

Una ‘Novela ejemplar’ al teatro: hacia un estudio de las adaptaciones teatrales inglesas de Cervantes

Annalisa ARGELLI

ABSTRACT

El casamiento engañoso, the eleventh novel of Cervantes's *Novelas ejemplares*, has been transposed into the substance of the minor plot of John Fletcher's popular comedy of manners *Rule a Wife and Have a Wife*. This study, after outlining the influence of the Spanish author on Jacobean English drama through overseas translations, traces the structure of Fletcher's play as it is built from its Spanish source, presenting a thorough comparison of characters, denouement and language.

1. INTRODUCCIÓN

Puede afirmarse, sin exageración, que entre todas las naciones europeas ninguna como Inglaterra, desde la publicación de *El ingenioso hidalgo*, ha frecuentado tanto la obra literaria cervantina que, desde el principio, se hizo allí muy popular. Ya en 1612, siete años después de la *editio princeps* de Juan de la Cuesta, un inglés –Thomas Shelton– traduce por primera vez íntegramente la Primera Parte del *Quijote*, y en 1620 la Segunda Parte, a distancia de sólo cinco años de la impresión madrileña¹. Y el primer intento de comentario, aunque burlesco y satírico, se debe asimismo a otro inglés, Edmund Gayton, con sus *Pleasant (o Festivous) Notes upon Don Quixot* (1654); comentario que un siglo después completaría con el suyo –excelente para su tiempo–, el Reverendo John Bowle, quien cuidó, con amplio aparato de notas, la primera edición filológica del *Quijote* en lengua española (1781), publicada después de la Tonson Edition (1738). Es en Inglaterra donde también se vislumbra por primera vez el carácter trascendental y profundamente humano

de la inmortal novela, gracias a traductores y comentaristas de la altura de Peter Motteaux, Charles Jervas, Tobias Smollet, Joseph Baretta –*Tolondron. Speeches to John Bowle about his Edition of Don Quixote* (1784)–, y Samuel Johnson, que percibieron en el hidalgo manchego algo más que una figura ridícula, casi bufonesca, introduciendo, ya en el siglo XVIII, el debate 'cervantista' en las tierras de una Albión ya no tan 'pérfida'. La última palabra, y como siempre la más definitiva, la pronunció el Doctor Johnson: "It is a book to which a mind of the greatest powers may be indebted without disgrace" (*Lives*, I, 209). Parecía casi autorizar su imitación.

Aunque en menor grado, una pequeña parte de este fervor por Cervantes alcanza también a sus demás obras, y entre ellas, de un modo especial, a las *Novelas ejemplares* (1613). Poco importa que hasta 1640 no vean sino una versión parcial, sin embargo excelente, que hizo James Mabbe traduciendo sólo seis novelas²; la boga de las *Ejemplares* en Inglaterra puede remontarse a la segunda década del seiscientos, y se difundió rápidamente mucho antes de ser reforzada por la traducción de Mabbe, quien había vivido dos años en España y traducido otras obras españolas, entre ellas *La Celestina*. En efecto, parece cierto que fueron conocidas ya antes de 1640 a través de la traducción francesa de Rosset y de Audiguier (1615)³, sin contar con las ediciones en castellano que sacaban a la luz las prensas de los Países Bajos, los cuales, por su cercanía a Inglaterra, fueron siempre para esta nación proveedores regulares de libros españoles.

A propósito de la difusión de las obras cervantinas en Francia, G. Hainsworth, quien ha escrito estudios muy exhaustivos sobre el asunto, nota acertadamente (*Les "Novelas"*, 247) que, mientras que el *Quijote* tuvo que esperar nada menos que nueve años para ser traducido íntegramente al francés, las *Ejemplares* lo fueron poco menos de un año después de su publicación en español. Nada importan las licencias textuales que los dos traductores se toman al verterlas a su lengua, licencias de todo orden (supresiones, cambios de palabras, interpolaciones arbitrarias), porque las novelas cervantinas alcanzan en la nación vecina una popularidad increíble. Popularidad que se manifiesta en múltiples formas, que Hainsworth, erudita y puntualmente, recoge y analiza (250-257): en primer lugar, el número copioso de ediciones que de la traducción se hacen en Francia, nada menos que nueve durante el siglo XVII, cifra realmente extraordinaria para aquel tiempo; además, siendo la lengua española familiar a muchos franceses, cabe suponer que las novelas cervantinas se leyeron también en su idioma original⁴.

Al otro lado del Canal de la Mancha, a pesar de la fama del *Quijote*, las *Ejemplares* –incluso antes de la traducción de Mabbe– lo aventajaron en proporcionar asuntos e ideas para las intrigas de los dramaturgos elisabetianos, en la primera, y jacobeos en la segunda década del siglo XVII. Cervantes fue más explotado, en sus argumentos, por los comediógrafos de aquel siglo que

otros autores españoles superiores a él en la producción dramática. Lope de Vega, con ser tan fecundo, no inspiró a ningún autor –a excepción de John Webster (*The Duchess of Malfi* / *El mayordomo de la duquesa de Amalfi*)–, durante el reinado de Jacobo I, que fue cuando el teatro del Siglo de Oro español fue mejor conocido por los compatriotas de Shakespeare⁵.

En particular, la literatura española sirvió de caudalosa fuente de inspiración a John Fletcher (Rye, Sussex, 1579-Londres 1625) para su producción de comedias de enredo y de costumbres. Nada menos que diecisiete obras enteramente suyas o escritas en colaboración están inspiradas en asuntos y autores españoles y, de éstas, diez son de fuente cervantina: la figura de Don Quijote se vuelve mera caricatura en la comedia de Francis Beaumont *The Knight of the Burning Pestle* (1608), tal vez escrita conjuntamente con Fletcher⁶; también partiendo de un episodio del *Quijote* este último compone *Cardenio*, con la posible colaboración de Shakespeare. Se sirve de *La ilustrada fregona* para la comedia *The Fair Maid of the Inn* (1626), y de *El casamiento engañoso* para *Rule a Wife and Have a Wife* (1624); como de *La señora Cornelia* saca *The Chances* (1611). El mismo Fletcher, en colaboración con Massinger, estrena *A Very Woman or The Prince of Tarent* (1619), inspirándose directamente en *El amante liberal*, y en el *Persiles* para *The Custom of the Country* (1619). Junto, por lo que se cree, con Massinger, Middleton y Rowley escribe *The Queen of Corinth* (1611), teniendo a la vista *La fuerza de la sangre*. Los mismos Middleton y Rowley adaptan para la escena inglesa la más popular de las novelas cervantinas, *La gitanilla*, en *The Spanish Gypsie* (1623); y, por último, Fletcher, bien solo, bien ayudado de Massinger, lleva a las tablas su *Love's Pilgrimage* (1611), sacado de *Las dos doncellas*. En todas estas adaptaciones teatrales no se menciona, desde luego, para nada a Cervantes. Sus cualidades literarias distintivas desaparecen; se utiliza sólo el argumento central de la novela elegida; se introducen a capricho personajes que no figuran en ella; se añaden situaciones y peripecias nuevas; el fin moral se borra del todo. En suma, tales adaptaciones se hacen tan genuinamente inglesas que sería difícil considerarlas obras de mera derivación cervantina.

En este estudio nos proponemos analizar un ejemplo representativo de ellas –la comedia de costumbres (*comedy of manners*) *Rule a Wife and Have a Wife* de Fletcher, inspirada en la undécima 'novela ejemplar' de *El casamiento engañoso*–, evidenciando los procedimientos dramáticos utilizados en el trasplante del texto narrativo al texto teatral, procedimientos que se revelan típicos del autor y de su época: los paralelismos, los momentos de originalidad, de alejamiento o variación del modelo.

La procedencia cervantina de la trama secundaria de la comedia de Fletcher había ya sido advertida a fines del siglo pasado por L. Bahlsen (1894), que había además ampliado el panorama de las fuentes, añadiendo otras inglesas, danesas y alemanas –poco probables en nuestra opinión–. El com-

paratista alemán distingue cuidadosamente los materiales propios de la invención del comediógrafo inglés de los derivados de Cervantes, sosteniendo su filiación directa del texto original en español. Investigaciones posteriores (R. W. Bond: "Editor's Preface", 1908) se opusieron a la tesis de que Fletcher pudiera llegar a utilizar el texto original. Nuestro estudio, además de presentar los últimos resultados de las investigaciones sobre la originalidad de esta novela ejemplar cervantina, enfocará el análisis comparativo de *El casamiento* y de *Rule a Wife*, a través del cotejo de los dos textos, sobre el trabajo refundidor y de trasposición de un género a otro realizado por el comediógrafo inglés.

1. *El casamiento engañoso*

La novela, junto al *Coloquio de los perros*, debió de ser compuesta, según la cronología propuesta por A. de Amezúa (1956-1958: II, 390), basada en referencias internas a la crónica local, poco después de la llegada de Cervantes a Valladolid (1603) y antes de la primavera de 1604, recién terminada la Parte Primera del *Quijote*. Es de todas las *Ejemplares* la más corta; pero esta brevedad no afecta a su valor intrínseco. No podrían contarse las peripecias de este matrimonio por doble engaño con más concisión, amenidad y gracia. Está escrita, como el *Coloquio* del cual constituye una especie de prólogo —siendo el alférez Campuzano personaje-testimonio-narrador en ambas—, en diálogo, forma en la que Cervantes no tenía rival. Sólo dos personajes, el narrador y su interlocutor, el Licenciado Peralta, intervienen directamente en la novela: la historia narrada por Campuzano introduce indirectamente en el enredo a los restantes personajes, de los cuales cinco son nombrados, mientras que los otros quedan como anónimos criados o amigos. El escenario del cuento es Valladolid, evocado con abundancia de detalles realistas, descripciones de lugares, alusiones a la vida social y doméstica vallisoletanas. La trama es tan sucinta como el título.

Mientras el alférez Campuzano y su amigo el capitán Herrera, a punto de partir para las campañas de Flandes, están comiendo en una posada, entran dos mujeres tapadas, una de las cuales pide a Herrera que lleve a Flandes unas cartas para otro capitán, primo suyo. Campuzano queda "abrasado" por la hermosura velada de la segunda dama, doña Estefanía de Caicedo, de la cual sólo puede apreciar la blancura de las manos. Las reticencias de la mujer son pronto vencidas por las insistencias del caballero, invitado por la misma a hacer que un paje la siga hasta su vivienda, donde, al fin, le recibirá. Campuzano queda asombrado por el lujo y la riqueza de la morada, y más aún por la propuesta tan directa de la dama: "Con esta hacienda busco marido a quien entregarme y a quien tener obediencia" (220, 3-4)⁷. La propuesta es

aceptada de buen grado por el alférez, en busca de un matrimonio de interés y de promoción social. Él, además, para no ser menos, le entrega un baúl con varias cadenas de oro, joyas y prendas de guerra, fingiendo ser rico. Consumadas rápidamente las bodas, después de sólo seis días de goces, el engaño es descubierto por la inoportuna e imprevista llegada de doña Clementa Bueso, amiga de Estefanía, y don Lope Meléndez de Almendárez, su marido, los verdaderos dueños de la vivienda. Para salvar las apariencias y evitar el escándalo, doña Estefanía intenta retorcer el mismo engaño a costa de doña Clementa: es ésta la amiga pobre a la cual ha ofrecido su propia casa para unos días, para que ella pueda aparentar riqueza y enredar a un marido tan rico como don Lope. Mientras tanto, es conveniente que Campuzano vaya con ella a casa de otra amiga suya que los hospedará por los pocos días que durará esa 'comedia'. Será esta última amiga (la "huésped") quien abrirá los ojos definitivamente al alférez, pero demasiado tarde: doña Estefanía ya ha desaparecido con otro amante y con el baúl. Al Licenciado Peralta, que intenta consolarlo de la desventura pasada, Campuzano le revela que en realidad el daño económico ha sido mínimo, por cuanto el engaño había sido doble: las cadenas y otras joyas eran de "alquimia" (225, 35), o sea, falsas. El daño mayor ha sido la mala herencia dejada por doña Estefanía: las "bubas" (de sífilis) que le han costado "cuarenta sudores" en el Hospital de la Resurrección.

A primera vista, *El casamiento*, por su marco novelístico, por sus dimensiones reducidas, por la forma en que se trata el argumento, podría parecerse como un anticipo y presagio de lo que en breve habría de ser la novela cortesana española, que tiene por escenario una Corte o ciudad populosa, requisito consustancial a este género literario. Pero la novela cortesana se basa principalmente sobre dos pilares que la sustentan, a saber: el amor y el honor; y ni uno ni otro aparecen en esta novela cervantina sino desfigurados, invertidos como conceptos antitéticos. No es el amor, ciertamente, lo que lleva tanto al alférez Campuzano como a doña Estefanía a unir sus vidas en unas bodas atropelladas, sino la lujuria y codicia del primero, y el deseo, por parte de la segunda, de salir de su mala vida mediante un matrimonio que la dignificara y asegurase su porvenir. Del mismo modo, en ninguno de ellos el honor dicta las líneas directrices de su conducta, porque ambos carecen de él. No entra, por lo tanto, en aquella clasificación literaria la penúltima de las *Ejemplares*; su filiación es otra, y bastante evidente: la picaresca. Así lo ha visto también Américo Castro (1967: 451-474). Pícaros, y pícaros redomados y astutos son los dos protagonistas de *El casamiento*; los ardides y mañas de que se sirven para engañarse mutuamente son del más puro linaje picaresco. Cervantes, que tantos y tan diversos géneros literarios abordó con su maestría habitual, triunfa aquí con el picaresco que, excepto en *Rinconete y Cortadillo*, no había tocado hasta entonces.

La fuente de *El casamiento*, ha escrito Hainsworth (*Les "Novelas"*, 27-28), no parece que se haya encontrado por los cervantistas. No obstante, y como de costumbre, no han faltado críticos que, olvidando el aspecto realista de la novela, trasunto de un medio social vivo y hartamente conocido por Cervantes, pretendan ver concomitancias con obras de otros autores. Por la cita que se hace de unos versos del *Triunfo de Amor* del Petrarca (I, 119-20), hay quien ha querido ver contactos e influencias directas del gran poeta italiano sobre Cervantes, muy leído seguramente por éste, ora en su texto original, ora en sus versiones castellanas, tan reproducidas por las prensas españolas, pero sin que esta cita solitaria revele otra cosa que aquella lectura y la gran memoria del escritor español. F. de Icaza (1901: 120-122) opina que el medio social de la flamante Corte, trasladada por Felipe III en 1601 a Valladolid, ofrecía sin duda modelos que se ajustaban a los desenfadados de Boccaccio, a las crudezas de Bandello y a las licencias del Aretino; pero sin que por eso apunte coincidencias concretas de estos novelistas en la composición de *El casamiento*, para cuyo asunto Cervantes debió de inspirarse precisamente en aquel medio social. Nada, pues, de italiano tiene esta novela, fuera del marco breve y puramente narrativo, sin filosofías ni comentarios adyacentes a su relato, de los que no solían carecer las novelas italianas. Su verdadera y única fuente, por auténtica y veraz, parece ser la misma realidad del mundo en que Cervantes vivía (Amezúa 1956-58: II, 374-395); un suceso cualquiera de este orden que llegara a su conocimiento pudo ser el germen primero, para que su fantasía e invención de novelista hicieran luego lo demás. ¿Quién sabe si doña Estefanía de Caicedo o doña Clementa Bueso fueron personas reales, de carne y hueso, que alguna vez pisaran el aposento que habitaba Cervantes con sus dos hermanas ("las Cervantas") y su hija natural, durante su estancia en Valladolid, que coincide grosso modo con las fechas de composición de la novela⁸? No hay que olvidar, sin embargo, que el tema picaresco de aventuras de un soldado sin escrúpulos y estratagemas de una dama del tusón, era muy frecuente en la producción literaria del tiempo: en los novelistas posteriores a Cervantes, como Salas Barbadillo y Castillo Solórzano, se utiliza nuevamente siempre sobre la base de la falsedad y el engaño; el linaje de las Estefanías de Caicedo abundaba tanto en aquella sociedad como en el mundo de la literatura, que a Cervantes no le sería improbable topar con una de ellas y apropiársela literariamente.

Esta breve novelita, que sobresale entre las demás por su realismo, y donde ni la historia ni los personajes han sido objeto de idealización o estilización alguna –nótese el retrato nada convencional de doña Estefanía, por ejemplo, que rompe con la tradición de hacer a las heroínas quinceañeras (tiene treinta años y no es hermosa en extremo), así que la discreción de este personaje se explica de sobra por su madurez– se concluye con la enunciación de una lección moral (el protagonista es castigado una vez reconocido su error por

él mismo), de un modo que confirma cómo, para llegar a esta conclusión, se crearon las condiciones previas de la historia misma. Es como si la acción fuese consecuencia de un proyecto externo a ella: dramatizar un refrán (226, 9-10): "Che qui (*sic*) prende diletto di far frode, / non si de lamentar si altri l'inganna" (Petrarca). Pero, en realidad, aun cuando la conclusión del plan (la lección a extraer) preceda en la novela al desarrollo de la historia, la característica atención cervantina a la psicología de los personajes, a la motivación interna de la acción toma siempre las riendas una vez iniciada ésta.

Otro aspecto especialmente admirable es la naturalidad de la narración –ideal al que tienden todas las *Ejemplares*–, efecto logrado en particular en ésta gracias al diálogo: sin alcanzar la espontaneidad que posee en el *Quijote*, fluye directamente de la situación que se desarrolla ante nuestros ojos, de la personalidad que va dibujando el autor. En una ocasión pasamos al discurso directo libre de un personaje sin introducción del narrador Campuzano (223, 7-8) –técnica desarrollada completamente en el *Coloquio*–, pero aun cuando es el autor quien introduce a los hablantes, lo hace muy discretamente, con el intento de hacer hablar a los personajes, de que sea la interacción de sus voces (sus sentimientos) la que haga avanzar la acción. Esto alcanza un punto culminante en *El casamiento*, de todas las *Ejemplares* la más parecida en estructura a una pieza teatral, y que precisamente por esta cualidad intrínseca se prestará bien a la adaptación.

2. *Rule a Wife and Have a Wife*

Entre los personajes novelísticos, no fue ciertamente el pícaro el que logró mayor fortuna en el teatro barroco español. Escasas son las adaptaciones escénicas de las novelas picarescas, y desde luego no conocemos que se hiciera en España una sola de *El casamiento*, pese a que la novela contiene elementos muy definidos y aprovechables para la escenificación. Tanto de las figuras del alférez Campuzano y de la pícara Estefanía como de la verosimilitud de las peripecias y de la brillantez del diálogo se hubiera podido sacar mucho material para una comedia. A finales del siglo XVIII, Vicente García de la Huerta, al insertar la comedia de Juan de la Hoz y Mata *El castigo de la miseria* en su colección del *Teatro español* (1785-1786), supuso que su argumento estaba tomado de la novela de Cervantes. Le tocó a Mesonero Romanos refutar esta hipótesis, a mediados del siglo XIX, cuando incluyó esta comedia de Juan de la Hoz en la colección de la Biblioteca de Autores Españoles, cuyos primeros volúmenes estaba preparando (*Dramas posteriores a Lope de Vega*, II, 195-218), demostrando a la vez que no fue en Cervantes, sino en María de Zayas y su novela *El castigo de la miseria* (a su vez imitación de la 'ejemplar') donde el dramaturgo madrileño se

inspiró del todo para componer su comedia, hasta el punto de darle el mismo título. Es bastante raro, en verdad, que ninguno de los dramaturgos españoles de la época se decidiese a llevar a las tablas *El casamiento*, cuando constantemente saqueaban novelas, cuentos, leyendas y hasta crónicas históricas para urdir sus fábulas teatrales.

En cambio, un comediógrafo inglés del período jacobeo, John Fletcher, gran frecuentador de Cervantes, como ya hemos visto, elaboró sobre la trama de la novela ejemplar el enredo secundario de su celebrada comedia *Rule a Wife and Have a Wife*, aprobada por licencia de Sir Henry Herbert el 19 de octubre de 1624, y estrenada en la Corte de Londres el 1 de noviembre del mismo año. Esta divertida comedia de costumbres fue editada la primera vez en cuarto, en 1640, por la Oxford University Press⁹. Apareció luego como la decimocuarta comedia del infolio de 1679 que recogía las obras dramáticas de Beaumont y Fletcher, titulado *Fifty Comedies and Tragedies*¹⁰. Mary Cone (1976: 115) define la comedia como obra exclusiva de la pluma de Fletcher y una de las últimas que produjo su fecunda imaginación. Tesis ya sostenida por David Garrick (*The Cumberland's British Theatre*, XII, A3) en el siglo pasado, basándose en la evidencia de características internas del texto y en el tratamiento de los caracteres femeninos. Además, otros rasgos estilísticos apuntan a la paternidad de Fletcher: la terminación de la mayoría de los versos en rimas llanas o esdrújulas, la frecuencia de los encabalgamientos, la ausencia de prosa. En fin, el título del primer cuarto, que hace referencia a la representación, parece confirmar la autoría única de Fletcher.

Su éxito fue grande, haciéndose la comedia muy popular, para quedar de repertorio en el teatro inglés hasta mediados del siglo XIX: J.H. Wilson (1928: 5) ha registrado un número de réplicas casi igual, durante la Restauración, al de *Hamlet*. Triunfo implícito incluso para Cervantes, inspirador de ella; triunfo que contrasta con el olvido en que se tuvieron sus obras dramáticas en España durante este período.

No era costumbre de Fletcher presentar en sus obras grandes héroes o dramatizar emociones fuertes, situaciones trágicas. Su interés principal se centraba en la trama, siempre complicada, con dos o más enredos entrelazados; en la creación de una estructura polifacética con múltiples cambios de escena; en la utilización de muchos personajes, a veces apenas esbozados lo justo para animar la intriga. Una buena trama requería varios puntos de concentración de la tensión dramática, así que el comediógrafo tenía que recurrir muy a menudo a otras fuentes, además de su imaginación, para extraer sucesos y episodios para hacerla más interesante. El arte de Fletcher, a veces, se cifraba en seleccionar y trasplantar de la fuente utilizada sólo aquellos momentos que encajaban bien con la situación dramática que estaba creando, proporcionándole movimiento, y en desechar lo demás. En su afán de buscar siempre nuevos elementos cómicos, humorísticos o de aventura era natural que hallara

en la literatura española del Siglo de Oro un caudal inagotable de inspiración. Y Cervantes es sin duda su autor preferido, aunque parece frecuentar sólo el Cervantes de la prosa. El denominador común entre el arte novelístico cervantino y el arte dramático de Fletcher es la fantasía, la inventiva. Y la superioridad artística de Cervantes saciaba copiosamente las exigencias de novedad de Fletcher.

Hay quien ha sugerido la hipótesis de una lectura directa, por parte del comediógrafo inglés, de las obras cervantinas (Bond 1908: 361). J. Fitzmaurice-Kelly (1905: 22) es más proclive a creer que Fletcher no leyó el español, sino que utilizó versiones francesas (cuando no encontraba inglesas). El estudioso identifica en las citas del texto español incorrecciones debidas a mala traducción, además de galicismos. Es probable que para *El casamiento engañoso* Fletcher consultara la traducción de Rosset-D'Audiguier, puesto que la primera traducción en inglés la realizó Thomas Shelton sólo en 1642 –Mabbe no la había incluido en su versión de 1640.

La semejanza de las escenas, el tiempo de la acción, las *dramatis personae*, sus episodios y dicción prueban cuán de cerca *Rule a Wife* sigue la novela cervantina. La acción se desarrolla en España. El primer cuarto de 1640 y el folio de 1679 no incluyen ninguna mención de lugar definido, aparte de una genérica alusión en el Prólogo: "our scene: Spain". Las acotaciones son escasísimas, según la costumbre del teatro del XVII, y se limitan a señalar la entrada o salida de los personajes y unos pocos objetos funcionales en la representación, que éstos llevan a la escena. Pero unas indicaciones alusivas a la presencia de un posible aparato escénico se encuentran en las palabras de algunos de ellos, que describen el lujo de la morada de doña Margarita:

Pérez: There's nothing that I can cast mine eyes upon,
But shews both rich and admirable, all the rooms
Are hung as if a Princess were to dwell here,
The Gardens, Orchards, every thing so curious (I, vi, 21-24)¹¹.

La edición de Weber, de 1812, sitúa el escenario en Valladolid, mientras que la de Dyce, de 1843, lo traslada a Sevilla. El tiempo de la acción coincide tanto en Fletcher como en Cervantes: el período de las guerras de Flandes.

La inventiva del comediógrafo no se contentó con servirse del argumento y de los personajes de su modelo, sino que, además, creó otros nuevos, aumentando su número total. El alférez Campuzano lleva el nombre de Michael Perez, capitán. Fletcher utiliza el nombre "Don Campusano" para el capitán a quien las dos mujeres quieren enviar el recado. El título de alférez lo asigna a Leon, el protagonista del enredo principal. Campuzano y el capitán Pedro Herrera son abordados por dos mujeres, una de las cuales le pide a este último que lleve unas cartas a Flandes. Fletcher abre su comedia con la misma

situación, atribuyendo el papel de Herrera a Don Juan de Castro, también capitán, manteniendo invariado el de Estefanía, mientras que su compañera lleva el nombre de Donna Clara. La escena cervantina se reproduce hasta en los detalles: ambas mujeres están tapadas. Estefanía se niega a descubrirse, encendiendo así la pasión de Michael Perez, coquetea dejándose besar su blanca mano y le anima a enviar al paje tras ella.

El casamiento, como decíamos, forma en sus líneas esenciales y con pocas variaciones la intriga secundaria (*subplot*) que se inserta en el enredo principal (*main plot*) de la comedia de Fletcher. Con la característica particular de que la intriga secundaria en *Rule a Wife* parece adquirir –una prueba más del valor intrínseco de la novelita cervantina– el mismo peso que el enredo principal, de argumento vagamente inspirado en la comedia shakespeariana *The Taming of the Shrew* (1593-94).

Esta es la trama principal: Donna Margarita es una mujer rica, joven de edad pero ya casadera, a quien le gustan los placeres de la vida mundana, tener muchos amantes, vivir en el lujo. Decide por lo tanto, aconsejada por su amiga Altea, buscarse un marido, pero sólo para preservar la reputación. Tiene que ser, en todo caso, un marido muy especial: dócil, obediente, de poco entender, respetuoso de las formalidades, que no aspire a su rico patrimonio personal y apto...para la cama (pero sólo cuando se le requiera para cumplir con sus deberes conyugales). Altea le presenta al soldado Leon, quien parece tener todas esas características: un perfecto cuerpo. Después de haberlo 'probado' y comprobado personalmente, Margarita quiere casarse de inmediato con este marido 'ideal'. Decide, sin embargo, mudarse a su casa de la ciudad, donde podrá estrenar a su marido novel, y tan pronto 'novillo', levantar una fachada de respetabilidad y hacer de su morada un convite de placeres. Su imprevisión llegada a la casa de ciudad acaba por malograr los planes de Estifania, que ya la tiene ocupada – y en este punto se inserta la intriga secundaria cervantina–. Pero también los planes de Margarita fracasan: Leon, recién casado, se rebela, mostrando su verdadera índole de hombre inteligente, juicioso y de mucho nervio, que después de domar a la mujer, tratándola brutalmente y despojándola de todo, acaba por enamorarla. Donna Margarita, en fin, de brava se vuelve mujer 'ideal': fiel y obediente a su marido, rechaza la corte que le hace el Duque de Medina, después de darle una lección. En una agnición final, se descubre que Leon es hermano de Altea, y que todo había sido planeado por los dos desde el principio. Al concebir el desenlace del enredo secundario, Fletcher viola su fuente, sustituyendo el final trágico de la novela (Campuzano es despojado de lo poco que tiene y contrae la sífilis) por uno feliz, más conforme y en armonía con el de la trama principal, pero poco lógico y falto de coherencia: Michael Perez pasa rápidamente del enfado al perdón, en cuanto descubre que Estifania ha dado en prenda al usurero Cacafo las falsas cadenas robadas y que está dispuesta a compartir la ganancia con él.

Las coincidencias textuales entre la comedia y la novela son numerosas. Fletcher aprovecha conceptos y pensamientos que Cervantes había derramado en su novela, muchos de los cuales se reproducen en la comedia casi literalmente, a veces en orden casual, otras enunciados por personajes distintos de los cervantinos. Los ejemplos siguientes ilustran eficazmente la técnica adoptada por el dramaturgo.

El casamiento engañoso

[...] por la flaqueza de sus piernas y amarillez de su rostro, mostraba [...] que debía de haver sudado en veinte días todo el humor que quizá granjeó en una hora. (217, 3-7)

Como quien soy, que le hacía en Flandes, antes terciando allá la pica, que arrastrando aquí la espada. (217, 14-16)

[a] entraron dos mujeres de gentil parecer [...] la una se puso

[b] a hablar con el capitán [...]

[c] derribado el manto hasta la barba

[d] sin dejar ver el rostro [...] (218, 31-33)

Con todo esto le rogué que se descubriese

[e] [...] que le llevase unas cartas a Flandes a otro capitán que

[f] decía ser su primo. (219, 12-14)

[...] una muy blanca mano. (218, 38)
Beséle las manos. (219, 8)

[...] haced a un paje que me siga [...] holgaré que me veáis. (219, 5-8)

[...] nuestra plática se pasó en flores cuatro días. (219, 29-30)

[a] Simplicidad sería si yo quisiese venderme a vuesa merced por santa;

[b] pecadora he sido, y aun ahora lo soy; pero no de manera que los vecinos me murmuren ni los apartados me noten. (219, 39-42)

[a] Sé ser mayordomo en casa, moza en la cocina y señora en la sala:

[b] en efecto, sé mandar y sé hacer que me obedezcan.

[c] No desperdicio nada, y allego mucho;

[d] mi real no vale menos, sino mucho más cuando se gasta por mi orden. (220, 10-14)

Rule a wife and have a wife

Dost thou see how thou pullest thy legs after thee [...]

You think nothing to lie twenty days
Under a surgeon's hands. (I, ii, 12-19)

Maybe they would learn to raise the pike
(I, i, 56)

[a] Sir, there be two gentlewomen attend to

[b] speak with ye [...]

[c] Both hooded!

[d] Prithee, let me see thy face.

[e] Were those she brought love letters?

[f] A packet to a kinsman

[e] now in Flanders. (I, i, 42-121)

I'll kiss your fair white hand. (I, i, 105)

When I am gone let your man follow me [...]

I shall be able to give welcome you.

(I, i, 99-103)

If he were married but four days, as I am [...]

(IV, iii, 44)

[b] of our sort, that maintain fair memories, And keep suspect from their chastities,

Had need wear thicker veils [...]

[a] I come not here to sell myself.

(I, i, 73-81)

[b] I am not so ignorant,

But that I know well how to be commanded,

And how again to make myself obey'd, sir:

[c] I waste but little, I have gather'd much;

[d] My royal not the less worth when 'tis spent,

If spent by my direction: to please my husband,

I hold it as indifferent in my duty,

- [...] yo era el venturoso y bien afortunado en haberme dado el cielo [...] tal compañera para hacerla señora de mi voluntad y de mi hacienda [...];
- y con otras joyuelas [...] y con deshacerme de algunas galas de soldado, más de dos mil ducados [...]
- era suficiente cantidad para retirarnos a vivir a una aldea. (220, 35-43)
- [...] un mancebo que ella dijo ser primo suyo. (221, 9)
- Seis días gocé del pan de la boda, espaciándome en casa [...], ahajé sábanas de Holanda, [...] almorzaba en la cama, levantábame a las once, comía a las doce. (221, 22-27)
- [...] llamaron con grandes golpes a la puerta de la calle.
- Asomóse la moza a la ventana [...]; (221, 42-44)
- [...] ni respondáis por mí a ninguna cosa [...] (222, 11)
- Yo le respondí que era grande extremo de amistad el que quería hacer, que primero se mirase bien en ello. (223, 10-12)
- [...] que ni ella tiene casa, ni hacienda, ni otro vestido del que trae puesto. (224, 16-17)
- [...] pero no tanto que dejase de salir a buscar a doña Estefanía. (224, 33-35)
- Fuime a San Llorente. (224, 39)
- [...] fui a ver mi baúl y halléle abierto. (225, 11-12)
- Bien grande fue [...] haberse llevado doña Estefanía tanta cadena y tanto cintillo. (225, 17-19)
- [a] To be his maid i' th' kitchen, or his cook
As in the hall to know myself the mistress.
(I, iv, 41-49)
- I am a soldier, and a bachelor, lady;
And such a wife as you I could love infinitely
[...]
I long to be a husband, and a good one [...]
- [...] but jewels, chains, such as the war
Has given me, a thousand ducats I dare
Presume on in ready gold [...] (I, vi, 52-62)
- I care not if I sell my foolish company;
(II, ii, 18)
- This is my cousin. (II, iv, 94)
- A wondrous goodly house; here are brave lodgings,
And I shall sleep now like an emperor,
And eat abundantly [...] (I, iii, 8-10)
- Is't for the king ye come, you knock so boisterously?
Look to the door [...]
She's at the door; I peep'd through and I saw her.
- Pray ye, walk by, and say nothing.
(II, iv, 63-79)
- Look what you do. (II, iv, 113)
- But for one civil gown her lady gave her,
She may go bare. (III, iv, 49-50)
- Pray ye, pardon me;
To seek your ladyship. (IV, i, 14-15)
- And last I went to church to seek you out.
(IV, i, 25)
- I gave 'em to thy hands, my trunks and all,
And thou hast open'd 'em. (IV, i, 69-70)
- [...] and swore thou would bring me
So much in chains, so much in jewels [...]
(IV, i, 66-67)

Además: Cervantes describe a Peralta "santiguándose, como si viera alguna mala visión" (217, 11-12), al encontrar a Campuzano que acaba de salir del Hospital de la Resurrección; igualmente Perez, topando con Estifania, exclama: "It is my evil angel; let me bless me!" (IV, i,5). El tratamiento de los sudores al que se somete el alférez (227, 1) es aplicado al capitán Alonzo: se jacta de poder elegir entre muchas mujeres - "I have my choice before me"- y un compañero le replica: "Of which hospital thou wilt sweat in" (I, ii, 6-7).

Para ver con más claridad la correspondencia entre las *dramatis personae* de las dos obras, presentamos una lista comparada de los personajes:

El casamiento engañoso

Licenciado Peralta
alférez Campuzano
capitán Pedro de Herrera

don Lope Meléndez de Almedárez
dueña Hortigosa
doña Clementa Bueso
Estefanía de Caicedo
compañera de Estefanía

huésped

Rule a wife and have a wife

Michael Perez
colonel Juan de Castro
Sanchio, officer
Alonzo, officer
Cacafogo, usurer
Duke of Medina
Leon, Altea's brother
Altea
donna Margarita
Estifania
Clara
Lorenzo
Old Woman

El personaje de León puede haber sido sugerido por don Lope de Almedárez, pero luego adquiere vida propia y cierto desarrollo psicológico: pasa de la timidez más ridícula y simulada —"He blushes like a girl" (I, i, 17) — al completo control de la situación y dominio de la mujer. Desarrollo recibe también Donna Margarita con respecto a doña Clementa. En Cervantes, es la huésped de la casa donde la pareja se ha refugiado quien abre los ojos a don Campuzano; en Fletcher, es una "old woman" quien encuentra a Perez en la calle, cerca de un burdel.

Para dar una mayor complicación escénica a su comedia, o para acentuar la comicidad o el dramatismo de ciertas situaciones, Fletcher crea nuevos personajes, hasta el número excesivo de trece, sin contar los criados, pajes, sirvientas, viejas mujeres y busconas que tienen función de meras comparsas. La tendencia a aumentar el número de los figurantes, el movimiento, la complejidad de los enredos es típica del teatro jacobeo respecto a la tradición

elisabetiana. Por consiguiente, los personajes quedan muchas veces sólo esbozados, por cuanto el interés del dramaturgo se polariza en la intriga.

Tanto Michael Perez como Campuzano son dos pícaros-aventureros, que aspiran a la promoción social. Sin embargo, Cervantes crea un personaje "redondo", con muchas facetas, sentimientos, pasión; en fin, atractivo. Hay un momento en que el alférez casi parece arrepentirse y pasarse a la otra orilla, la de los buenos: "[...] en los cuales días, por verme tan regalado y tan bien servido, iba mudando en buena la mala intención con que aquel negocio había comenzado" (221, 38-40). Confiesa sinceramente sus culpas y se siente merecedor del castigo que por ellas recibe, y esta confesión noble y contrita de sus picardías y engaños que hace al Licenciado Peralta le indulta casi del todo a los ojos del lector más severo, que acaba perdonándolo, no simplemente porque quedó restaurada la ley moral y cumplida la ejemplaridad que Cervantes se proponía en sus novelas. Fletcher, en cambio, no intenta aliviar la ordinariez y grosería de su personaje, bosquejado con pocos rasgos de corte limpio. La mañas de Michael Perez son deshechas por la superioridad de la socarronería de Estifania, mientras que Campuzano conserva su dignidad y se pone al mismo nivel de su astuta mujer. Tal vez en la intención del dramaturgo la pareja Perez-Estifania debía servir de simple contraste o, mejor, contrapesar el desequilibrio creado por la pareja Leon-Margarita.

La creación de la novela cervantina parece más bien resultar de una doble e igualmente concentrada atención a los personajes y al curso natural de la acción, atención que conduce a Cervantes a elaborar las reacciones de los unos y la descripción de la otra con divertida e iluminadora exactitud. La actitud que generalmente Fletcher adopta ante su fuente española es la de recoger una impresión, una imagen, una situación y trasplantarla en el fecundo campo de su inventiva, expandiéndola, reiterándola, sin llegar a alcanzar aquella profunda e irónica visión de la vida y del mundo, que es uno de los atributos del genio de Cervantes.

NOTAS

¹ Francia e Italia conocieron traducciones del *Quijote* más tarde, en 1614 y 1622 respectivamente, mientras que en Alemania se realizó una traducción parcial en 1621, que no fue publicada hasta 1648 y que aún entonces incluía sólo los primeros 23 capítulos de la primera parte. Sobre las filiaciones inglesas del *Quijote* véase A.Argelli (1999) 123-134.

² *Exemplary Novels Full of Various Accidents both Delightfull and Profitable by Miguel de Cervantes Saavedra*. London: John Dowson, 1640.

³ *Les Nouvelles de Miguel de Cervantes Saavedra, où sont contenues plusieurs rares adventures, et memorables exemples d'amour. Traductes d'espagnol en françois: les six premières par F. de Rosset et les autres six, par le Sr. D'Audiguier*. Paris: Jean Richer, 1615. Sobre las ediciones españolas de que tanto Audiguier como Rosset se sirvieron para su versión francesa,

así como la utilización de ésta para otras traducciones extranjeras véanse los detallados estudios de G.Hainsworth, *Les "Novelas ejemplares"*: 59-71; y "Une ramification curieuse": 259-267.

⁴ En Italia las *Ejemplares* encuentran dos traducciones parciales e imperfectas durante el primer tercio del siglo XVII, obras de Donato Fontana y Guglielmo Alessandro de Novilieri Clavelli, un francés buen conocedor del italiano; Alemania conoce traducciones sueltas e incompletas de "El curioso impertinente" (1617), "Rinconete y Cortadillo" (1617), hasta que en 1779, con gran retraso, aparece la primera versión completa de las novelas, realizada por el barón F.J.H.B. von Soden.

⁵ Profundizan las relaciones entre el teatro inglés y el español de los siglos XVII y XVIII los estudios monográficos y las obras colectivas de H.U.Stubbings (1969), J.C. Loftis (1973;1987), L. y P. Fothergill Payne (eds., 1991), A.K.Stoll (ed., 1993).

⁶ La mayoría de los críticos (de Gayley a Cone) suelen atribuirla, en realidad, al solo Beaumont.

⁷ Citamos por la edición de Julio Rodríguez-Luis (1983). En todas las citas de *El casamiento* el primer número corresponde a las páginas, el segundo a las líneas.

⁸ Rodríguez-Luis en las notas a las páginas 217 y 222 de su edición apunta que, en tiempos de Cervantes, constaban noticias de un don Alonso Campuzano, alférez de la Compañía de Navarra, ascendido a capitán en 1590. Además, Don Lope Meléndez de Almirante es casi homónimo de tal Don Lope Díaz de Almirante, coetáneo de Cervantes y general de la flota que en junio de 1608 partió para Nueva España. Coincidencia de nombres que no encierra ningún valor demostrativo.

⁹ En la portada de dicho cuarto se lee: Rule a Wife And have a Wife. A Comoedy. Acted by his Majesties Servants. Written by John Fletcher Gent. Oxford, Printed by Leonard Lichfield, Printer to the University. Anno 1640.

¹⁰ Para los datos cronológicos de las ediciones de Fletcher y Beaumont véase Ch. Mills Gayley, *Beaumont, the Dramatist*: 237.

¹¹ Citamos por la edición de A.R.Waller (1906). En todas las citas el primer número corresponde al acto, las letras minúsculas a la escena, el tercer número a los versos.

Istituto "Marco Polo"
11/B, via Moschini
37100 Verona, Italia

OBRAS CITADAS

- Amezúa, Agustín G. de (1956-1958). *Cervantes creador de la novela corta española*. 2 vols. Madrid: CSIC.
- Argelli, Annalisa (1999). Cervantes y Butler en la cultura inglesa del seiscientos. *Symposium* 53:123-135.
- Bahlsen, Leopold (1894). *Eine Komödie Fletcher's, ihre spanische Quelle und die Schicksale jenes Cervantesschen Novellenstoffes in der Weltliteratur*. Berlin: R.Gaertners.
- Beaumont F., Fletcher J. (1812). *The Works of Francis Beaumont and John Fletcher*. Ed. H.Weber. 14 vols. Edimburgh: J.Ballantyne and Co.
- (1843-1846). *The Works of Francis Beaumont and John Fletcher*. Ed. A.Dyce. 11 vols. London: E.Moxon.

- (1908). *'Rule a Wife and Have a Wife'*. *The Works of Francis Beaumont and John Fletcher*. Eds. Bullen, W.R. Bond. Variorum Edition. vol. 3. London: Bell.
- (1906). *'Rule a Wife and Have a Wife'*. *The Works of Francis Beaumont and John Fletcher*. Ed. A.R. Waller. vol.3. Cambridge: University Press.
- Bond, Warwick R. (1908). Editor's Preface to *'Rule a Wife and Have a Wife'*. *The Works of Francis Beaumont and John Fletcher*. Variorum Edition. Vol. 3. London: Bell, 360-369.
- Castro, Américo (1967). "La ejemplaridad de las novelas cervantinas". *Hacia Cervantes*, 451-474, 3.^a ed. Madrid: Taurus.
- Cervantes, Miguel de (1983). *Novelas Ejemplares*. Ed. J.Rodríguez-Luis. Madrid: Taurus.
- Cone, Mary (1976). *Fletcher without Beaumont: a study of the independent plays of John Fletcher*. Salzburg: Universität.
- Fitzmaurice-Kelly, James (1905). *Cervantes in England*. London: British Academy.
- Gayley, Charles Mills (1914). *Beaumont, the Dramatist*. New York: The Century Co.
- Hainsworth, G. (1930). Une ramification curieuse dans la bibliographie cervantescque: la fortune de la première traduction française des *Novelas Ejemplares*. *Bullettin Hispanique* XXXII:259-267.
- (1933). *Les "Novelas ejemplares" de Cervantes en France au XVII^e siècle: contribution à l'étude de la nouvelle en France*. Paris: Champion.
- Icaza, Francisco de (1901). *Las Novelas Ejemplares de Cervantes, sus críticos, sus modelos literarios, sus modelos vivos y su influencia en el arte*. Madrid: Sucesores de Rivadeneyra.
- Johnson, Samuel (1905). *Lives of the English Poets*. Ed. G. Birbeck Hill. 3 vols. Oxford: Clarendon Press.
- Loftis, John Clyde (1973). *The Spanish Plays of Neoclassical England*. New Haven: Yale University Press.
- (1987). *Renaissance Drama in England and Spain: Topical Allusion and History Plays*. Princeton: University Press.
- Stubblings, Hilda U. (1969). *Renaissance Spain in its Literary Relations with England and France: a Critical Bibliography*. Nashville: Vanderbilt University Press.
- VV.AA. (1829). *The Cumberland's British Theatre, with Remarks Biographical and Critical by David Garrick*. London: Cumberland.
- (1991). *Parallel lives: Spanish and English National Drama, 1580-1680*. Eds. L.Fothergill-Payne, P. Fothergill-Payne. London: Associated University Presses.
- (1993). *Vidas paralelas: el teatro español y el teatro isabelino, 1580-1680. Ponencias recopiladas y presentadas por Anita K. Stoll*. London, Madrid: Tamesis.
- Wilson, John Harold (1928). *The Influence of Beaumont and Fletcher on Restoration Drama*. Columbus: The Ohio State University.