

Influencias españolas en «Cymbeline»

Dr. Pedro J. Duque
Universidad de Deusto

Con la excepción de un término tomado del castellano, «runagate» —renegado— que Shakespeare emplea tres veces en la presente obra (I. vi. 137; IV.ii.62-63), y basándose en lo que se observa a primera vista en *Cymbeline*, lo único que aparentemente justifica el que nos ocupemos de este drama en este estudio es el que uno de sus personajes es un caballero español —«A Spanish Gentleman», «a Spaniard»— (*Cym.*, *Dramatis Personae*, I. iv).

Más adelante hablaremos de él. Pero creemos que hay más.

Sobre el contenido de la obra, ésta podemos dividirla en dos grandes bloques. Por lo que al primero toca, la mayoría está de acuerdo en que la parte histórica, militar y política de *CYM* la tomó Shakespeare por lo general del cronista inglés Holinshed.

En cuanto al segundo, tenemos que distinguir una trama novelesca y unos elementos caballerescos y de novela pastoril. Esta es la parte de *CYM* que estudiamos aquí por los posibles lazos que la relacionan con España.

La trama novelesca del cuento de Bernabé y Ambrogiuolo.

El argumento de *CYM* es el cuento de la apuesta que el marido acepta convencido de la fidelidad de su esposa.

Son bastantes los que opinan que para esto el dramaturgo inglés se inspiró en Boccaccio —*Decameron*, II, 9.º—, por lo que a continuación, ofrecemos un resumen del cuento italiano como punto de referencia.

Cuenta Boccaccio que, estando hospedados en una posada de París, cuatro comerciantes italianos conversan sobre la vejez de las mujeres, aun las casadas, en ausencia de sus maridos. Sólo el genovés Bernabé Lomellín piensa lo contrario respecto a su propia esposa, Ginebra. Ambrosuelo, un joven soltero curioso que allí cerca está, no puede creer lo que Bernabé afirma, por lo cual éste apuesta su cabeza contra 1.000 florines de oro a que su esposa no se dejará seducir. Ambrosuelo prefiere 5.000 florines a la cabeza y, aceptada y firmada la apuesta ante testigos, el joven se traslada a Génova. Al principio, todo parece indicar que perderá sus 1.000 florines; pero sobornando a una amiga de Ginebra, logra intraducirse en su alcoba dentro de una caja. Cuando Ginebra duerme, sale de su escondite y observa los detalles de la habitación y del cuerpo de la mujer —que yace con una niña—, fijándose especialmente en el lunar «rodeado de pelitos rubios» que Ginebra tiene «en el pecho izquierdo». El intruso toma unas prendas de vestir y unos anillos de Ginebra y vuelve a su refugio. Lo repite dos noches más y, al tercer día, su cómplice recoge la caja. Ambrosuelo regresa a París, reúne a los testigos y a Bernabé. Este, ante las pruebas, se da por vencido y paga su deuda. Pero, dolido en lo más profundo, emprende el regreso a casa con su criado al que manda por delante con una carta en la cual pide a Ginebra que se le una en el camino. Así tendrá ocasión el criado de matarla por orden de su amo. Al disponerse el criado a hacerlo, ella suplica y es perdonada. Para librarse del castigo del amo por incumplimiento, ella le entrega sus ropas, se pone el jubón y la capucha del criado y le promete irse a donde no la conozcan. Una anciana bondadosa la viste de marinero, y entra al servicio de *un rico gentilhomme catalán, llamado En Cararch*, el cual pronto llega a apreciarla. Llegan a Alejandría, visitan al sultán y son invitados por él, prendándose éste del criado. El catalán se lo entrega, y el criado es nombrado capitán. Estan-

do éste un día en Acre, se encuentra con un desconocido —Ambrosuelo—, reconoce las prendas que éste le había hurtado y quiere comprarlas. El ladrón le cuenta cómo las obtuvo, por donde ella ve claramente los motivos de la ira de esposo. Resuelta a probar a éste su inocencia, invita a Ambrosio a ir con ella a Alejandría y hace que también acuda allí su esposo. Reunidos, el traidor confiesa, ella se identifica, se reconcilian los esposos y el malvado es condenado a morir «atado a un palo untado de miel... acosado por moscas, tábanos y avispas» (1).

En substancia éste es el mismo cuento de *Cymbelline*. No obstante, en éste se observan algunos detalles ausentes en Boccaccio y una que otra variante, todo lo cual, por lo que más adelante se verá, puede ser muy significativo. Por ejemplo, Shakespeare sitúa la escena de la apuesta en Roma, en casa de un romano, amigo común de los apostadores. Estos y los testigos son de diferente nacionalidad: un italiano, un inglés, un francés, un holandés y *un español*. La esposa —Imogen— es una princesa. El seductor, Iachimo, alardea de poder alcanzar su objetivo después de dos entrevistas con la esposa. Iachimo, en efecto, habla con Imogen. No hay soborno. Imogen toma el nombre de Fidele. Hay guerra entre las fuerzas inglesas y las del emperador romano que aquellas ganan. Burlador y burlado —Iachimo y Posthumus— luchan en el campo de batalla siendo aquél vencido por éste. Posthumus es encarcelado —apareciéndosele el dios Júpiter para revelarle la inocencia de su esposa— y puesto en libertad. El traidor Iachimo cae prisionero, confiesa su crimen, devuelve el anillo y el brazalete robados, y es perdonado, acabando la obra con un final feliz.

(1) *El Decamerón*. Bruguera, Barcelona, 1974, págs. 169-176.

El «Decamerón» en Inglaterra.

Boccaccio escribió su célebre obra entre 1349 y 1351. Shakespeare compuso su *Cymbeline* entre 1609 y 1610. Ahora bien, conviene aclarar que la primera traducción inglesa del Decamerón, igualmente famosa, y anónima, es de 1620 (2).

¿Conoció Shakespeare la obra italiana en el original? Quizás sí. ¿O acaso supo de este cuento a través de una o varias posibles adaptaciones inglesas, francesas, alemanas, holandesas o españolas? También esto es posible.

Hay un cuento inglés atribuido a Kinde Kit, *Westward for Smelts*, que dicen ser de 1603. En él la escena se desarrolla en Inglaterra durante el reinado de Henry VI; no hay baúl; al descubrimiento del engaño del detractor precede una batalla; este mismo es el que propone la apuesta; la esposa entra al servicio de uno de los generales como su paje; y el que sugiere el disfraz es el criado.

Pero el ejemplar más antiguo de este cuento inglés de que se tiene noticia es de 1620 —casualmente la fecha de la primera traducción inglesa de *Decamerón*—, por lo que no ha faltado quien haya sospechado su procedencia de *Cymbeline* y no a la inversa (3).

Ohle supone que Shakespeare conocía, además del cuento de Boccaccio, otra versión —probablemente inglesa—; pero ni menciona su título, ni la fecha, ni el autor. Herford también supone la existencia de otra versión inglesa la cual, al parecer, sigue a la alemana contenida en uno de los «*Volksbücher*» —tan populares en Alemania durante la segunda mitad del siglo XVI—, pero no ofrece pormenores (4).

(2) H. G. WRIGHT: *The First English Translation of the Decameron*, 1620. 1953.

(3) EDWARD DOWDEN: Introd. a «*Cymbeline*», *Shakespeare-Tragedies*, Ed. Oxford, 1971, pág. 1.056. JOHN MASEFIELD: *William Shakespeare*. London, 1961, pág. 152.

(4) H. R. D. ANDERS: *Shakespeare's Books*. Berlín, 1904, págs. 60-64. *Encyclopaedia Britannica*, vol. 20, pág. 262.

Finalmente, se ha mencionado la traducción francesa de A. le Maçon como posible fuente de inspiración del dramaturgo (5).

El «Decamerón» en España y en otros países de Europa.

En relación con *Cymbeline* suelen igualmente citarse un par de *escritores españoles* del siglo XVI, como tendremos ocasión de ver.

La primera traducción española del *Decamerón* fue la anónima catalana, fechada en 5 de abril de 1429, cuyo manuscrito se conserva en San Cugat del Vallés. Aunque sólo sea a título anecdótico, recuérdese que en el cuento de Boccaccio figura un *catalán*. En la biblioteca de El Escorial se conserva también un código fragmentario, anónimo, de cincuenta novelas del *Decamerón* en castellano, de mediados del siglo XV.

En 1496 se imprimió en Sevilla *Las cien novelas de Juan Boccaccio* y, en lo que va de esa fecha hasta 1559 —año en que su lectura quedó prohibida tanto por el papa Paulo IV como por el inquisidor Valdés—, fue reimpresa cuatro veces (6).

Lo cierto es que el cuento de la apuesta que el marido acepta confiado en la castidad y fidelidad de su esposa se halla expuesto de muy diversas formas en varias literaturas, notablemente la española.

Uno de los más viejos, es, sin duda, un fragmento del *Romance del conde Vélez*, en el que se refiere una anécdota atribuida al reinado de Sancho III de Castilla, El Deseado (c. 1134-1158), que transcribimos a continuación.

(5) EDWARD DOWDEN: *Ob. cit.*, pág. 1.055.

(6) *El Decamerón*. Bruguera, Barcelona, 1974, págs. 36-37.

«Romance del conde Vélez

Alabóse el conde Vélez — en las cortes de León,
que no hay dueña ni doncella — que le negasse su amor,
sino fuera el de la infanta — que no se le demandó,
que si se le demandara — no le dijera de no.
Mucho pesó a los hidalgos — cuantos en la corte son,
mucho más pesó a don Bueso — que adamaba nuevo amor.
"Una amiga tengo el conde — de quince años que más non,
que si me la engañasses — sacasses me el corazón,
y si no me la engañasses — quedarías por traidor.» —
Todos fian a don Bueso — y al conde ninguno non,
sino fuera un infante — que es hijo de un gran traidor",
éste fió al conde Vélez — en los cuentos que más no.» (7)

De este romance, según Menéndez Pelayo, hay una variante muy singular que ha quedado en la tradición oral de los judíos de Levante. Es ésta:

«El conde Velo y el Gran Duque

Alabóse el conde Velo, — en sus cortes s'alabó,
que non hay ni mosa ni casada — que s'enconora d'amor.
Allí se topó el Gran Duque, — el hijo del emperador:
—Si tú venses a la enfanta, — sien siodades te do;
si non la venserás, — vos quitaba el corazón.
Malaño a tus siodades — volo quito yo a vos. —
Ya se parte el conde Velo, — ya se parte, ya s'andó,
camino que quince días — en siete los allegó,
por enmedio del camino — una de sus esclavas topó,
a poder de muchos dineros — señas de su vergel le dió:
—Tres salas tiene Parisi, — una y otra más mejor,
la una duerme Parisi, — la otra el emperador,

(7) MARCELINO MENENDEZ PELAYO: *Antología de Poetas Líricos Castellanos*. Aldus, 1945, vol. VII, págs. 22-23.

la otra duerme la enfanta, — duerme con el gran Señor. —
Arrodeó por el castillo entero, — por ende entrar no topó,
echó sus ojos en alto — una de sus esclavas topó,
a poder de muchos dineros — señas de su cuerpo le dió:
—Debaxo del pecho estiedro (8) — tiene una lunar d'amor,
en la su cabesera tiene — que le canta un rusción.» (9)

La versión francesa del *Miracle de Oton, Roy d'Espagne* (c. 1380) tiene por heroína a la sobrina del rey de Granada; Ostes es el marido, y Berenguer el tentador. La escena de la apuesta es Roma. Berenguer se ufana de poder conseguir su objeto después de dos entrevistas:

«And I tell you clearly, that I vaunt myself of not knowing a woman alive, but if I had spoken to her twice, I would hope to enjoy her at the third time.» (10)

Dios se aparece al esposo y le revela la inocencia de su esposa. El rey de Granada se dirige, junto con cinco reyes más, a Roma a luchar contra el emperador; pero antes envía a un mensajero —su propia sobrina disfrazada de hombre— la cual, a su llegada a Roma, reta a Berenguer; pero antes de llevarse a cabo el duelo, acude el esposo quien, al reconocer al difamador, lucha con él y le vence, acabando aquél reconociendo su culpa. El mensajero revela su identidad y la guerra acaba antes de que comience.

Como puede verse, hay en el *Miracle* bastantes detalles que coinciden con *Cymbeline* e inexistentes en Bocaccio; entre otros, el lugar de la escena de la apuesta, Roma; el «deux ex machina» (*Cym.*, V. iv.; *Miracle*, versos 1501 y sigs.); el rango de la esposa; el que Berenguer hable con ella; el que éste se

(8) «Estiedro» = izquierdo.

(9) M. MENENDEZ PELAYO: *Ob. cit.*, vol. VII, pág. 14; vol. IX, pág. 402.

(10) H. R. D. ANDERS, *op. cit.*, loco cit.

ufane de sólo necesitar dos entrevistas para robar el honor de la mujer (*Cym.*, I. iv. 138 y sigs.); el que haya guerra y se mencione al emperador; etc.

Ohle afirma que la versión inglesa a que él se refiere es paralela a la del *Miracle* (11).

En cuanto a los cuentos de los «*Volksbücher*» alemanes, éstos eran versiones en prosa de romances medievales versificados, algunos de ellos adaptaciones de otros de origen extranjero. Entre ellos, se menciona *Ein Liebliche Historie und Wahrheit von vier Kaufmennern* («Un cuento fascinador y la verdad de cuatro comerciantes») (12).

Anders todavía menciona una segunda versión alemana —¿u holandesa?—, el cuento de *Frederyke de Jennen*, del que reproduce un fragmento conocido en el opúsculo (c. 1560) del ejemplar existente en el Museo Británico y que traducimos y copiamos:

«En el año de nuestro señor dios. M.CCCC.XXIII. Sucedió que cuatro ricos mercaderes salieron de sus respectivos países a hacer sus compras... los cuatro se dirigían a París de Francia y, para hacerse compañía, cabalgaron los cuatro hasta una posada... El primero se llamaba «Courant» de España; el segundo, «Borcharde» de Francia; el tercero, Juan de Florencia; y el cuarto, Ambrosio de Jennen» (13).

Según Herford, la variante inglesa de que él habla, también hace que la apuesta se origine entre cuatro comerciantes de distinta nacionalidad (14).

(11) H. R. D. ANDERS, *Id.*, *Ibid.*

(12) H. R. D. ANDERS, *Id.*, *Ibid.*

(13) H. R. D. ANDERS, *Id.*, *Ibid.* «In the yere of our lorde god. M.CCCC.XXIII. It happened that foure ryche marchauntes departed out of divers countreis for to do their marchaundise... they were al foure goyng towarde Paris In Fraunce and for company sake they rode al. llll. into one ynne... The firste was called Courant of Spayne, the second was called Borcharde of Fraunce, ye thirde was called John of Farence (*sic*), & the. llll. was Ambrose of Jennen».

(14) H. R. D. ANDERS, *Id.*, *Ibid.*

Las prohibiciones del Papa y del Inquisidor español no fueron obstáculo para que, muy poco después de entrar en vigor aquéllas, Lope de Rueda hiciera una versión libre del cuento italiano en su comedia *Eufemia* (1567), en la cual la principal discrepancia está en que los protagonistas son un hermano y su hermana. Contra lo que comúnmente se dice, Rueda —según Hurtado y G. Palencia— (15), quizás se basó en una comedia italiana todavía por descubrir. Hemos de hacer constar que esta es la primera alusión que hemos visto a una comedia italiana distinta del cuento de Boccaccio, a menos que los autores se refieran a la novela de Massucio —que por otra parte procede del *Decamerón* (16).

El mismo año de 1567 escribió Juan Timoneda *El Patrañuelo*. El argumento de la «Patraña Quincena» es el mismo que el del cuento del *Decamerón*, salvo las variantes normales:

Thomas asegura que

«Shakespeare sacó su inspiración de las mismas fuentes que los dramaturgos españoles. Nada hace creer que se aprovechara de sus obras» (17).

Es posible que todavía haya más obras que traten este mismo asunto y lo ignoremos. Por de pronto, recordaremos que Perott sostiene que la fuente de *Cymbeline* fue *Le prime imprese del Conte Orlando*, de Lodovico Dolce —por más que la crítica especializada no ha hecho mucho caso de esta opinión—, a la vez que admite la posibilidad de que Shakespeare

(15) J. HURTADO y A. G. PALENCIA: *Historia de la Literatura Española*, Madrid, 1949, pág. 333. JAMES FITZMAURICE-KELLY: *Historia de la Literatura Española*, Madrid, 1916, pág. 167.

(16) *El Patrañuelo*, Clásicos Castellanos, Espasa-Calpe, Madrid, 1958, pág. XXIV.

(17) Sir HENRY THOMAS: «Shakespeare y España», *Homenaje a Menéndez Pidal*, I, 1925, pág. 234.

obtuviera algún material para su drama de las *Noches de Invierno*, de Antonio de Eslava (18).

Llegados aquí, podemos preguntarnos si Shakespeare se valió de una o más de estas traducciones y versiones o adaptaciones, y de cuál o de cuáles. Pero, ¿quién lo podría asegurar o negar? Ya que, tratándose de interpretaciones «ad libitum» de un mismo tema, en todas —cuál más, cuál menos— se hallan elementos análogos a los de *Cymbeline*.

Una cosa está muy clara, sin embargo, y es que en la mayoría de las obras aquí reseñadas figuran uno o varios personajes españoles. Lo que explica la verdadera razón de que Shakespeare no olvidara incluir a «un caballero español» —aunque innominado y silencioso—, en su reparto de *Cymbeline*, y no precisamente «con objeto de dar colorido local o para apelar al prejuicio nacional», como ligeramente afirma Thomas (19).

El elemento caballeresco de «Cymbeline».

Como bien nota Thomas,

«*Cimbelino* está llena de cosas muy usuales en los libros de caballería: el rapto de los hijitos del Rey (I. i. 57-

(18) JOSEPH DE PEROTT: «Über die Quelle von Shakespeares "Cymbeline"», *Philologiae Novitates-Wissenschaftlichen Beiträgen*, n.º 3, 1907, págs. 6-7. Citado por SELMA GUTTMAN: *The Foreign Sources of Shakespeare's Works*, New York, 1947, página 112.

(19) Sir HENRY THOMAS: *ob. cit.*, pág. 231. Aunque no se trate de ningún español de nacimiento, creemos conveniente mencionar un nombre que, si bien aparece como francés en *Cymbeline* (IV. ii. 377), nos inclinamos a pensar que se trata de un inglés muy relacionado con los españoles. Se recordará que, en el pasaje citado, al preguntársele a Imogen por el nombre del caballero decapitado sobre el que la encuentran recostada pensando ella ser el cadáver de su marido, responde —a sabiendas de que miente— que es «Richard du Champ». Esto nos trae a la memoria a Richard Field, célebre impresor del mayor número de obras publicadas en el original castellano en Inglaterra bajo el reinado de Isabel, e impresor igualmente de las obras de Shakespeare, y su compobiano, amigo y discípulo, el cual llegó a españolizar su nombre como «Ricardo del Campo». Cf. GUSTAV UNGERER: *Anglo-Spanish Relations in Tudor Literature*, Gráficas Clavileño, Madrid, 1956, págs. 173-174. «The Printing of Spanish Books in Elizabethan England», *The Library*, 5.ª serie, vol. XX, n.º 3, septiembre 1965, págs. 168, 198 y ss. Puede que no sea del todo inverosímil que Shakespeare quisiera dejar así constancia —que nosotros sepamos, la única que se registra en toda su vasta producción— del entrañable compañero.

61); el desarrollo de sus cualidades reales, a pesar de su vida rústica (IV. ii. 175-180); su impaciencia cuando amenaza el peligro (IV. iv. 53, 54); su victoria sobre los conquistadores romanos, con la ayuda de su padre putativo (V. iii.); su armadura de caballeros después de la batalla (V. v. 360-368)» (20).

Por ser todos éstos elementos que se dan en *Espejo de Príncipes y Caballeros*, Perott ha creído descubrir en esta novela de caballerías española la fuente de inspiración para este drama shakespeariano (21).

Thomas, sin embargo, no parece estar de acuerdo, entre otras razones, porque

«Estos eran temas muy populares entre los novelistas, y en tiempos de Shakespeare eran de todo el mundo, así que no debemos tratar de encontrar un origen para *Cimbelino* en ningún libro de caballería en particular... Los vagos paralelos que se han mostrado aquí nos deben apercebir no sólo a escrudiñar minuciosamente cualquier aserción de que Shakespeare tomó incidentes o expresiones de la literatura española, sino también a considerarla con ancho criterio» (22).

Sin embargo, a esta precaución que aconseja Mr. Thomas, se puede aducir un hecho que parece no haber tomado él en cuenta, pero que Underhill subraya muy acertadamente; y es que, expirando el siglo XVI, los libros de caballería española —en especial, este de que aquí hablamos—, suplantaron en buena parte a las novelas inglesas y francesas del mismo tipo,

(20) Sir HENRY THOMAS: *ob. cit.*, pág. 237.

(21) JOSEPH DE PEROTT: «Der Prinzenraub aus Rache —eine Cymbeline Parallele— («El robo de los príncipes por venganza —un paralelo de Cymbeline—)», *S. J.*, número 45, págs. 228-229; citado por SELMA GUTTMAN, *op. cit.*, pág. 128.

(22) Sir HENRY THOMAS: *op. cit.*, págs. 235-237 y 250.

y su venta crecía a medida que la de estos últimos disminuía y eran desplazados por aquéllos, los cuales, a pesar de la desaprobación de Meres, eran tan del agrado del público inglés que hasta las lecheras los leían incluso en el siglo XVII (23).

Además, si —como el propio Thomas admite— los libros españoles de caballería,

«mediante traducciones, habían ejercido considerable influencia por otras partes de Europa durante medio siglo» (24),

¿por qué Inglaterra y Shakespeare en concreto habían de ser la excepción?

Esta obra española —se recordará— ha sido señalada repetidas veces como utilizada por Shakespeare —ver *The Tempest*, *1 Henry IV*, *Romeo & Juliet* y *Much Ado About Nothing*—. En efecto, parece que Shakespeare la conoció. El propio Thomas lo admite (25).

De que al menos pudo conocerla, no hay la menor duda, puesto que, por la bibliografía que adjuntamos a continuación, las ediciones de la traducción inglesa fueron numerosas en los 23 años que van de la primera a la última (26).

(23) JOHN GARRETT UNDERHILL: *Spanish Literature in the England of the Tudors*, New York, 1899, págs. 45, 304 y 306-307.

(24) Sir HENRY THOMAS: *op. cit.*, pág. 236.

(25) Sir HENRY THOMAS: *Id.*, pág. 252.

(26) SELMA GUTTMAN: *op. cit.*, págs. 127-128, registra las siguientes:

1. «*The Mirrour of Princely Deedes and Knighthood*, traducción de M. Tyler), Londres (1578).»

Underhill, *op. cit.*, pág. 387, nos aclara que se trata de Margaret Tiler y que la traducción comprende sólo la parte primera, libro primero, de la obra de Diego Ortuñez de Calahorra, ed. de Zaragoza, 1562; le asigna el año 1579 a la traducción.

2. «*The Second Part of the Myrrou of Knighthood* (i. e., libros 4 y 5, por P. de la Sierra), traducción de R. P., Londres, 1583.»

Underhill sugiere que se trata —tanto en éste como en los siguientes números— del traductor Robert Parry y de la parte segunda, libros 1 y 2 del *Espejo de príncipes y caballeros*, de Pedro de la Sierra, ed. de Alcalá, 1580. Cf. John Garrett Underhill, *op. cit.*, págs. 390-391 y 402-403.

3. «*The Second Part of the First Booke of the Myrrou of Knighthood*, traducción de R. P., Londres, 1585.»

El elemento pastoril en «Cymbeline».

Todavía está en pie la polémica sobre si el *Philaster*, de Beaumont y Fletcher, precedió o siguió a *Cymbeline*. Si traemos a colación este tema es porque se han encontrado paralelismos verbales y de trama entre ambas obras (27), y porque las dos se derivan —en lo que de pastoril tienen— de la *Diana*, de Montemayor, según sostiene Harrison (28).

Sabido es lo familiarizado que Shakespeare estaba con esta obra española y el frecuente uso que de ella hizo. Sólo a guisa de ejemplo, diremos que el nombre «Polydore» que el dramaturgo da a Guiderius (*Cym.*, III, vi. 27) se lo encontró, en masculino y femenino, en el pastor y en la ninfa que aparecen en la *Diana* y en la *Diana Enamorada*; y que en *The Two Gentlemen of Verona* (V. iv. 137) utilizó una frase —«to make such means for her...»— que tomó de la traducción que

Según Underhill, corresponde al libro 2 de la primera parte de la novela de Diego Ortúñez de Calahorra, ed. de Zaragoza, 1562, traducción a la que asigna el año 1599.

4. «*The Third Part of the First Booke of the Myrrou of Knighthood*, traducción de R. P., Londres (¿1586?).»

Underhill no identifica con el libro 3, parte primera de la misma edición de Zaragoza de D. O. de Calahorra, sin indicar fecha.

5. *The Sixth Booke of the Myrrou of Knighthood* (por M. Martínez *slo*), si bien en la página 131 escribe «Marcos», traducción de R. P., Londres, 1598.»

Underhill aclara que ésta comprende el libro 1 de la parte tercera de la novela de Marco Martínez, ed. de Alcalá, 1585, aunque haciendo notar que su autor —para Brunet— es Pedro de la Sierra.

6. «*The Seventh Book of the Myrrou of Knighthood* (por M. Martínez, tr. de L. A.), Londres, 1598.»

Para Underhill, se trata del libro 2 de la parte tercera de la obra de Marco Martínez, ed. de Alcalá, 1585.

7. «*The Eighth Booke of the Myrrou of Knighthood* (por M. Martínez, tr. de L. A.), Londres, 1599.»

Underhill aclara que es el libro 3, parte tercera, y que Marco Martínez es el probable autor de la obra española.

8. «*The Ninth Part of the Mirror of Knighthood* (por M. Martínez, sin tr.), Londres, 1601.»

El traductor, según Underhill, fue también L. A., y Marco Martínez probablemente el autor del original.

(27) EDWARD DOWDEN: *op. cit.*, pág. 1.052; T. P. HARRISON: «A Probable Source of *Philaster*», *Publications of the Modern Language Association*, n.º 2, 1926, páginas 294-303.

(28) T. P. HARRISON: *Id.*, *ibid.* En carta del 1 de julio de 1974, el Sr. Harrison me dice textualmente: «Elements of both plays trace to *La Diana*». A los estudiosos de las obras de Shakespeare les consta de la competencia del autor norteamericano en esta materia.

Yong hizo de la *Diana* (M., 2.º, 100-101) —«Pues ver las salvas que Rosina... me hizo...»— «But to see the Meanes that Rosina made unto me...», frase que Shakespeare repetiría en *Richard III* (V. iii. 248) y en *Cymbeline* (II. iv. 3) —«What means do you make to him?». La escena de la despedida de Posthumus de Imogen (I. i.) se asemeja mucho a la de la despedida de Diana y Sireno (M., 2.º, 7387), éste como aquél obligados a irse al extranjero y recibiendo ambos un anillo de la mujer amada. Los comentarios que Imogen hace a su criado (*Cym.*, I. iii); las escenas en las montañas de Gales (*Cym.*, III. iii; vi; IV. ii) en compañía de Belarius, Guiderius-Polydore y Aviragus-Cadwal; el disfraz y nuevo nombre de Imogen— Fidele (*Cym.*, III. ii; iv y vi); todo esto hace al lector de *Cymbeline* recordar análogas situaciones de las *Dianas* de Montemayor y Gil Polo.

Como hemos podido ver, se confirma lo que han dicho Knight y Charlton (29), a saber, que *Cymbeline* —al igual que *The Winter's Tale* y *The Tempest*— guarda una afinidad palpable con obras anteriores del mismo autor, y que lo que Shakespeare hizo en *Cymbeline* fue descomponer y volver a combinar argumentos, personajes y temas, urdiendo con materiales viejos algo nuevo y singular. No nos cabe la menor duda de que al decir esto tenían en la mente *The Two Gentlemen of Verona* la cual comedia, como es bien sabido, procede de la *Diana* española.

(29) G. WILSON KNIGHT: *The Crown of Life*, London, 1966, pág. 203; H. B. CHARLTON: *Shakespearean Comedy*, Methuen & Co. Ltd., 1969, pág. 267.