è figlio di Costantia, la donna salvata da Frederick, che costei è l'amante del duca di Ferrara ovvero l'uomo assalito salvato da John e che la banda degli assalitori è composta dagli uomini di Petrucchio, fratello di Costantia e, in cerca di vendetta nei confronti del duca che ha messo incinta la sorella senza volerla sposare. I due, alla fine, convolano a nozze e i progetti di vendetta di Petrucchio decadono permettendo un lieto fine.
- *Rule a Wife and Have a Wife* ci racconta le disavventure di Micheal Perez, che confida ad un amico di essersi sposato frettolosamente con una donna che credeva fosse ricca sfondata per poi rendersi conto che la donna era in realtà la serva di una ricca signora e che era stato raggirato. La storia si divide in due trame parallele: da un lato la storia dei reciproci raggiri tra Michael e la moglie Estifania e dall'altro la storia di Margarita, la dama ricca, e dei suoi propositi lascivi sventati dal marito scaltro che si dimostra tutt'altro che tonto come lei credeva.
- *The Fair Maid of the Inn* presenta la storia di Cesario e Clarissa, due fratelli innamorati rispettivamente di Bianca, figlia di un oste, e di Mentivoglio, figlio del miglior amico del padre Alberto. Cesario e Mentivoglio da buoni amici diventano nemici a seguito di una disputa che crea una faida tra le due famiglie. Alberto scompare durante una battaglia navale e dopo varie peripezie che vedono bugie, situazioni quasi incestuose, sotterfugi e agnizioni, Cesario sposerà la bella Bianca, rivelatasi a sorpresa la figlia perduta del padre di Mentivoglio e quest'ultimo convolerà a nozze con Clarissa.
- *A Very Woman* presenta la storia dei figli di due eminenti famiglie siciliane. Pedro promesso a Leonora ed Almira promessa a Cardenes. Quest'ultimo è un borioso

inetto. Giunge a corteggiare Almira il bell' Antonio che lei rifiuta malamente. Cardenes e Antonio combattono, il primo si ferisce e Almira soffre di una crisi di nervi. Alla fine Cardenes si redimerà e diventerà un uomo umile e giusto e le due coppie di innamorati convoleranno a nozze.

- *The Spanish Gipsy* presenta una peculiare fusione tra le trame di due novelle. In questa commedia si racconta la storia di Pretiosa, giovane gitana di cui si innamora il giovane John che accetta di lasciare la sua casa e le sue ricchezze per vivere da gitano con l'innamorata (ricalca dunque le vicende di *La gitanilla*) e quella di Roderigo, giovane irruento che violenta la bella Clara salvo poi pentirsene (chiare sono le similitudini che la trama intrattiene con *La fuerza de la sangre*) e, dopo alcune peripezie i quattro protagonisti convolano a giuste nozze.
- *The Queen of Corinth* è una storia di ambientazione greca. La giovane Merione, promessa sposa di Theandro il quale, vedendosela portare via a causa di un matrimonio combinato decide di violentarla per impedirle di sposarsi con un altro. Dopo un primo tentativo di addossare la colpa del misfatto ad un innocente concittadino, la vicenda si conclude con un matrimonio fra i due.
- *Beggar's Bush* è una storia che richiama molto Robin Hood. Il legittimo erede al trono del regno viene perseguitato e ricercato e si nasconde con i due figli in un villaggio dove questi crescono senza sapere nulla delle loro origini. La vicenda si conclude con due matrimoni felici.

L'ultimo capitolo si occupa dell'analisi comparativa tra le *Novelas Ejemplares* e le commedie inglesi. John Fletcher, con il collega ed amico Beaumont, è uno di quelli che più si lascia ispirare dall'autore spagnolo nella sua produzione teatrale. I due compongono insieme *The Knight of the Burning Pestle* che presenta dei chiari riferimenti al *Chisciotte* e, successivamente, si ispirano ad alcuni dei racconti delle *Novelas Ejemplares* nella composizione di numerose commedie sebbene non per tutte sia chiaro se Francis Beaumont abbia affiancato John Fletcher durante la stesura. Nella fattispecie troviamo: *Love's Pilgrimage* (1615-16), tratto da *Las dos doncellas* che si può definire quasi una trasposizione più che una derivazione poiché gli autori inglesi mantengono invariata la trama fin nei più piccoli dettagli; *Rule a Wife and Have a Wife* (1624) che deve al racconto cervantino *El casamiento engañoso* parte della propria trama; *The Chances* (1625) che si rifà a *La señora Cornelia* e, come nel caso di *Love's Pilgrimage* assume i tratti della

trasposizione; *The Fair Maid of The Inn* (1625) deve a *La ilustre fregona* l'ispirazione per una trama secondaria dalla quale deriva l'espedito narrativo che consente di raggiungere il lieto fine; *A Very Woman* (1621) di Fletcher e Massinger possiede alcuni elementi che richiamano la coppia protagonista de *El amante liberal* e si possono riscontrare alcune somiglianze anche nella caratterizzazione di alcuni dei personaggi; le commedie *The Queen of Corinth* (1611) e *Beggar's Bush* (1612-13) possiedono troppi pochi elementi riconducibili ai racconti di Cervantes per poter parlare con certezza di ispirazione. In *The Queen of Corinth* è ravvisabile come unico elemento realmente in comune quello dello stupro ma, obiettivamente, sembra un aspetto troppo superficiale per poter associare le due opere. *Beggar's Bush* (1612-13) d'altro canto possiede una squisita ambientazione ispirata al rinascimento inglese, con accenti che richiamano Robin Hood. La trama è complessa ed articolata ma non sono riscontrabili elementi che la rendano associabile anche minimamente all'opera spagnola. Alcuni critici sostengono che il travestimento di alcuni personaggi richiami lo stesso elemento de *La gitaniilla* ma sembra un'associazione un poco forzata.

BIBLIOGRAFÍA:

FUENTES PRIMARIAS:

CERVANTES, Miguel de, *La ilustre fregona*, in *Novelas Ejemplares*, Tomo II, edizione di Harry Sieber, Madrid, Catedra, 1997

CERVANTES, Miguel de, *Novelas Ejemplares*, Edición de Francisco Troya Márquez, Barcelona, Editorial Casals, 2004, Edizione Digitale.

LEECH, Clifford, *The John Fletcher Plays*, Cambridge, Harvard University Press, 1962.

BULLEN, B.A., *The Works of Thomas Middleton*, Vol 6, New York, AMS Press Inc., 1964.

MIDDLETON, T., *Your Five Gallants*, Acto IV, Scena VIII, (Internet) Pubblicato in data 02/03/1995, Consultato in data 02/05/2016. Disponibile alla pagina:
<http://www.tech.org/~clear/yfg.html>

WALLER, A.R., *Beaumont and Fletcher Works*, Vol. 6, Cambridge, University Press, 1908, Edición digital

WALLER, A.R., *Beaumont and Fletcher Works*, Vol. 9, Cambridge, University Press, 1908, Edición digital.

FUENTES SECUNDARIAS:

AEBISCHER, Pascale, *Jacobean Drama*, London, Palgrave Macmillan, 2010.

ARDILA, J.A.G. , ed. , *The Cervantean Heritage: Reception and Influence of Cervantes in Britain*, London, Modern Humanities Research Association and Maney Publishing, 2009.

AVALLE ARCE, J. B., *Una tradición literaria. El cuento de los dos amigos*, en Nueva Revista de Filología Hispánica, Num I, Año XI

AVELLANEDA, A.F. de, *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, edición de Luis Gómez Canseco, Madrid, Editorial Biblioteca Nueva, 2005

BALDWIN, Maxwell, *Studies in Beaumont, Fletcher and Massinger*, London, Frank Cass and Co. Ltd., 1966.

BARKER, Richard Hindry, *Thomas Middleton*, London, Greenwood Press, 1958).

BENTLEY, Gerald Eades, *The Jacobean and Caroline Stage Vol. III*, Oxford, Clarendon Press, 1956

BERNARDELLI, Andrea *Che cos'è l'intertestualità*, Roma, Carocci Editore, 2013

BERNARDELLI, Andrea, *Intertestualità*, Milano, La Nuova Italia, 2000.

BOSWELL, J.C. & RANDALL, D.J, *Cervantes in Seventeenth-century England- The Tapestry Turned*, Oxford, Oxford University Press, 2009.

BULLEN, A.H., *John Fletcher- A short biography*, Oxford, Oxford University Press, 1900

CANAVAGGIO, Jean, *Cervantes*, Barcelona, Espasa libros, 2015

CASALDUERO, Joaquín, *Sentido y forma de las Novelas Ejemplares*, Buenos Aires, Instituto de Filología, 1943.

CLARK, Sandra, *The plays of Beaumont and Fletcher*, London, Routledge , 1993.

CERVANTES, Miguel de, *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha Tomo I, Capítulo VIII*, Edición de Luis Andrés Murillo, Barcelona, Edhasa, 2010

EVANS, B., *Elizabethan-Jacobean Drama: The theatre in its time*, London, A&C Black Limited, 1990

GENETTE, G., *Palimpsestes: la littérature au second degré*, in traduzione di Raffaella Novità, Torino, Einaudi, 1997

HUTCHEON, L., *A theory of parody*, New York-London, Methuen, 1985

LEE, C. H., *La señora peregrina as mediatrix in la ilustre fregona*, en *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, del 25.01.2005, S. Francisco, The Cervantes Society of America, 2006

MAXWELL, B., *The source of the principal plot of The Fair Maid of the Inn*, in "Modern Language Notes", Vol. 59, N°2, (febbraio 1944)

MCMURRAY, J.F., *John Fletcher and his sources in Cervantes*, Ann Arbor, 1989.

MIÑANA, Rogelio, *La verosimilitud en el siglo de oro- Cervantes y la novela corta*, (Newark, Juan de la Cuesta, 2006)

HATCHER O.L., *John Fletcher- A study in dramatic method*, Chicago, Scott, Foresmand and Company, 1906

HERRERO GARCÍA, M., *Una hipótesis sobre las Novelas Ejemplares* in Revista nacional de educación nº 96, Madrid, Centro de Publicaciones-Ministerio de Educación Nacional, 1950, pp. 33-37.

ORTEGA Y GASSET, José, *Meditaciones sobre el Quijote*, Madrid, Publicaciones de la residencia de estudiantes serie II vol. I, 1914, pp.142-147 (Internet). Fecha de publicación: 14/12/1995. Fecha de consultación: 07/06/2016. Disponible en línea en la dirección:
<https://ia800309.us.archive.org/23/items/meditacionesdelq00orte/meditacionesdelq00orte.pdf>

OSTERC, Belan Ludovic, *La verdad sobre las Novelas Ejemplares*, Ciudad Universitaria México D.F., Universidad Nacional Autonoma de México, 1995.

POLACCO, Marina, *L'intertestualità*, Bari, Laterza, 1998.

PROFETI, M.G., *Introduzione allo studio del teatro spagnolo*, Firenze, La Casa Usher, 1994

PROFETI, M.G., *L'età d'oro della letteratura spagnola. Il seicento*, La Nuova Italia, 1998.

RANDALL, Dale B. J. & BOSWELL, Jackson C., *Cervantes in Seventeenth-Century England The Tapestry Turned*, Oxford, Oxford University Press, 2009.

RICO, F., «Sobre la cronología de las novelas de Cervantes» en Christophe Couderc y Benoît Pellistrandi (eds.), *Por discreto y por amigo. Mélanges offerts à Jean Canavaggio*, Madrid, Casa de Velázquez, 2005

RILEY, Edward C., *Teoría de la novela en Cervantes*, Madrid, Taurus Ediciones S.A., 1962

ROMERO MUÑOZ, Carlos, *Le mappe nascoste di Cervantes*, Treviso, Santi Quaranta Editore, 2004.

STAGG,G., *The Refracted Image: Porras and Cervantes* in Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America 4.2 (1984) pp. 139-153, p. 153 (Internet)
Pubblicato in data 31/08/2002. Consultato in data 15/04/2016 Disponibile all'indirizzo:

<https://www.h-net.org/~cervantes/csa/articf84/stagg.htm>

VAIOPOULOS, Katerina, *Las Novelas Ejemplares de Cervantes en el teatro del Siglo de Oro- De la novela a la comedia*, Pontevedra, Editorial Academia del Hispanismo, 2010.

VEGA, Lope de *...questo é amore, lo sa chi l'ha provato*, Antologia tradotta e commentata da M.G. Profeti, Firenze, Alinea, 2011, appendice pp. 128-155.