

TIRSO Y LA LITERATURA INGLESA: MODALIDADES DE LA APROPIACIÓN DEL SIGLO XVII AL XIX

Diego Saglia
Universidad de Parma

Según afirma el propio Tirso de Molina en el preámbulo a *El vergonzoso en palacio*, el éxito de esta comedia fue tal que en vida del autor «se difundió por Italia y por ambas Indias». Al introducir su edición de la obra dramática de Tirso, Blanca de los Ríos invoca esta afirmación para asegurar que ya en el siglo XVII las obras del dramaturgo «salvaban fronteras y enriquecían teatros extranjeros». Sin embargo, en el examen que sigue a tal afirmación de internacionalidad, la estudiosa se limita a mencionar la influencia de la obra del Mercedario en el teatro italiano de los siglos XVII y XVIII, liquidando además en unas cuantas líneas la importancia de Tirso en la tradición teatral francesa «donde cuanto es grande, vivo y fecundo es español»¹. Obviamente, no es nuestra intención relevar las omisiones de una labor crítica y editorial no obstante imprescindible desde muchos puntos de vista, desarrollada en una época de reevaluación de la figura y del *corpus* tirsianos; pero sí cabe observar la facilidad con que la proliferación intercultural del teatro tirsiano queda demostrada sobre la base de un modelo interpretativo simplificador de los contactos entre la gran producción áurea y las demás tradiciones dramáticas europeas.

El tono patriótico y la voluntad de identificar otro genio más en la tradición de las letras nacionales están íntimamente ligados a la necesidad de entrelazar la literatura española a un panorama europeo (occidental) insertando a Tirso de Molina en la historia teatral de Francia e Italia, la primera inexistente hasta la intervención fertilizante de la tradición española. Así, según modelos comparatistas todavía en boga en tiempos muy recientes, la relevancia cul-

¹ En *Obras dramáticas completas*, I, p. 20.

tural de Tirso se mide también con relación a su valor y posición en el marco de la *Weltliteratur*. Pero la cultura anglosajona, principalmente la de Inglaterra, no encaja por completo en el discurso integrador y celebrativo de B. de los Ríos, que hereda el esquema interpretativo romántico y schlegeliano según el cual «solo hubo un teatro comparable al nuestro: el teatro inglés, que merced a un solo hombre, ha sido considerado como el más grande de los tiempos modernos»². En este sentido la comparación entre Tirso y Shakespeare, que B. de los Ríos desarrolla a partir de unas observaciones de Menéndez Pelayo, pone de relieve las semejanzas y diferencias estructurales, tonales, temáticas entre sus poéticas, con el fin de situar a Tirso en un panorama de nombres conocidos, textos esenciales y grandes movimientos de la cultura europea impulsados por intervenciones decisivas³. Shakespeare y el teatro inglés de los siglos XVI y XVII son entonces los obstáculos ante los cuales se arrodilla el proyecto interpretativo de la editora. La urgencia crítica y de reconstrucción cultural de su introducción permanecen intactas gracias también a esta indicación de la necesidad de examinar los puntos de contacto y de medir las distancias y las superposiciones entre dos historias teatrales que un tópico consolidado –pero dudoso– enseña a ver como paralelas y, de alguna misteriosa forma, entrelazadas.

Esta necesidad, como decía B. de los Ríos, es apremiante en el caso de Tirso de Molina, cuyo impacto sobre las letras dramáticas inglesas ha sido objeto de un interés esporádico y limitado. Como afirma triunfalmente la estudiosa, sus comedias «pasan las fronteras» y «enriquecen» tradiciones dramáticas ajenas. Pero lo que queda por descubrir es de qué forma, por qué canales, y qué les ocurre a sus textos una vez inmersos en la dimensión *otra* del extranjero. Por supuesto el presente ensayo no pretende solucionar este entramado de cuestiones sino, de manera más limitada, indicar las pautas y los modos del contacto entre la obra de Tirso y la cultura teatral inglesa desde el siglo XVII hasta principios del XIX, po-

² B. de los Ríos, prólogo a su edición de *El vergonzoso en palacio*, en *Obras dramáticas completas*, I, p. 56.

³ Sobre los repetidos intentos de los críticos por identificar las deudas de Shakespeare con la comedia del Siglo de Oro, véase Loftis, 1989. Aún en tiempos más recientes esta metodología ha sido utilizada por Fischer en su estudio comparado de las modalidades festivas de *El vergonzoso en palacio* y *As you Like It* de Shakespeare, en el particular intento de explicar el primer texto «by considering it in the context of its Elizabethan counterpart, especially with regard to the seminal issues of love, the pastoral, and the search for individual and social identity» (1989, p. 50).

niendo de relieve las presencias y ausencias emblemáticas en la singular relación entre la cultura de lengua castellana y la cultura inglesa en el ámbito temporal entre el Renacimiento y el siglo XIX.

Es harto sabido que la cuestión de las dos tradiciones dramáticas, inexplicablemente coincidentes y parecidas aunque separadas, ya está esbozada en las observaciones de Voltaire en sus *Lettres philosophiques* (1733), donde llama la atención de sus lectores sobre los tempranos desarrollos de la literatura dramática y del teatro en la España y la Inglaterra del Renacimiento:

Les Anglais avaient déjà un Théâtre, aussi bien que les Espagnols, quand les Français n'avaient encore que des Tréteaux. Shakespeare, qui passait pour le Corneille des Anglais, florissait à peu près dans le temps de Lope de Véga⁴.

Los fundamentos de las observaciones de August Wilhelm von Schlegel en sus *Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur* (1809) ya se encuentran en las palabras de Voltaire, que además insiste en que «ce chaos obscur» típico del drama shakespeariano se puede comparar «a peu près» a la tragedia española en tiempos de Felipe II. A fin de cuentas, las semejanzas se explican aduciendo la influencia del modelo de Lope y la primacía de la dramaturgia española. Pero, en realidad, los contactos resultan huidizos y de compleja definición en un panorama intercultural marcadamente falto de contactos directos, y que llevó al hispanista inglés Fitzmaurice-Kelly a terminar un estudio dedicado a *The Relations between Spanish and English Literature* observando que «the temperaments of the Spaniards and the English differ too profoundly to allow of any close or permanent relation between their respective literatures»⁵.

Aunque no de la manera inmediata planteada por Voltaire, o a través del *continuum* cultural «romántico» teorizado por los hermanos Schlegel, hubo un contacto entre estas dos literaturas de índole tan distinta, contacto más o menos sumergido en el que específicamente se colocan las presencias y ausencias de Tirso en la cultura teatral de lengua inglesa. En particular, la complejidad de este entramado intercultural aumenta a partir de la Restauración de la monarquía en Gran Bretaña en 1660, con el regreso del rey Carlos II del exilio en Francia. El propio soberano católico, gran entusiasta de las representaciones teatrales y profundamente interesado en el drama español, invita a Sir Samuel Tuke a producir

⁴ Voltaire, *Lettres philosophiques ou lettres anglaises*, p. 104.

⁵ Fitzmaurice-Kelly, 1910, p. 32.

una versión inglesa de *Los empeños de seis horas* (entonces atribuida a Calderón), representada en 1663 con el título de *The Adventures of Five Hours*, uno de los mayores éxitos del nuevo teatro inglés después de la larga interrupción debida a las prohibiciones del gobierno puritano de Oliver Cromwell. A este primer ejemplo hay que añadir *Sir Courtly Nice* (1685) de John Crowne y *Tarugo's Wiles* de Sir Thomas St. Serfe, ambas inspiradas en *No puede ser* de Moreto; *Elvira* de George Digby, conde de Bristol, sacada de *No siempre lo peor es cierto* de Calderón, que también inspiró dos obras más del mismo autor: *'Tis Better than it Was* y *Worse and Worse*. *The Rival Ladies* (1664) de John Dryden ha sido puesta en relación con materiales narrativos de las *Novelas ejemplares* de Cervantes, cuyo «curioso impertinente», en concreto, proporciona la trama a *The Married Beau: or, the Curious Impertinent* (1694) de John Crowne y, diez años antes, a *The Disappointment* de Thomas Southerne⁶. Como ha indicado Loftis, el estudioso más destacado de las relaciones dramáticas anglo-hispánicas, otras figuras de relieve de la escena inglesa que deben mucho a la tradición española son Susannah Centlivre, Sir John Vanbrugh, Richard Steele, William Wycherley, Richard Savage y Robert Dodsley⁷.

A finales del siglo XVII el teatro inglés toma de la comedia española temas, motivos y tramas en el marco de unas reelaboraciones que incorporan las peculiaridades de la comedia española para adaptarlas a un campo cultural y de consumo del espectáculo teatral diferentes. Así, en un primer momento, el elemento español aparece principalmente en la dramaturgia de autores aristocráticos, que trabajan para complacer a la corte y al rey en una época de actividad teatral reducida a dos únicos *licensed theatres* en Londres. Desde comienzos del siglo XVIII, los modos cómicos de la Restauración transmigran gradualmente hacia textos dirigidos a un público cada vez más marcadamente burgués⁸. Pero la creciente popularidad que acompaña la difusión del espectáculo teatral a niveles comparables con los anteriores a la clausura de los teatros en 1642 no impide que las adaptaciones mantengan unas características comunes, arraigadas, según Loftis, en el canal de derivación de los materiales españoles:

⁶ Véanse además las observaciones de Nicoll, 1923, pp. 179-80.

⁷ Ver Loftis, 1959, p. 30, y en general, del mismo autor, 1973.

⁸ Sobre la transición a un teatro y una dramaturgia más marcadamente burguesas en la Inglaterra de comienzos del siglo XVIII, véase Nicoll, 1925, pp. 8-25.

Some of the English adaptations came from the Spanish by way of French adaptations; and some apparently came by way of literal translations of the originals supplied to English dramatists who knew no Spanish⁹.

De la misma manera, las modificaciones aportadas por los autores ingleses transforman regularmente los niveles narrativo y estructural de los originales:

English plays have a simpler and more orderly sequence of action than the Spanish models... [and] conform to neoclassical principles whereas the models do not,

y, en particular, la complejidad formal y versificatoria de la comedia del Siglo de Oro es

refashioned as a prose comedy of intrigue, dependent for its effectiveness on the suspense provided by the gradual resolution of dramatic conflict¹⁰.

A partir de estas observaciones, muy generales, parece claro que el modelo comparatista tradicional de influencia recíproca se complica, resultando una vez más inadecuado por su incapacidad para ajustarse a episodios de contacto intercultural más sutiles y escasamente documentados. En este sentido no se verifica el tipo de influencia que satisfaría la visión de B. de los Ríos de un drama español capaz de fructificar en el extranjero, conocido y celebrado, leído y representado. En cambio, la situación inglesa entre los siglos XVII y XVIII parece acercarse más a un modelo de apropiación en que la asunción de lo ajeno dentro del espacio de la cultura narrante, su transformación en material cultural «propio», puede o no acarrear la asimilación de datos culturales que a menudo adquieren una existencia propia desanclada de la cultura de origen. Esta conformación del contacto intercultural parece más adecuada al destino de la comedia española generalmente «consumida» y reproducida por una cultura inglesa a la que ella fertiliza, pero que no la reconoce y celebra como fuente. La apropiación puede entonces llegar a explicar la dificultad con que se han identificado –a veces con resultados discutibles– las fuentes españolas en los textos ingleses que comúnmente no avisan al lector o al espectador de que están reelaborando un antecedente hispánico¹¹.

⁹ Loftis, 1959, p. 29.

¹⁰ Loftis, 1959, p. 34.

¹¹ Sobre la idea de apropiación como mecanismo de producción y consumo cultural, véase la teorización de Chartier, 1988, p. 13, y mi ensayo, 2001.

Tal forma de apropiación, en este sentido creativo, del drama español del Siglo de Oro es muy evidente en el caso de Tirso de Molina, figura olvidada en el canon literario español hasta su redescubrimiento a finales del siglo XIX, y nombre en general desconocido para una cultura inglesa cuya tradición dramática, sin embargo, estriba en una serie consistente de hipotextos españoles. Si hay influencia, esta es transversal o subterránea, ejercida por textos cuya *otredad* desaparece en cuanto son asimilados, pero que siguen produciendo significados dentro de la tradición que se los apropia. La presencia y la acción del *corpus* tirsiano en la literatura dramática inglesa son más bien analizables en su función subterránea, de subtexto, en cuanto texto sin nombre, material «anónimo» pero fertilizador, que contribuye a vivificar el teatro de lengua inglesa en la época posterior a la gran estación shakespeariana y en la de los inicios de la dramaturgia neoclásica; y como texto apropiado, o sea, adaptado a las necesidades formales e ideológicas de la cultura que lo acoge y lo recrea.

La obra tirsiana empieza a penetrar en la cultura teatral inglesa durante la gran época de intercambios culturales entre España e Inglaterra a principios del siglo XVII cuando, bajo los católicos Estuardo, se reanudan los contactos interrumpidos durante el reinado de Isabel I. En 1605 se renuevan las relaciones entre los dos estados gracias a la embajada del duque de Nottingham que, con un séquito de quinientas personas, va a Valladolid para ratificar un tratado de paz con Felipe III, acabar con las hostilidades de la era isabelina e instituir un puesto de embajador permanente en la corte española. Sir Charles Cornwallis será el primer diplomático que ocupe este cargo, primero en Valladolid y luego en Madrid, desde 1606, tras el traslado de la capital. Uno de los intelectuales en la embajada de Nottingham, James Mabbe, profundizará en el estudio del castellano hasta convertirse en el más destacado traductor al inglés en el Renacimiento¹². Otra consecuencia de la expedición es que la corte de Londres, bajo Jaime I y su hijo Carlos I, es atraída por una irresistible hispanofilia, de modo que las primeras adaptaciones y préstamos teatrales se remontan a una moda cortesana directamente inspirada en los renovados contactos diplomáticos entre los dos países. A este clima cultural y político hay que conectar el ejemplo documentado más temprano de penetración del texto tirsiano en la dramaturgia inglesa, *The Opportunity*, comedia

¹² Mabbe (1572-1642?) es recordado por su traducción del *Guzmán de Alfarache* de Alemán (1622), *La Celestina* (1631) y seis de las doce *Novelas ejemplares* de Cervantes (1640).

de éxito de James Shirley para la compañía de los «Queen's Men» del Cockpit Theatre, *licensed* y estrenada en 1634¹³. *The Opportunity* volvió a ser representada en 1639 y publicada en 1640 con el subtítulo «As it was presented by her Majesties Servants, at the private House in Drury Lane»¹⁴. En 1660, año de la reapertura de los teatros tras la restauración de la monarquía, la comedia volvió al escenario, esta vez interpretada por la «Kings Companie» en la «Red Bull Playhouse» en St. John Street y en el «Vere Street Theatre», al mando del empresario Thomas Killigrew. Por fin se representó en Drury Lane en 1662 y en 1663, esta segunda vez en el teatro renovado. A causa de su éxito antes y después del hiato del «Commonwealth» y de la cultura puritana y antiteatral, este texto representa un punto de conjunción interesante entre la hispanofilia teatral de principios del siglo y sus manifestaciones en la diferente cultura de la Restauración, periodo en que Shirley, junto con Beaumont, Fletcher y Shakespeare, fue uno de los autores más representados por falta de piezas nuevas.

Como ya indicaba Stiefel¹⁵, la fuente tirsiana de *The Opportunity* es *El castigo del penseque*. Gracias a las semejanzas entre ambos escritos y pese a la falta de pruebas certeras, esta filiación ha sido generalmente aceptada. Así, aunque sigue sin conocerse el canal a través del cual Shirley llegó a poseer la comedia de Tirso publicada en 1627, o por lo menos a leerla y familiarizarse con ella, por otra parte, en el ámbito formal su adaptación mantiene casi la mitad del texto-fuente: la mayor parte de *The Opportunity* proviene directamente de Tirso y, aun en las partes añadidas, se respeta el desarrollo de la trama original¹⁶. En particular, el autor inglés elimina los monólogos, los comentarios «a solo», el ataque lanzado por el conde Casimiro (Ferrara en la versión inglesa) contra la ciudad de Montblanc en el primer acto y en el final, en el que ahora es Ursini (Pinabel en Tirso) quien consigue casarse con la

¹³ Clérigo anglicano convertido luego al catolicismo, James Shirley (1596-1666) fue cercano a la facción realista durante la Guerra Civil, autor de textos de teatro para el Cockpit Theatre hasta 1636, y autor respetado de unos cuarenta textos entre los que se incluyen obras conocidas como *The Gamester* (1633) y *The Cardinal* (1641).

¹⁴ Ver Bentley, 1956, V, p. 1135.

¹⁵ Ver Stiefel, 1890 y 1907.

¹⁶ En particular, como ha individuado Mekemson (1991, p. 22), los siguientes pasajes de *The Opportunity* derivan literalmente de *El castigo*: I.1, I.2, II.3, III.3. 76-220, IV.1. 301-517, V.1, V.2. 243-311. En cambio creaciones *ex novo* son: II.1, II.2, III.1, III.2, III.3. 1-75, IV.1. 1-300, V.2. 1-242. Véase también de Forsythe el anterior, pero todavía útil, estudio de 1914 (y reeditado en 1965), pp. 297-304.

supuesta hermana Clavela y no el hombre que ha fingido ser el hermano de ella (don Rodrigo Girón/Aurelio Andreozzi). Estas transformaciones afectan al ritmo de la pieza que, privada de las pausas de reflexión, se convierte en una obra de comicidad y acción rápidas. Aun así, permanecen visibles muchos rasgos típicos de la comedia española de corte lopiano: la veloz sucesión de los acontecimientos, recursos como la falsa identidad, la coincidencia y la intriga, y la utilización de escenas como los episodios nocturnos¹⁷.

Las transformaciones estructurales van acompañadas de cambios más profundos a nivel de personajes y temas. Resulta entonces muy evidente en Shirley la falta de una reproducción fiel de la figura del gracioso y de su conexión entre trágico y cómico. En *The Opportunity* Chinchilla, servidor de don Rodrigo Girón en *El castigo*, se desdobra en los personajes de Pimponio, servidor de Aurelio y figura bastante falta de argucia e inteligencia, y Pisauro, a quien Shirley atribuye las funciones dramáticas del gracioso tirsiano. Además, por lo que concierne al sistema de personajes, el texto inglés obra algunas modificaciones interesantes, que llevan a la figura de la duquesa a considerar la posibilidad de casarse con Aurelio (Girón), perteneciente a una clase social inferior a la suya, o a Cornelia (Clavela) a elegir a su esposo al final. Según observa Mekemson, estos y otros cambios de tipo estructural, pero con obvias repercusiones axiológicas, corresponden a una forma de apropiación ideológico-cultural por parte de Shirley en la que «Tirso's basic plot provides the framework for an exploration of the effect the strangers have on the society constituted by the duchess's court»¹⁸.

A estas modificaciones se añade un cambio de lugar, ya que los Flandes españoles se sustituyen por la corte italiana de Urbino. A partir de modelos en boga en el drama de principios del XVII, heredados de las frecuentes ambientaciones italianas de finales del XVI, los personajes y las referencias culturales se adaptan a la situación conocida de una corte de la Italia renacentista. Pero la necesidad de transformar una comedia española –desarrollada en un territorio español– en «italiana» es también una parte importante del fenómeno de apropiación, que en este caso anula el españolismo de la pieza no solo al nivel de origen textual sino también en lo referente a los códigos culturales intratextuales. Shirley quiere disminuir la *otredad* de la comedia acercándola a las obras de la tradi-

¹⁷ Mekemson, 1991, pp. 20-21.

¹⁸ Mekemson, 1991, p. 26.

ción inglesa contemporánea. Por un lado lo español es incluido, pero por otro se excluye y se anula. Dicho de otro modo, esta pérdida del españolismo responde a impulsos precisos que se pueden relacionar con las complicaciones ideológicas de la moda española surgida en Londres tras la expedición del príncipe Carlos de Inglaterra a Madrid en 1623, cuyo fin era solicitar la mano de la hermana de Felipe IV¹⁹, y que impulsa a la imitación, traducción y composición de textos literarios españoles. *The Opportunity*, escrita e interpretada antes por los «Queen Henrietta's Men», o «her Majesties servants», como anuncia orgullosamente la portada de la primera edición de 1640, pertenece a un repertorio de corte y, aunque por un lado se conforma con la moda española, no parece ceder completamente al españolismo (ya que el original de Tirso queda disfrazado por modalidades italianas más convencionales) y se distancia de la política hispanizante de los católicos Estuardo, muy criticada, ocasionalmente incluso en textos dramáticos²⁰.

De todas formas, Tirso y su obra desaparecen. La comedia se asimila a una lengua, a una cultura y, sobre todo, a un contexto ideológico distintos. La apropiación es entonces también una expropiación, y *El castigo* se convierte en una pieza inglesa que funciona como texto independiente, «propio» de la cultura de llegada y activo en ella desde principios del siglo XVII hasta después de la reapertura de los teatros en 1660.

Se ha planteado la hipótesis de otra manifestación de la presencia subterránea de Gabriel Téllez en la cultura dramática inglesa de finales del XVII en el diálogo crítico *Of Dramatick Poesie* (1668) de John Dryden, cumbre de la reflexión sobre la escritura dramática en la Inglaterra de la Restauración. Como sugería W. P. Ker, editor de los *Essays* de Dryden (1926), hay varios puntos de semejanza entre la argumentación del autor inglés y la defensa de la comedia nueva ofrecida en *Cigarrales de Toledo* (1624), aunque más recientemente se ha negado la posibilidad de que Dryden se hubiera basado directamente en Tirso. En este caso los puntos de contacto podrían reconducirse más bien al género del diálogo y a unos principios comunes y de amplia difusión, como la defensa de

¹⁹ Como observa Loftis, la operación diplomática fue un desastre, y en 1624, a la vuelta de España, Carlos y su acompañante, el duque de Buckingham, hicieron presión sobre el Parlamento para que financiase una guerra contra España. En marzo de 1624 Westminster asintió y la guerra declarada duró hasta 1630, aunque fue combatida sin gran entusiasmo ni dedicación por ambos bandos.

²⁰ Loftis, 1989, p. 239.

la tragicomedia²¹. Aun así, la figura y la obra del autor inglés mantienen intacta su importante función de vehículo de propagación del teatro español en la Inglaterra de finales del XVII a través de textos frecuentemente reelaborados a partir de fuentes españolas, como *The Rival Ladies* de 1664, derivado de *Las dos doncellas* de Cervantes, o *The Indian Emperour* (1665), que presenta semejanzas con *El príncipe constante* de Calderón, mientras que se han indicado préstamos calderonianos en *An Evening's Love; or, the Mock Astrologer* (1668), cuyo subtítulo indica una deuda con *El astrólogo fingido*, y en *The Assignment; or, Love in a Nunnery* (1672), derivado en parte de *Con quien vengo vengo*²².

Aunque ya menos segura, la presencia de *Cigarrales de Toledo* como hipotexto del ensayo sobre poesía dramática de Dryden confirma que la labor de Tirso, en general, pertenecía al campo de acción de los teóricos y dramaturgos refinados que tenían acceso a los escritos extranjeros y a las raras bibliotecas internacionales de la época como la de su amigo y correspondiente Samuel Pepys, viajero, diplomático y diarista²³. Es evidente la importancia del canal de la diplomacia internacional para la difusión de las letras ibéricas en Gran Bretaña hasta entrado el siglo XVIII y, a principios del XVII, en el caso de Pepys es una misión diplomática lo que facilita la importación de textos españoles a Inglaterra. Concretamente, se lleva consigo a Londres ciento ochenta y cinco obras diferentes en castellano, de las cuales veintiséis son dramas (la mayoría religiosos) de Lope, Calderón, Moreto y Rojas Zorrilla, todos encuadrados en un solo tomo. Entre ellos figuran también unos pocos del Mercedario: *Los lagos de San Vicente*, *El condenado por desconfiado* de «El maestro Tirso de Molina», y *El milagro por los zelos*, que la versión de la biblioteca de Pepys atribuye a Lope²⁴. Documentado y conservado en su totalidad, este conjunto de textos es un testimonio cultural único de la presencia cultural española en la Inglaterra

²¹ Loftis, 1973, pp. 11-12; recoge material que ya había aparecido en 1970.

²² Loftis, 1973, p. 98.

²³ Figura clave de la cultura y política inglesas de finales del siglo XVII, hijo de una familia burguesa, gracias a una educación exclusiva consigue entrar en los círculos políticos y diplomáticos de Londres, inicialmente al servicio de un pariente aristócrata. Logra participar en la expedición diplomática que devuelve a Carlos II Estuardo a su patria desde el exilio en Francia en 1660, y ser presidente de la prestigiosa Royal Society. En 1687 su labor diplomática le lleva a Tánger, y en esa ocasión, atravesando España, recoge gran cantidad de libros en castellano, convirtiéndose en uno de los más importantes hispanófilos de la época. Véase, por ejemplo, Wilson, 1955; y el más anticuado ensayo de Wheatley, 1895.

²⁴ E. M. Wilson y D. W. Cruickshank, 1980, pp. 3, 128-29, 150-51, 157-58.

neoclásica, pero demuestra también que en la época de la Restauración, la obra tirsiana se ve todavía limitada a colecciones privadas y relegada al anonimato.

La segunda adaptación inglesa importante de una comedia tirsiana, *She Would and She Would Not; or, the Kind Impostor* de Colley Cibber, se coloca precisamente en este entorno cultural. Estrenada en Londres en el teatro de Drury Lane el 26 de noviembre de 1702 y compuesta tras convertirse el actor en autor, es una de sus mejores piezas y una de las menos «sentimentales», género que principalmente le llevó a la fama²⁵. Durante el siglo entero, el texto de 1702 goza del favor del público y, como indica la lista de representaciones en el primer volumen de *The London Stage*, se sigue representando a intervalos de nunca más de dos años hasta el 1800, tanto en Drury Lane como en Covent Garden o en el Haymarket, los principales teatros de la época en Londres²⁶.

La cuestión de la fuente española de *She Would* ha sido objeto de discusión crítica durante largo tiempo. Según la costumbre de los autores de la Restauración, Cibber no da ninguna indicación del texto original, así que durante muchos años fue opinión compartida por los estudiosos que la comedia era una reelaboración directa de la inglesa *The Counterfeits* (1678) de John Leaner, debido a algunas vistosas semejanzas y a la derivación indirecta de un hipotexto común, «The Trepanner Trepann'd», el tercer cuento en *La Picara, or the Triumphs of Female Subtily* (1665) de John Davies, una colección de textos españoles traducidos a partir de una versión francesa y publicados de nuevo en 1712 como *Three Ingenious Spanish Novels*. El original castellano de «The Trepanner» es un cuento de Alonso de Castillo Solórzano, pero el panora-

²⁵ *She Would and She Would Not* es uno de los mayores éxitos del dramaturgo-actor Colley Cibber (1671-1757), cuya carrera sobre el escenario empieza con su debut como actor en 1690, mientras que su primera comedia en estilo de la Restauración, *Love's Last Shift*, es estrenada en 1696 y obtiene un éxito considerable, llegando a inspirar el personaje de Lord Foppington en otra comedia sobresaliente de la época, *The Relapse* de Sir J. Vanbrugh. Cibber se destaca de sus contemporáneos por la tendencia a refundir, adaptar y transformar dramas extranjeros o preexistentes, y en esta operación a Tirso le acompañan Molière (*The Non Juror*, 1717, de Cibber está basado en el *Tartuffe*) y Shakespeare (Cibber escribe una afortunada y duradera refundición de *Richard III*, 1700). Figura poco amada en la escena literaria londinense de principios del XVIII, es nombrado *Poet Laureate* en 1730, hecho que le convierte en el personaje principal de *The Dunciad* de Alexander Pope (en la última versión de 1743), famoso ataque satírico contra la mala literatura y la «Dulness» de los escritos de sus contemporáneos y enemigos.

²⁶ Ver Avery, 1960-1979, I, p. 158.

ma de las fuentes posibles se complica porque el mismo material narrativo reaparece en *La villana de Vallecas* de Tirso, *La ocasión hace al ladrón* de Agustín Moreto, e incluso en la historia de Aurora del *Gil Blas de Santillane* (1715-35) de Alain-René Lesage²⁷. A pesar de la variedad de «fuentes» y modelos, tal explicación mantuvo su validez durante mucho tiempo, hasta que Loftis examinó estas obras y, tras un atento análisis, llegó a la conclusión de que «The Trepanner» no podía ser una fuente de la comedia de Cibber porque el cuento de Castillo Solórzano era una reelaboración de materiales preexistentes y compartidos con *Don Gil de las calzas verdes* y *La villana de Vallecas*. En efecto, como demuestra Loftis, los parecidos entre *She Would* y el *Don Gil* son mucho más estrechos que las relaciones generales con el cuento de John Davies derivado de Castillo Solórzano²⁸.

Así pues, el problema de la derivación del texto de Cibber es un ejemplo emblemático de las dificultades relativas a la recuperación de los originales hispánicos del drama inglés de los siglos XVII y XVIII. Por un lado, este entramado de fuentes y la presencia de versiones dramáticas y narrativas de un mismo material español dificultan la posibilidad de establecer con seguridad el proceso de derivación de un texto inglés, y hacen por ello más problemática la realización del ideal comparatista, ya bastante envejecido, del *source hunting*, es decir de la identificación de las fuentes; pero, por otro lado, esta confusión define perfectamente la condición plural de la comedia española en la cultura inglesa de la Restauración y de la época neoclásica, como comedia no reconocida o anunciada pero presente en diferentes versiones.

En efecto, como indica Loftis, la apropiación y adaptación de la pieza tirsiana en Cibber debieron de pasar por el ulterior intermediario de otra obra de teatro u otra novela, además de por el de los textos dramáticos de John Fletcher y John Vanbrugh, cuyas huellas se han reconocido en *She Would and She Would Not*²⁹. Aun así, el *Don Gil* de Tirso sigue siendo la fuente principal en virtud de los visibles parecidos presentes en la primera parte del texto de Cibber, mientras que las dos comedias se alejan en las respectivas conclusiones, donde las catástrofes se elaboran de manera diferente. En particular, en Cibber aparece una estructura más

²⁷ Estas interpretaciones se encuentran en Croissant, 1912, p. 19, y Peterson, 1956, p. 429.

²⁸ Ver Loftis, 1973, pp. 163-64, y también 1959.

²⁹ Loftis, 1973, pp. 165-67.

directa y lineal y un tipo de orden moral procedente de un orden estructural distinto:

In *Don Gil*, the young man has deserted his sweetheart after seducing her with a promise of marriage; in *She Would*, he has deserted her only out of despair of winning her in marriage. In Tirso the young man, a vacillating and weak-willed individual, deserves and receives the punishment of severe humiliations. Cibber's young man neither deserves to be, nor is, treated harshly. Unlike Cibber, Tirso insists on a moral judgment: A condemnation of a man's treachery: he is permitted a happy end only after he has been thoroughly punished and presumably reformed. The moral judgment of the Spanish play gives way in the English to a graceful rendering of an adventure story³⁰.

A la transformación estructural le corresponde, por consiguiente, una remodelación del sistema de los personajes dentro de otro marco cultural y de las convenciones dramáticas de principios del XVIII, cuando los esquemas de la *Restoration comedy* se van estancando y son sustituidos por una red textual de argucia («Wit») y acción que Cibber anuncia en el prólogo a *She Would*:

View then in short the method that he takes;
His *plot* and *persons* he from nature makes.
Who for no bribe of jest he willingly forsakes;
His *wit*, if any, mingles with his *plot*,
Which should on no temptation be forgot³¹.

Como observa la más reciente biógrafa, Cibber en su obra y prólogo «recognized what few were ready to accept, that the brilliant Restoration comedy had come to a dead end, that on the stage the wittiest dialogue was lost unless it came from characters moving through welldefined situations in which a gradually increasing tension reached a climax»³². El autor se niega pues a sacrificar la trama a la argucia y al «wit» de la comedia de la Restauración, otorgándole nueva importancia a la acción, que es uno de los motores del mecanismo de la apropiación inglesa de la comedia española, fuente inagotable de tramas, como afirman claramente George Farquhar en *The Twin Rivals* (1702) y Mary Davys en *The Northern Heiress* (1716)³³. El interés de Cibber por la acción indica que los elementos estructurales de la comedia de enredo son asimilados por la «comedy of intrigue» inglesa, mientras que desaparecen la

³⁰ Loftis, 1973, p. 167.

³¹ Cibber, *The Dramatic Works of Colley Cibber*, I, p. 287.

³² Koon, 1986, p. 45.

³³ Loftis, 1959, p. 30; 1973, pp. 162-63.

complejidad temática y la elaboración lingüística de los originales castellanos. El verso de la pieza española se convierte en prosa y la compleja versificación y armazón retórica de los textos castellanos desaparecen por completo en reelaboraciones más interesadas por la estructura narrativa y la acción cómica.

Como ya se ha dicho, a la apropiación formal le corresponde también una apropiación de tipo ideológico, dado que el original español se inserta en una dimensión cultural condicionada por factores políticos, diplomáticos o, en el caso de *She Would*, militares y patrióticos. De nuevo la «anglicización» del drama tirsiano –ese complejo de traducción, reelaboración y desespañolización– pasa por una reescritura dominada por las relaciones internacionales que ligan España a Inglaterra y, en este caso, la larga Guerra de la Sucesión española tras la muerte de Carlos II (1702-1713). En el momento de publicar su comedia *Cibber* añade una dedicatoria a uno de los héroes de la campaña militar en la península que, hasta aquel entonces, no había proporcionado muchas victorias al bando inglés. El texto está dedicado a «the Most Illustrious James Duke of Ormond», o sea a James Butler (1665-1746), segundo duque de Ormond (que dirigió las operaciones navales del 12 de octubre de 1702 conduciendo a la victoria de *Vigo Bay* cuando las flotas inglesa y holandesa derrotaron a los enemigos franco-españoles), y se ofrece, pues, como otra contribución celebrativa de una hazaña nacional que la dedicatoria pone en relación directa con el éxito de la comedia:

Our late happy news from *Vigo* had so general an influence on the minds of the people, that it's no wonder this play had a favourable reception, when the cheerfulness and good-humour of the town inclin'd them to encourage every thing that carried the least pretence to divert them³⁴.

Según afirma *Cibber*, por una feliz coincidencia de fechas, su pieza se puede considerar como «the instrument of the stage's general thanks for the prosperous days we promise ourselves from the consequences of so glorious an action»³⁵. De esta forma el autor, más allá de las enemistades del mundo teatral y literario, reinterpreta su comedia como el vehículo de una celebración nacional *super partes*, como un texto que mágicamente reúne el deseo de celebración de toda una nación, acercando la escritura a la acción bélica y el *epos* moderno al antiguo: los poetas clásicos, escribe a

³⁴ *Cibber*, *The Dramatic Works of Colley Cibber*, I, p. 285.

³⁵ *Cibber*, *The Dramatic Works of Colley Cibber*, I, p. 285.

Ormond, «*wrote as boldly as the English fight; and you lead them with the same spirit that the ancients wrote*»³⁶. La comedia además está salpicada por obvias referencias a la victoria de 1702, como la alusión a Galicia en el acto primero, donde Trappanti, servidor de la protagonista Hypolita, pregunta al posadero «*have ye any right Galicia [wine]?*» y este le responde «*The best in Spain I warrant it*»³⁷. Los contactos con la guerra en la península se ponen de relieve ulteriormente por una insistente imaginería militar, que reinterpreta la acción de los amantes de *She Would* en términos bélicos como «*warm siege*», «*carrying the place*», espías «*in the middle of the town*», y por referencias a la manera de conducir una guerra «*like a true Spaniard*» (acto tercero, p. 326). Los personajes planifican sus ataques y tramas como «*wise general[s]*», con la intención de conquistar fortificaciones, indicadas con términos especializados como «*counterscarp*», en la esperanza «*of making the town capitulate*»³⁸.

En el contexto de esta transformación ideológica del material tirsiano, es curioso que el autor inglés celebre una victoria naval sobre las fuerzas españolas a través de un texto español: la ya mencionada desespañolización se matiza aún más en este caso gracias a una inversión cultural e ideológica del original. Y, apropiadamente, la pieza de Cibber termina con un epílogo en el cual se procede a la revisión de una serie de estereotipos antiespañoles, como el contraste entre los héroes históricos ingleses («*Essex*» y «*Raleigh*», p. 377) y los héroes de ficción españoles («*Adamis [sic] de Gaul*» y «*Quixote*», p. 377), los valores nacionales distintivos («*Old English honour*» y «*the pride of Spain*», p. 378) y, por último, la comparación entre el reinado de la reina Ana Estuardo y el glorioso precedente de Isabel I («*Anne repeats the vengeance of Eliza's reign*», p. 378). Pese a las semejanzas estructurales de la primera parte subrayadas por Loftis, es evidente que desde un punto de vista ideológico la relectura de Cibber se distancia radicalmente de la fuente primaria hasta transformar una obra de la nación recientemente derrotada por Gran Bretaña en un vehículo de celebración de la gloria nacional.

Pero incluso al margen de este contexto ideológico, el éxito de la comedia continúa intacto durante todo el siglo XVIII y, como indica el *Account of the English Stage from the Restoration in 1660 to*

³⁶ Cibber, *The Dramatic Works of Colley Cibber*, I, p. 285.

³⁷ Cibber, *She Would*, en *The Dramatic Works of Colley Cibber*, I, p. 296.

³⁸ Cibber, *She Would*, en *The Dramatic Works of Colley Cibber*, I, acto III, p. 327.

1830 (1832) de John Genest, Drury Lane y Covent Garden siguen reponiendo la obra en las temporadas teatrales de 1802 (12 de mayo, DL), 1805 (6 de noviembre, CG), 1812 (13 de enero, DL), 1817 (29 de mayo, DL), 1818 (3 de noviembre, CG) y 1825 (26 de octubre, DL). El ritmo regular de las representaciones del siglo XVIII vuelve a principios del XIX, y la alternancia de los teatros resulta interesante, ya que parece indicar el éxito seguro de una comedia que los dos grandes espacios dedicados al teatro clásico en Londres compartían a intervalos regulares. Lo que sí es cierto es que *She Would and She Would Not* alcanza el *status* de texto clásico del repertorio inglés, como demuestra su presencia en el volumen IX de la monumental colección *The British Theatre* en 25 tomos editada por la dramaturga y actriz Elizabeth Inchbald (1808). Además, el personaje de Hypolita, la heroína disfrazada de caballero del drama de Cibber, era uno de los papeles favoritos y de más éxito de Dorothy Jordan, la gran actriz cómica de la época, que se hizo retratar por el conocido John Hoppner con la caracterización del personaje de Cibber (retrato sin fecha en la *National Portrait Gallery* de Londres)³⁹. En particular, Jordan participó en la representación del 15 de mayo de 1800, cuando *She Would* fue requerido por el rey George III según la costumbre de la *Royal Command Performance*, presenciada por la familia real al completo en el Drury Lane Theatre, por aquel entonces bajo la dirección de Richard Brinsley Sheridan. Durante la función, un loco que sale de entre el público dispara con una pistola hacia el palco de la familia real, donde nadie resulta herido. El rey aparece unos instantes después para tranquilizar a los espectadores, y la compañía y el teatro entero entonan el «God Save the King», con una estrofa sobre el feliz desenlace añadida *impromptu* por el propio Sheridan. *She Would* no solo pertenece al repertorio clásico de un actor cómico (con obras de Shakespeare, Steele, Dryden, Fletcher y O’Keefe), sino que en 1800 pasa a formar parte de la mitología patriótica y monárquica⁴⁰.

Resulta evidente que, todavía entrado el siglo XIX y en plena reevaluación romántica de la cultura española, la obra de Tirso permanece sumergida en una forma de apropiación que a menudo la incluye y al mismo tiempo la cancela⁴¹. Un significativo ejemplo de ello es el hecho de que en 1799 Benjamin Thompson, activo tra-

³⁹ Véase, por ejemplo, Tomalin, 1995.

⁴⁰ Tomalin, 1995, pp. 176-77.

⁴¹ Sobre la presencia de la cultura española en la Gran Bretaña de principios del XIX véase Alberich, 1974-1975 y 1978; y Saglia, 2000.

ductor del alemán, publica un cuento cómico bajo el título de *The Ring; or, the Merry Wives of Madrid* que, aunque el catálogo de la Biblioteca Bodleyana de Oxford califique de «translated from the German», es una «traducción» de *Los tres maridos burlados de Cigarrales de Toledo* de Tirso. La obra es de por sí bastante insignificante, pura literatura de consumo, pero constituye un buen ejemplo de que el texto tirsiano, como la mayor parte de la literatura en castellano, no entra solo a través de otras traducciones continentales –en este caso un posible intermediario alemán– sino que también está incluido en operaciones de traducción y aclimatación cultural claramente indicadas por el título de Thompson, que adapta el de la famosa comedia shakespeariana. Y desde el momento en que el material apropiado ejerce una actividad propia dentro de la cultura que lo recibe, parece plausible reconducir el texto en prosa de Thompson, con sus variadas resonancias teatrales, a la «burletta» *The Merry Wives of Madrid* representada, según indica el citado repertorio de John Genest, en el teatro de Norwich el 8 de junio de 1829⁴².

Tal parece ser el destino general de la obra de Tirso en la época romántica a pesar de la importante reevaluación crítica del drama español por parte de la cultura británica contemporánea. Sabido es que Henry Vassal Fox, Lord Holland, dedica un rico estudio a Lope de Vega, *Life of Lope de Vega* (1806), publicado de nuevo en 1817 junto a una *Life of Guillen de Castro*, objeto de una interesante reseña realizada por el hispanista Robert Southey para la prestigiosa *Quarterly Review* (volumen 18, octubre de 1817). Percy Bysshe Shelley lee, estudia y traduce a Calderón durante su exilio italiano, desde 1819 hasta su muerte en 1822 (su primera mención del dramaturgo español aparece en una carta de 1819). La *Numancia* de Cervantes proporciona material temático, y no solo en forma de epígrafe, al drama *The Siege of Valencia* (1823) de Felicia Hemans. Numerosos son los artículos que aparecen en el variado panorama de las revistas literarias británicas dedicados a la historia del drama español antiguo y reciente. Baste recordar el artículo sobre «Spanish Drama», atribuido al dramaturgo Henry Hart Milman y a Robert Southey, en la *Quarterly Review* (volumen 25, abril de 1821); la serie «Horae Hispanicae», publicada en el *Blackwood's Magazine* de 1825 a 1826⁴³; los ensayos de Manuel

⁴² Véase P. Garside, J. Raven y R. Schöwerling, 2000, I, p. 803.

⁴³ Véase *Blackwood's Magazine*, 17 (junio de 1825), pp. 641-67; 18 (julio de 1825), pp. 83-92; 20 (1826), pp. 559-72. Y, sobre Lope, véase 18 (diciembre de 1825), pp. 680-90.

Eduardo de Gorostiza sobre el teatro español moderno en el *New Monthly Magazine* de 1824⁴⁴; y los diversos artículos que aparecen en los años veinte en *The Atheneum*, *The Foreign Quarterly Review* y en la *Foreign Review*⁴⁵. Pese al creciente interés por la tradición dramática clásica y contemporánea de España, Tirso está visiblemente ausente, ya sea por la poca importancia que se le atribuía en la misma España, ya sea por la falta de interés de los grandes teóricos alemanes que, en cambio, llevan a Calderón a la atención de Europa. Así, faltan por completo referencias a Téllez en la *Geschichte der alten und neuen Literatur* (1815) de Friedrich Schlegel, mientras que en las *Vorlesungen* de su hermano August Wilhelm (conocidas en toda Europa a través de la traducción francesa de 1814) «Molina» solo se menciona una vez en el capítulo XXXV, después de Lope. Para la historia de la literatura dramática de Schlegel las tres cumbres de la tradición española son Cervantes, Lope y Calderón, y este último como representante supremo, según un examen que se basa en las historias literarias de Blankenburg y Bouterwek. El estudio de las literaturas portuguesa y española de este último, traducido al inglés como *History of Spanish and Portuguese Literature* en 1823, contiene tan solo un párrafo sobre el Mercedario en el cual hasta el nombre del autor está equivocado:

Tirso de Molina, or Gabriel Sellen [sic] (as his real name is said to have been) was one of the most prolific dramatic writers among the contemporaries of Calderon. He is the reputed author of upwards of seventy plays still extant. He vied with Lope de Vega and Calderon in the merit of ingenious and bold invention, which is particularly manifested in his historical and spiritual dramas⁴⁶.

El juicio telegráfico de Bouterwek tiene un reflejo y paralelo en otras visiones contemporáneas en Inglaterra. Por ejemplo, Ángel Anaya, un «Teacher of Languages» de difícil identificación, colaborador del editor Thomas Boosey, no incluye ninguna obra de

⁴⁴ Véase *The New Monthly Magazine*, 10 (1824), pp. 328-33 (I: «On the Modern Spanish Theatre»); pp. 502-07 (II: «On the 'Decline of the Ancient Theatre'»); 11 (1824), pp. 87-92 (III: «Modern Spanish Theatre», L. F. de Moratín); pp. 186-92 (IV: Isidoro Máiquez, Nicasio Álvarez de Cienfuegos, las traducciones de Alfieri por Dionisio Solís).

⁴⁵ Ver Llorens, 1968.

⁴⁶ Bouterwek, *History of Spanish and Portuguese Literature*, I, p. 527. En una nota Bouterwek además afirma: «Blankenburg in his literary appendix to Sulzer's Dictionary, expresses a doubt whether there ever was a particular collection of the comedies of Maestro Tirso de Molina. I can at least state that I have seen a fifth volume of his comedies (Madrid, 1636, in quarto), which contains eleven dramas, chiefly historical and spiritual».

Tirso en su antología *Teatro Español* en 4 tomos, publicada por el mismo Boosey entre 1817 y 1821⁴⁷. Sin embargo, en la introducción, Anaya pone a Téllez entre los dramaturgos que han ilustrado la escena española y menciona algunas de sus obras (que pertenecen a la *Primera Parte*⁴⁸):

Los títulos de las comedias de este autor son: *Palabras y plumas; El pretendiente al revés; El árbol del mejor fruto; La villana de Vallecas; El melancólico; El mayor desengaño; La gallega Mari-Hernández; La celosa de sí misma; Amar por razón de Estado, &c*⁴⁹.

Unos años más tarde, en su lección inaugural como primer catedrático de lengua y literatura española en la recién fundada Universidad de Londres, Antonio Alcalá Galiano menciona muy de paso el drama del Siglo de Oro, y nombra solo a Calderón. En la transcripción publicada con el título de *Introductory Lecture* en 1828 observa sibilinamente:

Many were the dramatic writers, contemporaries of Calderon; and by some of them he was equalled in many respects. To mention the names of them all would be useless here⁵⁰.

Pero la ausencia más llamativa en este panorama tan incompleto y aproximado es, por supuesto, la del don Juan Tenorio y *El burlador*. El hecho no es sorprendente si se tiene en cuenta la peculiar tradición de difusión del mito y del material narrativo de don Juan en la literatura inglesa. *The Libertine* (1675) de Thomas Shadwell, el primer don Juan de la escena inglesa, procede no de Tirso sino de la tradición francesa del siglo XVII y de Molière. El propio Byron asegura en la introducción a *Don Juan* (1819-1824) que su héroe es una figura familiar para todos sus lectores —«We all have seen him, in the pantomime, / Sent to the devil somewhat ere his time» (I.1.7-8)—, indicación que ha lanzado a numerosos estudiosos en busca de pruebas certeras de que Byron vio una representación del texto de Tirso durante su breve estancia en Andalucía en 1809.

⁴⁷ Thomas Boosey era el propietario de la más importante librería y editorial de literatura extranjera en Londres entre finales del XVIII y principios del XIX, situada en Old Broad-Street 4, «near the Royal Exchange».

⁴⁸ *Doze comedias nuevas del Maestro Tirso de Molina* [...] Primera parte [...] En Sevilla por Francisco de Lyra, a costa de Manuel de Sandi, mercader de libros, 1627.

⁴⁹ Boosey, *El Teatro Español, o colección de dramas escogidos de Lope de Vega, Calderón de la Barca, Moreto, Roxas, Solís, Moratín, y otros célebres escritores*, I, p. XVIII.

⁵⁰ *An Introductory Lecture delivered in The University of London*, p. 24.

La crítica más reciente, en cambio, ha llegado a reconocer que el término «pantomime» utilizado por Byron es una referencia literal a las infinitas versiones del don Juan que se sucedían, en esta forma de espectáculo, en los teatros de Londres desde 1780 y, sobre todo, entre los años 1817 y 1822, tras el éxito clamoroso de la ópera de Mozart estrenada el 12 de agosto de 1817. Otra mención del don Juan en versión pantomima se encuentra también en las *Letters from England: by Don Manuel Álvarez Espriella, Translated from the Spanish* (1807), en realidad por Robert Southey. En cambio, el libreto del *Don Giovanni* de Mozart/Da Ponte, publicado en Londres con ocasión de la primera producción profesional de la ópera, presenta una breve reconstrucción por William Ayrton de la historia europea del mito e incluye una referencia a *El burlador de Sevilla y convidado de piedra* de «Gabriel Téllez of Madrid». Luego, en una de las primeras reseñas del poema de Byron, en el número de octubre de 1819 de *The Miniature Magazine*, se cita *El burlador* como primera versión literaria del mito y se atribuye a «Gabriel Tellez/Tyrso de Molina», mientras que en enero de 1822 *The Gentleman's Magazine* cita a Tirso y *El conbidado de Piedra* y a Molière como ilustres antecedentes en otra reseña del poema byroniano.

Existe entonces un conflicto curioso entre la apropiación indiscriminada del mito de don Juan en las pantomimas y «burlettas», con su enorme éxito desde finales del siglo XVIII, los primeros intentos de historia literaria que no llegan a reconocer ni la importancia de Tirso ni el lugar del *Burlador* en su *corpus*, y algunas referencias esparcidas y ocasionales en periódicos que revelan una conciencia, todavía no totalmente concretizada, del binomio Tirso/*Burlador*. Esta falta de conexión entre Gabriel Téllez y su obra maestra está comprobada por el juicio de un autor ducho en literaturas extranjeras como Samuel Taylor Coleridge que, al hablar de este mito y su historia literaria en el capítulo XXIII («Critique of Bertram») de su *Biographia Literaria* (1817), se refiere a «the old Spanish play, entitled *Atheista Fulminato*, formerly, and perhaps still, acted in the churches and monasteries of Spain, and which, under various names (*Don Juan, the Libertine, &c.*) has had its day of favour in every court throughout Europe»⁵¹. En un clima cultural donde se cruzan las referencias a Tirso y al original del

⁵¹ Coleridge, *Biographia Literaria*, II, p. 212. Este capítulo, parte de una polémica contra el drama *Bertram* de Charles Robert Maturin y contra la inmoralidad de Lord Byron, ya había aparecido en el periódico conservador *The Courier* en agosto de 1816.

mito con otras versiones paródicas y completamente distintas, Coleridge confunde los orígenes dramáticos de don Juan con un original de comedias anónimo, que en el siglo XVII se difunde por Italia y Francia dejando huellas en el *Dom Juan* de Molière (1665) y en el *Nouveau festin de pierre* de Rosimond (1669), pero que estrictamente nada tiene que ver con la figura de don Juan⁵². Una vez más el nombre y la obra de Tirso se confunden en una red de referencias y reelaboraciones que disuelven la *otredad* del dato literario español para convertirlo en componente de un discurso y un debate cultural «propios».

Estas rápidas observaciones sobre la presencia/ausencia del don Juan de Tirso en la cultura romántica británica son un emblema de la posición de la obra del Mercedario en la literatura inglesa desde el siglo XVII al XIX, conocida pero al mismo tiempo no reconocida en su grandeza, apreciada por el público de los animados teatros de Londres (como en la versión de Colley Cibber) y, sin embargo, irónicamente ignorada en sus primeros orígenes. Este conjunto fascinante de presencias y ausencias, autoridad y desautorización, adquiere valor en cuanto parte de un complejo dispositivo cultural de apropiación que transforma y modifica el original, lo adapta según necesidades ideológicas propias y a la vez ajenas a la cultura de procedencia. Así pues, el destino de la obra tirsiana en la cultura inglesa, y más tarde británica, habrá de hallar su definición en este conjunto de modificaciones, adaptaciones indirectas e híbridas, y juicios sin base histórico-literaria segura, antes que en las comparaciones formales con el drama shakespeariano o el planteamiento de una triunfal difusión del *corpus* tirsiano allende fronteras nacionales y lingüísticas⁵³. Una vez más, un reciente volumen dedicado a las «vidas paralelas» de las tradiciones dramáticas española e inglesa de los siglos XVI y XVII hace hincapié en los contactos evasivos entre dos teatros que presentan «numerous parallels and apparent similarities in the evolution of this art form in the two countries over the same period»⁵⁴. Pero si del paralelismo se pasa al

⁵² Sobre el mito de don Juan en la cultura romántica inglesa véase toda la primera parte del riquísimo estudio de Haslett, 1997.

⁵³ La entrada de la obra de Tirso en la tradición teatral de lengua inglesa a través de traducciones es muy reciente y, como se observa en la *Oxford Guide to Literature in English Translation*, «It was Nicholas G. Round's translation of *El condenado por desconfiado*... published in 1986, which began to widen Tirso's appeal in English» (p. 416). Más informaciones se encuentran en el artículo sobre Tirso de Molina de Paterson en *Encyclopedia of Literary Translation into English*, II, pp. 1395-97.

⁵⁴ Fothergill-Payne, 1991, p. 9.

contacto efectivo y a la intersección, como a través de la obra de Tirso, entonces las culturas se superponen, apropiándose y transformándose gracias a intrincados recorridos de fertilización recíproca.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- Alberich, J., «La imagen de España en la Inglaterra del ochocientos», *Filología Moderna*, 52-53, 1974-1975, pp. 95-116.
- *Bibliografía anglo-hispánica 1801-1850*, Oxford, Dolphin Books, 1978.
- Alcalá Galiano, A., *An Introductory Lecture delivered in The University of London*, on Saturday, Nov. 15, 1828, by Don Antonio Alcalá Galiano, Prof., of the Spanish Language and Literature, London, John Taylor, 1828.
- Avery, E. L., et al., eds., *The London Stage, 1660-1800: A Calendar of Plays*, I., Carbondale, Southern Illinois University Press, 1960-1979.
- Bentley, G. E., *The Jacobean and Caroline Stage: Plays and Playwrights* (V, 1956), Oxford, Clarendon, 1941-1968.
- Boosey, T., *El Teatro Español, o colección de dramas escogidos de Lope de Vega, Calderón de la Barca, Moreto, Roxas, Solís, Moratín, y otros célebres escritores*, I, Londres, J. Smallfield, 1817-1821.
- Bouterwek, F., *History of Spanish and Portuguese Literature*, trad. T. Ross, London, Boosey and sons, 1823, 2 vols.
- Chartier, R., *Cultural History: Between Practices and Representations*, trad. L. G. Cochrane, Cambridge, Polity, 1988.
- Cibber, C., *The Dramatic Works of Colley Cibber, Esq, in five volumes* [London, Rivington, Longman, Lowndes, Caslon, Bladon and Nicoll, 1777], reimpresso en New York, AMS Press, 1966.
- Coleridge, S. T., *Biographia Literaria*, ed. J. Engell y W. Jackson Bate, en *The Collected Works of Samuel Taylor Coleridge*, VII, vol. 2, K. Coburn, ed., Bollingen Series LXXV, Princeton and London, Princeton University Press and Routledge and Kegan Paul, 1969.
- Croissant, D. C., *Studies in the Work of Colley Cibber*, Kansas, *Bulletin of the University of Kansas. Humanistic Studies*, 1, 1912.
- Encyclopedia of Literary Translation into English*, O. Casse, ed., London and Chicago, Fitzroy Dearborn, 2000.
- Fischer, S. L., «Tirso's Festive Comedy: *El vergonzoso en palacio* and *As You Like It*», *Bucknell Review*, 33, 1989, pp. 50-81.
- Fitzmaurice-Kelly, J., *The Relations between Spanish and English Literature*, Liverpool, Liverpool University Press, 1910.
- Forsythe, R. S., *The Relations of Shirley's Plays to the Elizabethan Drama*, New York, Columbia University Press, 1965 [1914].

- Fothergill-Payne, L., *Parallel Lives: Spanish and English National Drama 1580-1680*, L. y P. Fothergill-Payne, eds., Lewisburg, Bucknell University Press, 1991.
- Garside, P., Raven, J. y Schöwerling, R., eds., *The English Novel 1770-1829: A Bibliographical Survey of Prose Fiction Published in the British Isles*, tomo I, Oxford, Oxford University Press, 2000.
- Haslett, M., *Byron's «Don Juan» and the Don Juan Legend*, Oxford, Clarendon Press, 1997.
- Koon, H., *Colley Cibber: A Biography*, Lexington, The University Press of Kentucky, 1986.
- Llorens, V., *Liberales y románticos: una emigración española en Inglaterra*, Madrid, Castalia, 1968.
- Loftis, J., «Spanish Drama in Neoclassical England», *Comparative Literature*, 11, 1959, pp. 29-34.
- «Dryden's Criticism of Spanish Drama», in *The Augustan Milieu. Essays Presented to Louis A. Landa*, H. K. Miller et al., eds., Oxford, Clarendon Press, 1970, pp. 18-31.
- *The Spanish Plays of Neoclassical England*, New Haven and London, Yale University Press, 1973.
- «English Renaissance Plays from the Spanish Comedia», *English Literary Renaissance*, 14, 1989, pp. 232-33.
- Mekemson, M., ed., *A Critical, Modern-Spelling Edition of James Shirley's «The Opportunity»*, New York and London, Garland, 1991.
- Nicoll, A., *A History of Restoration Drama 1660-1700*, Cambridge, Cambridge University Press, 1923.
- *A History of Early Eighteenth Century Drama*, Cambridge, Cambridge University Press, 1925.
- Oxford Guide to Literature in English Translation*, P. France, ed., Oxford, Oxford University Press, 2000.
- Peterson, W. M., «Cibber's *She Wou'd, and She Wou'd Not* and Vanbrugh's *Aesop*», *Philological Quarterly*, 35, 1956, pp. 429-35.
- Saglia, D., *Poetic Castles in Spain: British Romanticism and Figurations of Iberia*, Amsterdam-Atlanta, Rodopi, 2000.
- «Translation and Cultural Appropriation: Dante, Paolo and Francesca in British Romanticism», *Quaderns*, 2001. En prensa.
- Stiefel, A. L., «Die Nachahmung spanischer Komödien in England unter den ersten Stuarts», *Romanische Forschungen*, 5, 1890, pp. 193-220; 19, 1907, pp. 309-95.
- Tirso de Molina, *El vergonzoso en palacio*, en *Obras dramáticas completas*, ed. B. de los Ríos, Madrid, Aguilar, 1946, vol. I.
- Tomalin, C., *Mrs. Jordan's Profession*, London, Penguin, 1995 [1994].
- Voltaire, F. M. A. de, *Lettres philosophiques ou lettres anglaises*, ed. R. Naves, Paris, Garnier, 1964.
- Wheatley, H. B., «Two English Bookmen: Samuel Pepys; Henry Fielding», *Bibliographica*, 1, 1895, pp. 155-62.

- Wilson, E. M., «Some Poems from Samuel Pepys's Spanish Chap-Books», *Bulletin of Spanish [Hispanic] Studies*, 32, 1955, pp. 187-93.
- y Cruickshank, D. W., *Samuel Pepys's Spanish Plays*, London, The Bibliographical Society, 1980.