

ANALOGÍAS Y AFINIDADES ENTRE CERVANTES Y SHAKESPEARE: “THE WINTER’S TALE”

LUIS GÓMEZ CANSECO
Universidad de Huelva

Title: Analogy and Similarity between Cervantes and Shakespeare: *The Winter’s Tale*

Abstract: William Shakespeare’s *The Winter’s Tale* shares dramatic motifs and features with some of Cervantes theatrical plays, such as *Pedro de Urdemalas* or *El rufián dichoso*. This article investigates them and the sources that they share.

Key words: Shakespeare. Cervantes. *The Winter’s Tale*.

La simultaneidad en el tiempo y la jerarquía compartida para las letras universales se han convertido en un permanente reclamo para buscar lazos biográficos o textuales que unieran las existencias y las literaturas de Miguel de Cervantes y William Shakespeare. No tuvo poca parte en ello la noticia de ese *Cardenio* que Shakespeare firmó a medias con John Fletcher y se representó en 1613, recreando, hasta donde sabemos, el episodio de Sierra Morena y sus avatares sentimentales según se narraba en la primera parte del *Quijote*. Para gozo y entretenimiento de críticos, curiosos y eruditos, la tal comedia sigue, a día de hoy, perdida, por lo que todo lo demás son conjeturas, y, a decir verdad, no han sido pocas las que se han puesto encima del tapete académico. Ahí está, entre las más aventuradas, la de don Luis Astrana Marín que dejó caer, así como si nada, que Shakespeare pudo conocer a Cervantes, cuando llegó a Valladolid como parte de la embajada de lord Charles Howard of Effingham en 1605.¹

El caso del *Cardenio* no ha sido para menos, pues ya en 1727 Lewis Theobald, editor de Shakespeare, dio noticia de una obra que le llega manuscrita con el título de *Double Falshood or The Distrest Lovers* y que

¹Astrana Marín 1932, 20 y 1948-1958, VI.1, 31-37. Este trabajo se enmarca en el proyecto de investigación FFI2015-63501-P.

identificó con la pieza perdida. La pieza se representó ese mismo año y al siguiente salió impresa con una apostilla inequívoca “Written Originally by W. Shakespeare”.² Dos siglos más tarde, en 1994, sería Charles Hamilton quien reconociera el *Cardenio* en otra obra del período jacobino atribuida a Thomas Middleton, *The Second Maiden’s Tragedy*.³ Pero ni Theobald ni Hamilton han llegado a convencer a casi nadie con sus hallazgos. Hay, sin embargo, más sabios que se han echado al monte, como Stephen Greenblatt, uno de los más señalados estudiosos shakespereanos, que, en colaboración con el escritor dramático Charles Mee, ha hecho un intento de reconstrucción de la obra, del que han dejado constancia en la página web *The Cardenio Project*.⁴ Incluso un fino erudito como Roger Chartier se ha permitido explicarnos, respecto al *Cardenio*, “¿cómo se puede leer un texto que ya no existe?”.⁵ Sea como fuere, nada va mucho más allá de meras figuraciones, por muy lícitas y gustosas que sean.

Pero no todo está perdido, porque otros estudiosos del caso han ido señalando pistas certeras que muestran cuáles pudieron ser los cauces de la relación que Shakespeare habría llegado a mantener con la literatura española y, en concreto, con Cervantes. Para empezar, está la abundancia de traducciones de textos hispánicos que salieron de las prensas inglesas de la época; pero luego —y con más importancia— están las personas, comenzando por el propio Fletcher, uno de los primeros adaptadores de Cervantes al teatro inglés. Su *Coxcomb*, escrito a medias con Francis Beaumont y representado en 1609, responde a ecos de *El curioso impertinente*. No sería la única trama que tomó Fletcher del *Quijote* para sus propias obras. Y cabe recordar que Beaumont ha sido considerado tradicionalmente como el ami-

²Cf. Salerno 2000, Theobald 2010, Chartier 2012, 125-139 y Carnegie y Taylor 2012.

³Cf. Rosenbach 1902, Hamilton 1994 y Chartier 2012, 212-214.

⁴<http://www.fas.harvard.edu/~cardenio/>. Sobre la versión de Greenblatt y Mee, véase Chartier 2012, 216-217 y Fuchs 2011.

⁵Cf. Chartier 2008 y 2012.

go que animó a Thomas Shelton a leer y traducir luego, en 1607, la novela cervantina, que llegaría finalmente a las prensas en 1612.⁶

No eran los únicos allegados a Shakespeare que leían español, pues también andaban por allí Leonard Digges, erudito oxoniense, amigo y devoto de Shakespeare, y otro amigo común bien conocido por sus labores como traductor de las *Novelas ejemplares*, *La Celestina* o el *Guzmán de Alfarache*, James Mabbe. Este anduvo por Madrid entre 1611 y 1613 como parte de la embajada de lord Digby. No hay que olvidar que Digges contribuyó al *First Folio* shakespereano con unos versos laudatorios y que las iniciales "I. M." con que se firman otros de esos versos se han venido atribuyendo regularmente a Mabbe.⁷ La cuestión es que, en torno a Shakespeare, hubo gentes que conocían la lengua y la literatura españolas que pudieron servirle de cauce para acceder a textos hispánicos, traducidos o no al inglés, que acaso utilizó para urdir alguna de sus obras.

Por eso, mi intención es indagar en los elementos comunes, en los motivos compartidos y aun en las mismas fuentes que pudieron utilizar aun de modo independiente.⁸ Al fin y al cabo, eso ha sido y será siempre la literatura desde el lado del receptor: la relación entre textos diversos. En este caso, el objeto de mi atención serán ciertos paralelos —a mi juicio, muy singulares— que pueden establecerse entre *The Winter's Tale* y algunas obras dramáticas cervantinas, en concreto, *El rufián dichoso* y *Pedro de Urdemalas*. Queda meridianamente claro que no pudo haber relación textual directa, pues *The Winter's Tale* hubo de componerse entre 1610 y 1611, para ser representada por primera vez en mayo de 1611, y esas comedias cervantinas no vieron las tablas ni la luz hasta 1615, cuando salieron de la estampa

⁶Cf. Peers 1947 y Darby 1997.

⁷Véase Guarda Massó 1971, Palmer 1999, 66 y 158, Ardila 2009, 4-6, Yamamoto-Wilson 2011, 53-58 y 2012 y Pérez Fernández 2014.

⁸Sobre ese análisis de motivos y fuentes comunes entre Shakespeare y Cervantes, véanse los ejemplos de Luis Martínez 2006, Gómez Canseco y Zunino 2006 y Pedrosa 2007.

las *Ocho comedias y ocho entremeses nuevos nunca representados*. Lo que me interesa es comprobar cómo, ante los mismos problemas literarios —y especialmente dramáticos—, ambos autores llegaron por separado a soluciones parejas, aunque entendiendo, eso sí, que compartieron un mismo contexto literario e ideológico en la Europa del Renacimiento.

El punto de partida —y aún de llegada— es una de las comedias finales en la trayectoria dramática de Shakespeare, *The Winter's Tale*, en la que el escritor, maduro y por completo dueño de sí mismo, se deja llevar por el hechizo de los cuentos. La historia se inicia con la honda amistad que une desde la infancia a Leontes y Polixenes, ahora reyes respectivamente de Sicilia y Bohemia, que se ve interrumpida por los celos del primero. Leontes, convencido de la infidelidad de su amigo con su esposa Hermione, desata una situación trágica, pues, a pesar de las revelaciones del oráculo de Delfos a favor de la reina, insiste en la condena, llevando a la muerte a Hermione y a su primogénito Mamillius y haciendo que su hija recién nacida, Perdita, sea abandonada en Bohemia, para ser luego recogida y criada por un pastor. Tras un lapso de dieciséis años, Florizel, hijo de Polixenes, se enamora de Perdita y sus amores los llevan de nuevo a Sicilia, donde Leontes reconoce a su hija perdida para descubrir a la postre que Hermione vive aún, pues su muerte fue una farsa con que salvar la vida. La coincidencia a la hora de utilizar la amistad y los celos como raíz para el conflicto que se desarrolla en escena hizo volver los ojos de inmediato hacia *El curioso impertinente*. Bien es cierto que la novelita cervantina tuvo notable impacto en el teatro inglés de la época, incluso antes de su traducción en 1612. Sabemos además que Fletcher, colaborador de Shakespeare en varias obras tardías, le había prestado una notable atención. Sobre esa posibilidad se ha vuelto varias veces, ya sea por parte de críticos dramáticos como Marcos Ordóñez, que, al comentar el montaje de Sam Mendes sobre la comedia shakespereana, apunta: “*Cuento de invierno* empieza como una comedia de cuernos, casi la respues-

ta isabelina a *El curioso impertinente*”,⁹ ya fuera por parte estudiosos como Trudi Darby o Brean Hammond.¹⁰

El influjo directo es, como poco, discutible, ya que ambos autores partieron de fuentes bien diversas. La de Shakespeare está claramente localizada en la novela *Pandosto, or the Triumph of Time* de Robert Greene, publicada en 1588;¹¹ las de Cervantes, menos precisas, se reparten entre la leyenda de Candaules, rey de Lidia, y de su valido Giges, según la narra Herodoto en sus *Historiae*, el mito de Céfalos y Procris, varias versiones medievales del cuento de los dos amigos y las historias narradas en los cantos XLII y XLIII del *Orlando furioso*, donde Ariosto se detiene en los peligros de la curiosidad.¹² Por otro lado, aunque ambos textos recorren el territorio de la prueba puesta a la propia esposa —como también lo hacen *Othello* o *Cymbeline*—, los verdaderos motores de la acción en Cervantes son la curiosidad y el conocimiento, mientras que Shakespeare parece atender, sobre todo, a los celos y a sus efectos. Si en *The Winter’s Tale* hay una causa externa para las sospechas de Leontes, *El curioso impertinente* es un mero ejercicio intelectual sin otro motivo que la voluntad de comprobar lo ya sabido. Sea como fuere, la influencia de la narración cervantina resulta, a mi juicio, innecesaria, ya que contamos con el antecedente de *Othello*, compuesta en 1604, y con la fuente directa del *Pandosto*. El camino que pretendo seguir es otro y atiende a cuatro motivos presentes en *The Winter’s Tale*, como son

⁹Ordóñez 2009.

¹⁰En esa dirección se han orientado algunas de sus intervenciones en congresos y seminarios desarrollados a lo largo del año 2016, como Brean Hammond, “Cervantes’s Bones: Or What We Can Learn From Shakespeare’s ‘Lost Play’”, *Cervantes and Shakespeare: 400 years*, University of Oxford, 28-29 de enero de 2016, <http://www.mod-langs.ox.ac.uk/cervantes-shakespeare-400-years>, o Trudi Darby, “Tracherous Friends: Shakespeare’s Variations on a Theme of Cervantes”, *IV Centenario Cervantes Shakespeare (1616-2016)*, Universidad de Alicante, 19-21 de abril de 2016, <http://dfing.ua.es/en/documentos/centenario-cervantes/centenario-jor.pdf>.

¹¹Cf. Bullough 1975, 118-124 y 156-199 y Pitcher 2010, 405-446.

¹²Cf. Bobes Naves 2009, Gretter 2014 y, en especial, Güntert 2015.

el contraste entre el mundo pastoril y el cortesano, la caracterización literaria de Perdita, el personaje apicarado de Autolycus y la figura alegórica del Tiempo que aparece al comienzo del acto IV.

The Winter's Tale comparte con *Pedro de Urdemalas* un paisaje narrativo pastoril puesto visiblemente en contraste con el mundo urbano y cortesano. La ocasión para introducir ese paisaje pastoril la ofrece en ambos casos la crianza de las dos protagonistas femeninas en ámbitos alejados de la corte. Cabe incluso la posibilidad de que ambos autores, además de su inclinación compartida por lo pastoril, tuvieran en mente alguna fuente común; en especial, dos textos caballerescos que Cervantes leyó y Shakespeare pudo manejar. Me refiero al *Nono libro de Amadís de Gaula, que es la crónica del muy valiente y esforzado príncipe y Caballero de la Ardiente Espada Amadís de Grecia* de Feliciano de Silva (1530), traducido al francés en 1577, y a la *Segunda parte del Espejo de príncipes y caballeros* de Pedro de la Sierra (1580), traducido al inglés por Margaret Tyler en 1583, como *The Second Part of the Mirrour of Knighthood*. Varios críticos han sostenido que el nombre de Florizel, hijo de Polixenes en la comedia shakespereana, pudiera proceder del *Amadís de Grecia*, pues, como el personaje de Silva, este también se hace pastor para seguir a su amada;¹³ y algo similar ocurre con el príncipe Claridiano en la *Segunda parte de Espejo de príncipes y caballeros*, enamorado también de una pastora.¹⁴

Pero aquí me interesa especialmente ese contraste buscado por ambos escritores entre el mundo cortesano y el pastoral, que ellos mismos explotan en alguna otra de sus comedias, como *As You Like It* o *La Casa de los Celos*. Aunque los conflictos dramáticos procedan de la corte y parezcan

¹³Cf. Bullough 1975, 133, que señala alguna concomitancia más en las tramas.

¹⁴Cf. Bullough 1975, 121-122. Sobre las vías de influencia en Shakespeare por medio de Fletcher, véase De Perott 1907, y para una posible influencia directa en *The tempest*, Martínez Ferrero 2013. En general, sobre la concepción shakespereana de lo pastoral en *The Winter's Tale*, véase Bryant 1963, Weinstein 1971, Studing 1982 y Lindenbaum 1986, 91-135.

resolverse en el campo, tanto en Shakespeare como en Cervantes ese mundo rural aparece dibujado con una doble imagen, simultáneamente idealizada y cómica. La versión idealizada de la pastoral no es, en último término, sino un reflejo de la corte, pues reside en personajes de origen real como Belica, Perdita o Florizel. De ahí también la sublimación de bailes y canciones, que, junto con la naturaleza, parecen conformar un entorno tan platónico e irreal como el de las más tópicas narraciones pastoriles. No obstante, la realidad se nos presenta de modo más complejo, pues en ese mundo, como en la corte, también nos encontramos con el engaño, el robo o el interés, a lo que se añade una dimensión de comicidad rústica. Baste recordar, como ejemplo de maldad, el latrocinio de Urdemalas o de Autolycus y, como muestra de degradación burlesca, los nombres de Tarugo y Mostrenco, en Cervantes, o el de Clown, hijo del pastor que acoge a Perdita, en Shakespeare, que no es sino el reflejo del papel de bobos que se les asigna en ambas obras. En ese contraste jocoso, resulta llamativa la similitud de dos escenas en las que los aldeanos se disponen a llevar a cabo una danza, que los nobles contemplan con ojos risueños. En el acto IV de *The Winter's Tale*, los pastores celebran la fiesta de la esquila con una danza a la que asisten el rey Polixeno y su consejero Camilo disfrazados:

SERVANT Master, there is three carters, three shepherds, three neat-herds, three swine-herds, that have made themselves all men of hair; they call themselves saltiers: and they have a dance which the wenches say is a gallimaufry of gambols, because they are not in't; but they themselves are o' the mind (if it be not too rough for some that know little but bowling) it will please plentifully.

SHEPHERD Away! we'll none on't; here has been too much homely foolery already.—I know, sir, we weary you.

POLIXENES You weary those that refresh us: pray, let's see these four threes of herdsmen.

SERVANT One three of them, by their own report, sir, hath danced before the king; and not the worst of the three but jumps twelve foot and a half by the squire.

SHEPHERD . Leave your prating; since these good men are pleased, let them come in; but quickly now.

SERVANT . Why, they stay at door, sir.
The servant admits twelve rustics Dancers dressed as Satyrs, who dance to music. Exeunt Servant and Dancers.

POLIXENES O, father, you'll know more of that hereafter. Is it not too far gone?— 'Tis time to part them.— He's simple and tells much. (IV, 4, 329)¹⁵

La danza y las burlas que se siguen sobre los usos rústicos por parte de los monarcas y sus cortesanos se repiten en *Pedro de Urdemalas*, donde el alcalde prepara un regocijo con “veinte y cuatro doncellotes, / todos de tomo y de lomo” (II, 1870-871),¹⁶ que es desbaratado por los pajes reales. Como en Shakespeare, se especifica que se trata de un baile exclusivamente masculino: “No quise traer doncellas / por ser danza tan usada, / sino una cascabelada / de mozos parientes de ellas” (II, 1882-1885). Del desbarajuste causado por los cortesanos se queja el alcalde a los monarcas, que piden una muestra de la danza que ha de llevar a cabo Mostrenco:

Vuelve Tarugo, y trae consigo a Mostrenco, tocado a papos, con un tranzado que llegue hasta las orejas, saya de bayeta verde guarnecida de amarillo, corta a la rodilla, y sus polainas con cascabeles, corpezuelo o camisa de pechos; y, aunque toque el tamboril, no se ha de mover de un lugar. (II, 1929, *Acot*)

Por más que el alcalde lo golpee para que baile, el apaleamiento ha dejado al bobo Mostrenco paralizado y los reyes, una vez que los aldeanos han salido de escena, comentan irónicamente el resultado:

REINA El alcalde es extremado.

REY Y la danza bien vestida.

¹⁵Todas las citas de *The Winter's Tale* proceden de la edición de Pitcher 2010. No se olvide que tanto Cervantes como Shakespeare mezclan en ambas comedias a los personajes reales con villanos, en contra de lo establecido por Lope en su *Arte nuevo*: “La autoridad real no debe / andar fingida entre la humilde plebe” (vv. 163-164).

¹⁶Las citas de las comedias cervantinas remiten a la edición de 2015.

REINA Bien platicada y reñida,
y el premio bien esperado. (II, 1958-1961)

Hay un elemento más de conexión que alcanza que vincula la obra shakespeareana con el teatro áureo. Al final del acto III, cuando Antígono lleva a Perdita hasta Bohemia con intención de abandonarla, es sorpresivamente atacado por un oso, que muestra su ferocidad en la misma escena: «A savage clamour! / Well may I get aboard! This is the chase: / I am gone for ever. *Exit, pursued by a bear*» (III, 3, 55-57 *Acot*). Al mismo recurso escenográfico acudió no Cervantes, sino Lope de Vega en la comedia *El nacimiento de Ursón y Valentín, reyes de Francia*, que también gira, a medias entre la aldea y la corte, en torno a los motivos de una reina calumniada y de un príncipe expósito. Los celos del rey Clodoveo al pensar que su mujer ha cometido adulterio con el duque Enrico le llevan a expulsarla de la corte. En su huida acompañada de su fiel Luciano, viene a ponerse de parto al pasar por unos montes, cuando una osa aparece en escena para robar al niño recién nacido:

Sale una osa con un niño envuelto en unos paños, andando en dos pies la osa, y Luciano tras ella con una espada desnuda
Luciano ¡Oh, bestia, suelta el niño! ¡Suelta, suelta!
 ¡A mí se vuelve! Del furor me aparto; pero, aunque deje sangre y vida envuelta,
 de entre sus manos cobraré el infante. (I, 985, *Acot*, 989).

Además de un complejo y espectacular recurso escénico con el que asustar a los personajes y sorprender al público, la aparición del oso significa en Shakespeare y en Lope el acceso violento a un *locus amoenus* donde tendrá lugar la educación del príncipe o la princesa destronados.

Sobre ese entorno, a un tiempo idealizado, complejo, turbio y burlesco, destaca la belleza de los nobles protagonistas. En el caso de Shakespeare se trata de Perdita y de Belica en el de Cervantes; ambas –como los personajes de Lope– tienen su origen en familias reales, ambas han sido abandonadas, criadas una por pastores y otra por gitanos y se reintegran finalmente al

mundo que les es propio, el de la corte. El mismo nombre de Perdita parece aludir a su condición de niña perdida, según recuerda el oráculo de Delfos: “if that which is lost be not fund” (III, 1, 133).¹⁷ La misma condición destaca Maldonado, rey de los gitanos en Belica:

REY Gitana tan entendida
muy pocas veces se ve.

BELICA Soy gitana bien nacida.

REY ¿Quién es tu padre?

BELICA No sé.

MALDONADO Señor, es una perdida. (II, 1658-1662)

Por su parte, el nombre de Belica, aun siendo diminutivo de Isabel, alude tácitamente a la belleza de la joven. Pero, además de la hermosura, ambas doncellas comparten la inclinación al baile y una honestidad mantenida a lo largo de sus existencias, aun cuando el *locus amoenus* en el viven, lejos del que don Quijote dibujaba en su discurso de la Edad de Oro, se vea resquebrajado por el vicio, acaso por influencia de la ciudad y de la corte.

Esa belleza, cuya noticia alcanza a las personas reales, se convierte en indicio de su origen verdadero, pues a todos les parece excepcional. Primero es Camillo quien afirma: “the report of her is extended more than can be thought to begin from such a cottage” (IV, 2, 42-42), para que luego lo confirme el propio Polixenes al verla:

This is the prettiest low-born lass that ever
Ran on the green-sward: nothing she does or seems
But smacks of something greater than herself,
Too noble for this place. (IV, 4, 156-159)

En *Pedro de Urdemalas*, es Maldonado quien comenta al protagonista: “Cuanto su estado la humilla, / tanto más levanta el vuelo / y aspira a

¹⁷Cf. Bullough 1975, 124-125.

tocar el cielo / con locura y maravilla" (II, 1594-1597). Y lo mismo repite Inés ante el noble Silerio, criado del rey: "Cierta fantasía reina / en ella, que nos enseña / o que lo es o que se sueña / que ha de ser princesa o reina" (II, 1742-1745). Finalmente es el noble Marcelo quien lo corrobora: "Yo la he visto muchas veces, / y hacer y decir mil cosas, / que parece que ya tiene / en las sienas la corona" (III, 2519-2522).¹⁸ En ambos casos, la naturaleza triunfa sobre la educación recibida, primero por los asomos que la belleza ofrece y luego por la virtud del comportamiento, que terminan igualándose platónicamente. Aun así, la confirmación definitiva de ese origen procede las joyas que Marcelo y Antígono dejaron con las niñas abandonadas. En *The Winter's Tale* un cortesano lo detalla: "The mantle of Queen Hermione; her jewel about the neck of it; the letters of Antigonus, found with it, which they know to be his character; the majesty of the creature in resemblance of the mother; the affection of nobleness, which nature shows above her breeding; and many other evidences,—proclaim her with all certainty to be the king's daughter" (V, 2, 32-38), mientras que es el mismo Marcelo quien lo hace en la comedia cervantina:

Esta, que es la que tenía
 esas joyas, no otra cosa
 sabe más de lo que supo
 su madre, y el hecho ignora
 de los padres de Isabel,
 tu sobrina, la hermosa. (II, 2527-2532)

No deja de ser significativo que, con una común voluntad de distanciamiento, el reconocimiento de las jóvenes se escenifique de manera indi-

¹⁸La misma idea de la belleza cuya fama se extiende por todas partes se repite en la primera parte del *Quijote* para encarecer la hermosura de Leandra: "La fama de su belleza se comenzó a extender por todas las circunvecinas aldeas, ¿qué digo yo por las circunvecinas no más, si se extendió a las apartadas ciudades y aun se entró por las salas de los reyes y por los oídos de todo género de gente, que como a cosa rara o como a imagen de milagros de todas partes a verla venían?" (I, 51).

recta, pues el de Perdita lo narran tres caballeros que asistieron al encuentro entre Leontes y su hija, mientras que Cervantes reserva la narración de la historia al cortesano Marcelo. En cualquier caso, la vuelta de Belica y Perdita al lugar que les corresponde significa también la redención de la generación anterior, ya que el personaje cervantino es hija extramatrimonial de la duquesa Félix Alba y del hermano de la reina, y el shakespereano, a juicio del rey Leontes, fruto del adulterio.

La solución definitiva se alcanza por medio de un engaño. En *The Winter's Tale* es Paulina quien presenta a la reina Hermione, a quien Leontes creía muerta, como una estatua que reproduce fielmente su imagen: «Draws a curtain, and reveals the figure of Hermione, standing like a statue» (V, 3, 20, *Acot*). Sin embargo la estatua cobra vida y, como en el caso de Pigmalión de la *Metamorfosis* ovidianas (X, 243-297) termina por celebrarse el reencontro. A un recurso escénico similar acudió de nuevo Lope de Vega para solventar el conflicto del príncipe Felisardo, repuesto en sus derechos a la corona, pero comprometido previamente con Elisa. Gracias a la mediación del gracioso Tristán, Felisardio se dice enamorado de una estatua y termina por casarse con ella, aunque a la postre la figura resulta ser la verdadera Elisa: «Corre Tristán la cortina, detrás de la cual está Elisa, vestida ricamente, el rostro elevado con un velo y las manos como figura de mármol, sin moverse» (v. 3017, *Acot*).¹⁹

Cuando los príncipes expósitos —Perdita o Belica o los mismos Urson y Felisardo de Lope— se reintegran al orden real, vienen a resolverse los conflictos de las generaciones anteriores, aunque, en el caso de Belica, se deje abierto un nuevo conflicto, desde el momento mismo en que el rey muestre sus deseos carnales hacia la joven.

¹⁹Sobre estas estatuas vivientes en la escenografía de Lope de Vega, véase García Rodríguez 2013: 135-137. Agradezco las observaciones lopescas a mi sabio, generoso y contenido don Gonzalo Pontón.

Pero si los pastores, Florizel, los reyes, Perdita o Belica tienen su origen en una literatura tradicional, de abolengo medieval, tanto Cervantes como Shakespeare dieron entrada en sus comedias a sendos personajes que resultaban nuevos para lectores y espectadores. En *The Winter's Tale*, ese personaje es Autolycus, cuyo nombre y caracterización básica, remite inequívocamente a la literatura griega, pues ya aparece en el libro XIX de la *Odisea* como hijo de Hermes y abuelo de Ulises, dotado de una singular destreza para el robo y el engaño. De hecho, así lo presenta Ovidio en sus *Metamorfosis* XI, 313: "Autolycus furtum ingeniosus ad omne". Esa es su raíz, pero el personaje que traza Shakespeare es mucho más complejo y decisivo en la construcción dramática de la comedia.

Autolycus no aparece hasta la escena III del cuarto acto, y lo hace solo y cantando, para de inmediato presentarse ante los espectadores por medio de una pequeña autobiografía:

My father named me Autolycus; who being, I as am, littered under Mercury, was likewise a snapper-up of unconsidered trifles. With die and drab I purchased this caparison; and my revenue is the silly-cheat: gallows and knock are too powerful on the highway; beating and hanging are terrors to me; for the life to come, I sleep out the thought of it. (IV, 3, 24-30)

Al poco se cruza en su camino el simple Clown, hijo del pastor que acogió a Perdita, al que se dispone a robar, haciéndole creer que ha sido desvalijado por un ladrón que, al cabo, es él mismo:

A fellow, sir, that I have known to go about with troll-my-dames; I knew him once a servant of the prince; I cannot tell, good sir, for which of his virtues it was, but he was certainly whipped out of the court [...]. He hath been since an ape-bearer; then a process-server, a bailiff; then he compassed a motion of the Prodigal Son, and married a tinker's wife within a mile where my land and living lies; and, having flown over many knavish professions, he settled only in rogue: some call him Autolycus. (IV, 3, 85-98)

Hasta el final de la obra, Autolycus pone en práctica su filosofía de vida, cambiando de disfraces y personalidad, engañando a unos y otros y

asumiendo un significativo papel en la trama, pues, en buena medida, actúa como enlace entre el mundo rural y el cortesano. Al principio asegura haber trabajado para el príncipe: “I have serv’d Prince Florizel, and in my time wore three-pile; / but now I am out of service” (IV, 4,), para luego integrarse en el paisaje pastoral que domina el acto IV y intentando finalmente retornar a la corte.

La soledad y la mutabilidad del personaje, así como su presentación en primera persona apuntan directamente al modelo literario de la picaresca. De hecho, en la relación de personajes que aparece al final de la comedia en la página 303 del *First Folio* impreso en 1623, primer testimonio de *The Winter’s Tale*, se lee inequívocamente: “Autolycus, a rogue”, tal como él mismo se había presentado en el texto: “he settled only in rogue” (IV, 3, 97), un pícaro. No es mucho que Geoffrey Bullough afirmara: “In his gusto, impertinence, and frank self-interst, Autolycus recalls picaresque heroes like Lazarillo de Tormes”.²⁰ Y recuérdese que el *Lazarillo* se tradujo al inglés en 1586 y fue reimpresso en 1596, y que ese mismo año salió la continuación de Juan de Luna. Por si fuera poco, James Mabbe anduvo, como antes vimos, en el entorno de Shakespeare, aunque su traducción del *Guzmán*, *The Rogue or The Life of Guzman de Alfarache*, no vería la luz hasta 1622.

Esa naturaleza literaria también define a Pedro de Urdemalas, protagonista de la comedia cervantina, que se mantiene solo a lo largo de la obra y también se presenta por medio de una pequeña autobiografía: “Yo soy hijo de la piedra, / que padre no conocí” (I, 600-601). Como Autolycus, destaca de sí mismo su condición de engañador, asegurando que aprendió muy pronto a “hurtar... y mentir” (I, 614-615), que se acomodó “al rateuelo oficio” (I, 636) y llegó a saber “de la hampa” (I, 648), engañando a inocentes y bobos, aunque, a decir verdad, sus delitos resultan casi siem-

²⁰Bullough 1975, 131.

pre menores;²¹ anduvo asimismo con busconas, como "la Escalanta" y "la Becerril" (I, 670-671) y, ajustándose a la trayectoria del pícaro, cambio repetidamente de amos y de oficios. Esa condición proteica les lleva a mudar de personalidad varias veces a lo largo de las comedias. Así, Autolycus se muestra como viajero asaltado, buhonero (IV, 4, 220) o falso cortesano, mientras que Urdemalas, en constante transformación, comienza como labrador, para ejercer luego de gitano, ciego fingido, ermitaño, estudiante y actor. Y hay más, porque Urdemalas también ha dejado la ciudad "y víneme al campo" (I, 740), compartiendo con el personaje shakespereano un mismo paisaje literario que Adrián J. Sáez ha definido con precisión: "Amores campesinos, bailes y canciones, disputas jocosas, ingeniosos engaños y trueques de identidad en un ambiente popular son algunos de los elementos que componen una comedia armada con puros materiales de ficción".²² No otra cosa puede decirse de *The Winter's Tale*.

Hay, sin embargo, un elemento que no forma parte en la caracterización del pícaro clásico y que, sin embargo, comparten los personajes de Shakespeare y Cervantes: la condición artística. Resulta que Autolycus no solo canta,²³ sino que ha andado por ahí con un retablo de títeres representando una fábula evangélica: "he compassed a motion of the Prodigal Son" (IV, 3, 94-95).²⁴ Por su parte, Urdemalas, que también tiene sus dejes poéticos, termina en actor, multiplicando así su condición proteica:

Ya podré ser patriarca,
pontífice y estudiante,
emperador y monarca,
que el oficio de farsante
todos estados abarca. (III, 2865-2869)

²¹Cf. Pafford 1963, LXXX para Autolycus y, para Urdemalas, Sáez 2015, 149.

²²Sáez 2015, 147.

²³Autolycus canta cinco de las seis canciones de la comedia y participa en la sexta. Cf. Pafford 1863, LXXXI.

²⁴Respecto a este pasaje, véase Pitcher 2003, 256.

La de Urdemalas es una figura complementaria a la de otro pícaro cervantino, como Ginés de Pasamonte, que primero escribe la historia de su vida y luego, bajo la advocación de maese Pedro, termina también regentando un retablo de títeres en compañía de mono amaestrado, similar al de Autolycus, que también anduvo por ahí con un mono adiestrado: “He hath been since an ape-bearer” (IV, 3, 94).²⁵ En los tres casos, arte y vida vienen a confluir en la imagen del pícaro y en su defensa de la propia libertad picaresca.

Para el cuarto y último motivo, trasladaremos el punto de referencia cervantino de *Pedro de Urdemalas* a otra comedia picaresca, *El rufián dichoso*, construida, como *The Winter's Tale*, en torno a dos partes argumentales. Esa división implica un salto temporal y cronológico, que tiene lugar al comienzo de la segunda jornada, gracias al cual el protagonista pasa de pícaro a santo y la acción se traslada de Sevilla a México. Para justificar el salto, Cervantes sacó dos personajes alegóricos a escena: “Salen dos figuras de ninfas vestidas bizarramente, cada una con su tarjeta en el brazo: en la una viene escrito Curiosidad; en la otra, Comedia” (II, 1218*Acot*). En un diálogo metalingüístico, la Curiosidad se queja de las novedades arbitrarias introducidas en el teatro y la Comedia se defiende alegando las necesidades del género:

Ya represento mil cosas,
no en relación, como de antes,
sino en hecho; y así, es fuerza
que haya de mudar lugares,
que, como acontecen ellas
en muy diferentes partes,
voime allí donde acontecen,
disculpa del disparate. (II, 1245-1252)

La Comedia narra en breve el lapsus de tiempo y el cambio en la acción entre dos continentes: “A México y a Sevilla / he juntado en un

²⁵Cf. *Don Quijote de la Mancha* I, 22 y II, 27.

instante, / surciendo con la primera / esta y la tercera parte”, algo que la Curiosidad acepta, aunque solo a regañadientes: “Aunque no lo quedo en todo, / quedo satisfecho en parte, / amiga; por esto quiero, / sin replicarte, escucharte” (II, 1289-1292 y 1309-1312). Las reservas de la Curiosidad tienen mucho que ver con las ideas del teatro clásico y con la defensa –más retórica que otra cosa– de las unidades aristotélicas de tiempo y lugar, tal como argumentaba el licenciado Pero Pérez en el capítulo XLVIII del primer *Quijote*:

Porque ¿qué mayor disparate puede ser en el sujeto que tratamos que salir un niño en mantillas en la primera escena del primer acto, y en la segunda salir ya hecho hombre barbado? [...] ¿Qué diré, pues, de la observancia que guardan en los tiempos en que pueden o podían suceder las acciones que representan, sino que he visto comedia que la primera jornada comenzó en Europa, la segunda en Asia, la tercera se acabó en África, y aun, si fuera de cuatro jornadas, la cuarta acababa en América, y, así, se hubiera hecho en todas las cuatro partes del mundo?

El mismo problema se planteó Shakespeare en *The Winter's Tale*, recurriendo a una similar solución dramática, cuando, en la escena primera del acto IV, una personificación alegórica del Tiempo se presenta para ejercer, como se indica en la didascalia, las funciones dramáticas del coro: “Enter Time, the Chorus” (4, 1, 1). El Tiempo se dirige a los espectadores a mitad de la comedia para explicarles que la niña recién nacida que acababa de ser abandonada al final del acto anterior tiene ahora dieciséis años, rompiendo de manera radical con los principios establecidos por la *Poética* de Aristóteles. Es por ello por lo que el primer discurso del personaje alegórico, como ocurre con la Comedia cervantina, no tiene otro objeto que una autojustificación metaliteraria:

Impute it not a crime
To me or my swift passage, that I slide
O'er sixteen years, and leave the growth untried
Of that wide gap [...].

Your patience this allowing,
 I turn my glass, and give my scene such growing
 As you had slept between (IV, 1, 4-17)

Lo que sigue es simplemente la narración de lo que ha sucedido en ese intervalo de tiempo, para establecer, como señala Howard Felperin, “on the spur of the moment a convention crucial to our acceptance and understanding of what is to follow”.²⁶ Shakespeare ya había hecho algo similar con el personaje de Gower en *Pericles, Prince of Tyre*, que actúa como una suerte de narrador, reapareciendo varias veces a lo largo de la obra, entre otras cosas, para excusar en términos similares las faltas cometidas contra la unidad en el tiempo o en el espacio:

Thus time we waste, and longest leagues make short;
 Sail seas in cockles, have an wish but for't;
 Making, to take your imagination,
 From bourn to bourn, region to region. (IV, 4)²⁷

Más allá de las loas que abrían muchas comedias, no se han señalado antecedentes directos para esta escena de *El rufián dichoso*; y aunque para Shakespeare se ha apuntado el modelo de *The Thracian Wonder*, donde también aparece una personificación del Tiempo “with an hourglass” (I, 3, 15 *Acot*),²⁸ la fuente originaria pudieron ser las personificaciones morales que procedían del teatro religioso.²⁹ Probablemente se trataba de un recurso teatral anticuado y tosco, pero resulta significativo que ambos autores lo utilizaran en un desplazamiento desde lo moral hacia lo literario. No es solo que en

²⁶*Op. cit.*, p. 116.

²⁷Al respecto, véase Luis Martínez 2006, 277-278.

²⁸Cf. Crupi 1971, Bullough 1975, 142 y Pafford 1963, XXXV.

²⁹Cf. Greenblatt, 2012, 30-34. El propio Cervantes utilizó figuras alegóricas para mostrar ante el público los conflictos internos de los personajes y se jacta de ello en el prólogo a sus *Ocho comedias y ocho entremeses*: “fui el primero que representase las imaginaciones y los pensamientos escondidos del alma, sacando figuras morales al teatro, con general y gustoso aplauso de los oyentes”.

ambas comedias la trama se interrumpa por medio de esas figuras alegóricas, sino que tanto en *The Winter's Tale* como en *El rufián dichoso* toman la escena para reflexionar sobre las unidades de tiempo y espacio, para poner distancia con la acción dramática, contemplándola desde fuera, y para sustentar la libertad del escritor.

Esa libertad creativa es la que, en último término, hizo confluír las trayectorias de Shakespeare y Cervantes en su plena madurez intelectual. De ahí que, más allá de retóricas dramáticas, su decisión común fuera romper con los límites establecidos por las preceptivas y arrasar con el concepto de verosimilitud. Al fin y al cabo, ni *The Winter's Tale* ni *Pedro de Urdemalas* eran obras históricas —a las que ambos autores fueron tan inclinados—, mientras que *El rufián dichoso* es una comedia de santos, género en el que el prodigio todavía era posible. La opción que compartieron fue el territorio literario del *romance*, donde personajes idealizados viven rodeados de pasmo y de maravilla.³⁰ A ello añadieron elementos de la literatura palatina, de la pastoral y de la picaresca, respondiendo acaso al estímulo que ofrecían obras de la narrativa caballerescas como el *Amadís de Grecia* o el *Espejo de príncipes y caballeros*, donde esa mezcla ya se había ensayado.

La prueba inequívoca del completo dominio con la que ambos autores afrontaron la escritura de ambas obras es la importancia que en ellas adquieren los elementos metateatrales. En *The Winter's Tale*, la autoconciencia de la representación se hace una y otra vez patente ante el espectador, ya sea cuando Perdita, todavía como pastora, recuerda: "Methinks I play as I have seen them do / In Whitsun pastorals" (IV, 4, 133-134), cuando uno de los caballeros que narra la anagnórisis apunta: "The dignity of this act was worth the audience of kings and princes; for by such was it acted" (V, 2, 78-79) o cuando Polixenes cierra la comedia:

³⁰Para el *romance* en ambos autores ver, Luis Martínez 2006.

Good Paulina,
 Lead us from hence; where we may leisurely
 Each one demand, and answer to his part
 Perform'd in this wide gap of time, since first
 We were dissever'd: hastily lead away! (V, 3, 150-155)

En *Pedro de Urdemalas*, el mismo protagonista, mutado ya en actor, anuncia que al día siguiente habrá una nueva representación, pero no en la realidad —la de la comedia—, sino en el teatro, dejando abierto un final que se repetirá indefinidamente, aunque jugando de nuevo con las unidades aristotélicas:

Mañana en el teatro se hará una,
 donde por poco precio verán todos
 desde principio al fin toda la traza,
 y verán que no acaba en casamiento,
 cosa común y vista cien mil veces,
 ni que parió la dama esta jornada,
 y en otra tiene el niño ya sus barbas,
 y es valiente y feroz, y mata y hiende,
 y venga de sus padres cierta injuria,
 y al fin viene a ser rey de un cierto reino
 que no hay cosmografía que le muestre.
 De estas impertinencias y otras tales
 ofreció la comedia libre y suelta,
 pues, llena de artificio, industria y galas,
 se cela del gran Pedro de Urdemalas. (III, 3169-3183)

Poco más. Aun así, las afinidades y coincidencias entre Shakespeare y Cervantes —y aun con el mismo Lope de Vega— son lo suficientemente llamativas como para analizar las repuestas comunes que dieron a la literatura y al mundo e indagar en las fuentes comunes de las que pudieron servirse al tiempo, aun cuando fuera de manera indirecta. Al fin y al cabo, compartieron no solo el genio y la cronología, sino un mismo imaginario

colectivo, y un arsenal de lecturas, en un entorno cultural que se caracterizó por un intercambio de textos y de ideas mucho mayor de lo que, en principio, pudiéramos pensar.

BIBLIOGRAFÍA

- ALEXANDER, Catherine M.S. ed. (2009), *The Cambridge Companion to Shakespeare's Last Plays*, Cambridge: Cambridge University Press.
- ARDILA, John A. G. (2009), "The Influence and Reception of Cervantes in Britain, 1607-2005", John A. G. Ardila (ed.), *The Cervantean Heritage: Reception and Influence of Cervantes in Britain*, Leeds: Modern Humanities Research Association y Maney Publishing, pp. 2-31.
- ASTRANA MARÍN, Luis (1932), "Estudio preliminar", William Shakespeare, *Obras completas*, Madrid: Aguilar, pp. 13-130.
- ASTRANA MARÍN, Luis (1948-1958), *Vida ejemplar y heroica de Miguel de Cervantes Saavedra*, Madrid: Instituto Editorial Reus, 6 tomos y 7 vols.
- BOBES NAVES, M^a Carmen (2009), "Modalizaciones en las novelas cortas cervantinas", *Dialogía*, 4, pp. 118-141.
- BRYANT, Jerry H. (1963), "The Winter's Tale and the Pastoral Tradition", *Shakespeare Quarterly*, 14.4, pp. 387-398.
- BULLOUGH, Geoffrey (1975), *Narrative and Dramatic sources of Shakespeare. Volume VIII, Romances: Cymbeline, The Winter's tale, The Tempest*, London-New York: Routledge and Kegan Paul y Columbia University Press.
- CARNEGIE, David y TAYLOR, Gary (2012), *The Quest for Cardenio: Shakespeare, Fletcher, Cervantes, and the lost play*, Oxford: Oxford University Press.
- CERVANTES, Miguel de (2015), *Comedias y tragedias*, coord. Luis Gómez Canseco, Madrid: Real Academia Española.
- CHARTIER, Roger (2012), *Cardenio entre Cervantes y Shakespeare*, Madrid: GEDISA.
- CHARTIER, Roger (2008), "¿Cómo leer un texto que ya no existe? Cardenio entre Cervantes, Shakespeare y algunos otros", *Dossier*, 8. <http://www.revistadossier.cl>.
- CLARK, Sandra (2002), "Cervantes's *The Curious Impertinent* in some Jacobean Plays", *Bulletin of Hispanic Studies*, 79, pp. 477-489.
- CRO, Stelio (2009), "The Utopian in Cervantes and Shakespeare", John A. G. Ardila (ed.), *The Cervantean Heritage: Reception and Influence of Cervantes in Britain*, Leeds: Modern Humanities Research Association y Maney Publishing, pp. 234-241.
- CRUPI, Charles (1971), "The Winter's Tale and The Thracian Wonder", *Archive für das Studium der Neueren Sprachen un Literaturen*, 207, pp. 341-347.
- DARBY, Trudi L. (1997), "Cervantes in England: The Influence of Golden-Age Prose on Jacobean Drama", *Bulletin of Hispanic Studies*, 74, pp. 425-441.
- DARBY, Trudi L. (2009), "Cervantes on the Jacobean Stage", John A. G. Ardila (ed.), *The Cervantean Heritage: Reception and Influence of Cervantes in Britain*, Leeds: Modern Humanities Research Association y Maney Publishing, pp. 206-222.
- DE ARMAS WILSON, Diana de (1987), "Passing the Love of Women: The Intertextuality of *El curioso impertinente*", *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, 7.2, pp. 9-28.
- DE PEROTT, Joseph (1907), *Beaumont and Fletcher and the Mirror of Knighthood*, Baltimore: The Johns Hopkins University Press.
- DUQUE, Pedro (1991), *España en Shakespeare*, Bilbao: Universidad de Deusto.
- FELPERIN, Howard (1972), *Shakespearean Romance*, Princeton, Princeton University Press.
- FREEHAFFER, John (1969), "Cardenio, by Shakespeare and Fletcher", *PMLA*, 84, pp. 501-513.

- FUCHS, Barbara (2011), "Influence Appropriation Piracy. The Place of Spain in English Literary History", Roze Hentschell y Kathy Lavezzo (eds.), *Essays in Memory of Richard Helgerson. Laureations*, Newark: University of Delaware Press, pp. 3-18.
- GARCÍA RODRÍGUEZ, Eva (2013), *La puesta en escena de Lope de Vega*, tesis de doctorado, Universidad de Oviedo.
- GERHARD, Sandra (1982), *Don Quixote and the Shelton Translation*, Madrid: Porrúa.
- GREENBLATT, Stephen (2012), *Will In The World: How Shakespeare Became Shakespeare*, London: Random House.
- GRETTER, Sarah (2014), "Amistad y celos cervantinos", Emilio Martínez Mata (ed.) *Comentarios a Cervantes: Actas selectas del VIII Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Madrid: Fundación M^a Cristina Masaveu Peterson, pp. 210-216.
- GÓMEZ CANSECO, Luis (2013), "Discretos desvergonzados. Otras tramas en las comedias de Cervantes", Felipe Pedraza y Rafael González Cañal (eds.), *La desvergüenza en la comedia española*, Almagro: Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 103-122.
- GÓMEZ CANSECO, Luis y ZUNINO, Cinta (2006), "Razones para las sinrazones de Apuleyo: Cervantes y Shakespeare frente al *Asno de oro*", Zenón Luis Martínez y Luis Gómez Canseco (eds.), *Entre Cervantes y Shakespeare: Sendas del Renacimiento. Between Shakespeare and Cervantes: Trails along the Renaissance*, Newark: Juan de la Cuesta, pp. 307-351.
- GUARDIA MASSÓ, Pedro (1971), *James Mabbe, eminente hispanista oxoniense del siglo XVII. Personalidad literaria. Estudio de varios manuscritos inéditos y del The Spanish Bawd*, tesis de doctorado, Universidad de Barcelona. <http://diposit.ub.edu/dspace/handle/2445/43174>.
- GÜNTERT, Georges (2015), "El curioso impertinente: Nuevas perspectivas críticas", *Anales cervantinos*, 47, pp. 183-208.
- HAMILTON, Charles (1994), *William Shakespeare and John Fletcher: Cardenio or The Second Maiden's Tragedy*, Lakewood: Glenbridge.
- LINDENBAUM, Peter (1986), *Changing Landscapes: Anti-Pastoral Sentiment in the English Renaissance*, Athens, University of Georgia Press.
- LUIS MARTÍNEZ, Zenón (2006), "Preposterous Things Shown with Propriety: Cervantes, Shakespeare, and the Arts of Narrative", Zenón Luis Martínez y Luis Gómez Canseco (eds.), *Entre Cervantes y Shakespeare: Sendas del Renacimiento. Between Shakespeare and Cervantes: Trails along the Renaissance*, Newark: Juan de la Cuesta, pp. 259-305.
- MARTÍNEZ FERRERO, Marta (2013), "Episodios caballerescos del *Espejo de príncipes y caballeros* en *La tempestad* de Shakespeare: posibles transferencias", *Tirant*, 16, pp. 337-352.
- ORDÓÑEZ, Marcos (2009), "El *Blonde on blonde* de Shakespeare", *El País*, 2.5. http://elpais.com/diario/2009/05/02/babelia/1241219175_850215.html.
- PAFFORD, John H. P. (1963), "Introduction", William Shakespeare, *The Winter's Tale*, London, Routledge, pp. XV-LXXXIX.
- PALMER, Alan y Veronica (1999), *Who's Who in Shakespeare's England*, New York: St. Martin Press.
- PEDROSA, José Manuel (2007), "Cervantes, Ruiz de Alarcón, Shakespeare y la noche de San Juan: *Pedro de Urdemalas, Las paredes oyen, A Midsummer Night's Dream*", Héctor Brisoso (ed.), *Cervantes y el mundo del teatro*, Kassel: Reichenberger, pp. 73-118.
- PEERS, Edgar A. (1947), "Cervantes in England", *Bulletin of Spanish Studies*, 25, pp. 226-238.
- PEERY, William (1946), "The Curious Impertinent en *Amend for Ladies*", *Hispanic Review*, 14, pp. 344-353.
- PÉREZ FERNÁNDEZ, José M^a (2014), "Translation, Diplomacy and Espionage: New Insights into James Mabbe's Career", *Translation and Literature*, 23.1, pp. 1-22.
- PITCHER, John (2003), "Some call him Autolykus", Ann Thompson y Gordon McMullan (eds.), *In Arden: Editing Shakespeare. Essays In Honour Of Richard Proudfoot*, London: Bloomsbury Publishing, pp. 252-268.
- PITCHER, John (2010), "Introduction", en William Shakespeare, *The Winter's Tale*, London: A C Black, pp. 1-136 y 349-468.

- POTTER, Nicholas (2009), *Shakespeare's Late Plays: Pericles, Cymbeline, The Winter's Tale, The Tempest*, New York: Palgrave Macmillan.
- PYLE, Fitzroy (1969), *The Winter's Tale: A Commentary on the Structure*, London: Routledge K. Paul.
- ROSENBACH, Abraham S. (1902), "The Curious Impertinent in English Dramatic Literature before Shelton's Translation of *Don Quixote*", *Modern Language Notes*, 17, pp. 357-367.
- SÁEZ, Adrián J. (2015), "Lecturas cervantinas: *Pedro de Urdemalas*", Miguel de Cervantes, *Comedias y tragedias*, Madrid: Real Academia Española, II, pp. 146-156.
- SALERNO, Henry (2015), *Double Falshood and the Shakespeare's Cardenio: A Study of a "Lost" Play*, Philadelphia: X-libris.
- SECORD, Arthur (1948), "I.M. of the First Folio Shakespeare and Other Mabbe Problems", *Journal of English and Germanic Philology*, 47.4, pp. 374-381.
- SHAKESPEARE, William (1623), *Comedies, Histories Tragedies*, London: Isaac Iaggard y Edward Blount.
- SHAKESPEARE, William (2010), *The Winter's Tale*, John Pitcher (ed.), London: A C Black.
- SHAKESPEARE, William (2012), *Cuento de invierno*, Marcelo Cohen (trad.), *Obras completas IV. Romances*, Barcelona: Debolsillo, pp. 503-602.
- SHAKESPEARE, William y FLETCHER, John (1994), *Cardenio, or, The second Maiden's Tragedy*, Charles Hamilton (ed.), Lakewood: Glenbridge Pub.
- STUDING, Richard (1982), "Shakespeare's Bohemia Revisited: A Caveat", *Shakespeare Studies*, 15, pp. 217-26.
- The Thracian Wonder by William Rowley and Thomas Heywood: A Critical Edition* (1997), Michael Nolan (ed.), Salzburg: Universität Salzburg.
- THEOBALD, Lewis (2010), *Double Falsehood*, ed. Brean Hammond, London: Arden Shakespeare.
- VEGA, Lope de (1997), *El nacimiento de Urdón y Valentín*, Patrizia Campana y Juan Ramón Mayol (eds.), *Comedias. Parte I*, Lleida: Milenio, pp. 981-1148.
- VEGA, Lope de (2005), *El mármol de Felisardo*, Beatriz Aguilar y Benet Marcos (eds.), *Comedias. Parte VI*, Lleida: Milenio, pp. 1571-1702.
- VEGA, Lope de (2006), *Arte nuevo de hacer comedias*, Enrique García Santo-Tomás (ed.), Madrid Cátedra.
- WEINSTEIN, Philip M. (1971), "An Interpretation of Pastoral in *The Winter's Tale*", *Shakespeare Quarterly*, 22.2, pp. 97-109.
- YAMAMOTO-WILSON, John (2011), "James Mabbe: Reassessment of a Stuart Hispanist", *English Literature and Language*, 47, pp. 53-63.
- YAMAMOTO-WILSON, John (2012), "Mabbe's Maybes: A Stuart Hispanist in Context", *Translation and Literature* 21, pp. 319-342.

recibido: marzo de 2017

aceptado: mayo de 2017

