

**PEPITORIAS Y REVOLTILLOS
CERVANTINOS:
LAS NOVELAS EJEMPLARES (1613) EN
ALL FOR THE BETTER (1703) DE
FRANCIS MANNING***

RAFAEL BONILLA CEREZO
Università di Ferrara
ORCID: 0000-0002-2851-0630

SARA RUIZ NOTARIO
Universidad de Córdoba
ORCID: 0000-0002-4166-1361

Resumen:

El presente artículo rescata para el cervantismo *All for the Better or The Infallible Cure: A Comedy* (London, B. Bragg, 1703) del poeta, ensayista y dramaturgo inglés Francis Manning. El rapto y la violación de Isabella a manos de Alphonso, inspirados en la pareja que forman Leocadia y Rodolfo en *La fuerza de la sangre* (*Novelas ejemplares*, Madrid, Juan de la Cuesta, 1613), se imbrican con otras cuatro subtramas deudoras de *La ilustre fregona* (si el dueño de la posada del Sevillano le ofrecía sus contactos a Avendaño a la hora de liberar a Carriazo, preso por haber herido a un aguador de Toledo, Elvira recurrirá aquí a López como avalista de la fianza de

* Este artículo se inscribe en el marco del Proyecto PID2021-123533NB-I0 de Generación de Talento del MICINN. Ve la luz gracias a un contrato FPU concedido por el Ministerio de Universidades.

Woodvil), *La gitanilla* (Woodvil y John viajan juntos a España y el primero dará con sus huesos en la cárcel tras la falsa acusación de una mujer), *El celoso extremeño* (el episodio del viejo López, marido de la joven Henrietta) y *El casamiento engañoso* (los amigos protagonistas de la obra de Manning beberán los vientos por sendas misteriosas damas que procuran estafarlos).

Palabras clave:

Francis Manning. *All for the Better*. Miguel de Cervantes. *Novelas ejemplares*.

Abstract:

This paper rescues for Cervantism *All for the Better or The Infallible Cure: A Comedy* (London, B. Bragg, 1703) by the English poet, essayist and playwright Francis Manning. The rape and the violation of Isabella by Alphonso, inspired by the couple formed by Leocadia and Rodolfo in *La fuerza de la sangre* (*Novelas ejemplares*, Madrid, Juan de la Cuesta, 1613), are mixed with four other subplots borrowed from *La ilustre fregona* (if the owner of the Sevillano's Inn offered his contacts to Avendaño to free Carriazo, imprisoned for having wounded a water carrier from Toledo, Elvira will here turn to López as the guarantor of Woodvil's bail), *La gitanilla* (Woodvil and John travel together to Spain and the first one is imprisoned after a woman's false accusation), *El celoso extremeño* (the episode of old López, husband of young Henrietta) and *El casamiento engañoso* (the comrades who star in Manning's play will fall in love with a pair of mysterious ladies who are intent on swindling them).

Keywords:

Francis Manning. *All for the Better*. Miguel de Cervantes. *Novelas ejemplares*.

All for the Better, or The Infallible Cure: A Comedy de Francis Manning se estrenó en el Theatre Royal de Drury Lane durante el mes de octubre de 1702 (Burling: 1992: 30). Y según la transcripción digital de *ProQuest* (Manning: 1703), solo un año más tarde saldría a la plaza del mundo en las prensas londinenses de B. Bragg

(Paternoster Row). Pese a la ausencia de los preliminares de la *editio princeps*, que tal vez nos hubieran revelado alguna noticia acerca del dramaturgo, sí que se incluyeron el «Prologue by Mr. Farquhar» y el «Epilogue by a Friend».

El irlandés George Farquhar (1677-1707) fue uno de los comediógrafos de cabecera en la encrucijada entre la Restauración (1660-1685) y la Era Augusta (1700-1760), pues —junto a William Congreve (1670-1729), autor de *Love for Love* (1695)— dio con una fórmula que aunaba el deleite y la nueva moral, fruto de los ataques de los puritanos contra la «sexual laxity» de las décadas previas (Munns: 2004: 94). El obispo Jeremy Collier compilaría dichas censuras en *A Short View of the Immorality, and Profaneness of the English Stage* (1698)¹, apenas cuatro años antes de que Farquhar se sumara a la polémica con *A Discourse Upon Comedy, in Reference to the English Stage, in a Letter to a Friend (Love and Business)*, London, Bernard Lintott, 1702: 59-72), donde tacharía de necios a los académicos, damas y cortesanos que, fundándose en dogmas como el gusto individual o el magisterio de Aristóteles, redujeron la poética a normas éticas —e incluso estéticas— del todo predecibles (Farquhar: 2021: 59-61).

En cualquier caso, el exordio de *All for the Better*, que debió de redactarse en fechas próximas a las de su *Discurso* —siempre antes de octubre de 1702—, no contiene juicios de valor sobre la comedia que nos ocupa, ni tampoco sobre su amistad con Manning. Farquhar invitaba al público a frecuentar la cartelera invernal para evadirse de los peligros extranjeros («Of foreign Dangers let those talk who please»), esto es, las guerras contra Francia y España². Y reciclando las pullas más festivas de *A Discourse Upon Comedy*, advertía a los críticos de la oportunidad de condenar los próximos estrenos: «Rejoyce ye Criticks, who the Pit do Cram, / For ye shall have a glut of Plays-to damn» («Prologue», vv. 26-27). Al margen de la sordina

¹ Collier describía el teatro de la Restauración como «a sink of wit, Hobbism, and Restoration excess» donde no se respetaban las Escrituras, se ofendía al clero y se concedía protagonismo a libertinos que tenían éxito en sus empresas lascivas (Bevis: 1988: 117).

² Se refiere a la Guerra de Sucesión Española (1701-1714), en el curso de la cual Inglaterra, Austria y Holanda formaron la «Grand Alliance», partidaria de la subida al trono de Carlos de Habsburgo, mientras que España y Francia apoyarían a Felipe de Anjou.

que mereció *All for the Better*, en dicho prólogo el nombre de Farquhar respondía a una estrategia comercial orientada a captar espectadores, toda vez que su encumbrada posición dentro del mercado sobraba para abrigar a un sujeto entonces tan menor como Manning. No descartamos que fuera el propio dramaturgo quien buscara su respaldo, por cuyo credo artístico hubo de sentir verdadera devoción; quizá hasta el punto de componer su obra al socaire de los dictados de su “protector”³.

³ En *A Discourse Upon Comedy* (1702), Farquhar defendía la tesis de que el fin último de la comedia era el de «enseñar deleitando», esto es, el *utile et dulce* horaciano, que ya se había pregonado en las fábulas de Esopo, consideradas por el actor, dramaturgo y preceptista como el origen de la comedia y sus personajes-tipo. Dado que Inglaterra albergaba gran variedad de humores, el teatro debía preocuparse por representarlos en forma de diferentes tipos (libertinos, damas, esposas infieles) para que cualquier espectador se sintiera identificado con la historia y extrajese una lección. Por tanto, las unidades de acción, tiempo y espacio, defendidas por Aristóteles y luego por los coetáneos de Farquhar, se le antojaban del todo inservibles para dicha tarea, especialmente la trama única (Farquhar: 2021: 67-68). Para concluir, ofrecía un modelo de lo que debía ser una buena comedia, que dividía en cuatro o cinco actos secuenciados en distintas historias, las cuales confluían en las últimas jornadas con una o dos bodas, y que protagonizaban un libertino (Portico, «a practical rake»), una doncella (Piazza) hija de un viejo caballero (Pillariso), su criada (Turnstile), un matrimonio (Spigotoso, mayordomo del zar de Moscovia, y su esposa Fossetana) y dos jóvenes enamorados que dan rienda suelta a su idilio para entretener a las damas (Whinewell y Chasrmarillis) (Farquhar: 2021: 69-70). En *All for the Better*, Manning se ceñiría a la poética de su “maestro”, pues levantó su pieza sobre cinco actos, utilizó el mismo tipo de personajes y múltiples tramas y anudó todas las líneas argumentales en la última jornada: el libertino Alphonso, la dama Isabella, hija del viejo Méndez; el matrimonio formado por el comerciante López y su esposa Henrietta, junto a su criada Clara; y la pareja joven, Elvira y Johnson. Su obra acaba también con unas nupcias (las de Alphonso e Isabella) y la promesa de otras (las de Johnson y Elvira). Es ostensible, asimismo, su armonía con el fin instructivo de la comedia, según atestigua el epílogo (Manning: 1703: 2r), donde trata de extraer conclusiones sobre cada personaje. La asimilación de los animales de Esopo con las *dramatis personae* se infiere aquí del comentario de Manuel acerca de la necesidad de evitar la boda. Nótese que se equipara con las sedientas ranas que se resistían saltar al pozo en el apólogo XLIII del gran fabulista griego: «No, no. Tho’ we are athirst sometimes, we are taught by Æsop’s Frogs not to leap into a Well for Water, where there is no passage out» (5.3; Manning: 1703: 45). He aquí la traducción de *Las ranas que buscaban agua*: «Dos ranas a las que se les secó la charca andaban dando vueltas buscando donde quedarse. Cuando llegaron a un pozo una de ellas aconsejó saltar sin pensarlo, pero la otra dijo: «Pero si el agua

Muy poco se sabe hoy de Francis Manning —o de «Mr. Manning», según firmaba a menudo—, salvo que estuvo activo entre 1688 y 1716, cultivó la poesía de circunstancias, la epístola horaciana, el ensayo y, en menor medida, la comedia y la traducción, a juzgar por los diecisiete impresos que se le vienen atribuyendo: diez de ellos publicados en vida (1693-1703) y otros siete de manera póstuma (1733-1738). De acuerdo con los catálogos SOLO y WorldCat, los títulos, por orden de estampa, fueron: 1) *The Life of the Emperour Theodosius the Great* (London, Edmund Bohun, 1693), traslado de *Histoire de Théodose le Grand* de Esprit Fléchier (Paris, Sebastien Mabre-Cramoisy, 1679); 2) *A Pastoral Essay, Lamenting the Death of Queen Mary* (London, J. Weld, 1695); 3) *Sylvania: a Pastoral Lamenting the Death of our Most Gracious Queen Mary, of Blessed Memory* (London, J. Weld, 1695); 4) *A Congratulatory Poem Humbly Offered to the King, Upon his Return Home, after the Taking of Namur* (London, Peter Buck, 1695); 5) *Greenwich-hill. A Poem* (London, Thomas Warren, 1697); 6) *To His Sacred Majesty, King William III, a Panegyrick Presented to the Earl of Portland by Mr. Manning* (London, J. Weld, 1698); 7) *Poems upon Several Occasions and to Several Persons* (London, G. Croom, 1701); 8) *The Shrine. A Poem, Sacred to the Memory of King William III* (London, Bernard Linttot, 1702); 9) *The British Hero or The Vision: A poem. Sacred to the immortal memory of John late Duke of Marlborough, Prince of the Roman Empire* (London, Francis Clay, 1733); 10) *The Muse an Advocate for Injur'd Merit. In an Epistle to the Right Honourable Sir Robert Walpole* (London, J. Roberts, 1734); 11) *Of Levity and Steadiness: A Poem* (London, J. Roberts, 1735); 12) *Of Business and Retirement: A Poem. Address'd to the British Atticus* (London, John Watts, 1735); 13) *An Essay on the Vicious Bent and Taste of the Times: In an Epistle to the Right Honourable Sir Robert Walpole* (London, J. Roberts, 1737); 14) *On the Late Queen's Sickness and Death: An Ode* (London, T. Cooper, 1738); 15) *The Two First Odes of Horace Imitated. With an Introductory Epistle to a Friend* (London, J. Roberts, 1738); y su doble incursión en el teatro: 16) *The Generous Choice. A Comedy*

de aquí se seca también, ¿cómo podremos salir?» La fábula nos enseña que no podemos meternos a la ligera en los asuntos» (Esopo: 1985: 62).

(London, R. Wellington y A. Bettesworth, 1700); y 17) *All for the Better* (London, B. Bragg, 1703)⁴.

A falta de un cotejo exhaustivo, arriesgamos que los paratextos de este corpus son un cajón de sastre que nos permite coser la biografía de Manning e incluso los patrocinios que se granjeó para acceder a ilustres círculos políticos o sociales. Por ejemplo, el receptor de dos de sus cartas (*The Muse an Advocate for Injur'd Merit. In an Epistle to the Right Honourable Sir Robert Walpole*, 1734; y *An Essay on the Vicious Bent and Taste of the Times: In an Epistle to the Right Honourable Sir Robert Walpole*, 1737) fue el primer conde de Orford (1676-1745), además de *premier* británico y líder del partido *Whig* (Taylor: 1998: 1-2); lo cual hace pensar en una afinidad ideológica entre ambos.

Luego de su intensa actividad entre 1693 y 1703, las datas de publicación facultan para concluir que Manning dormiría un extraño silencio del olvido que se alargó hasta dos décadas después de su muerte, siendo *All for the Better* su testamento literario. Por fin, los poemas de circunstancias nos informan de aquellas efemérides de las cuales supo hacerse eco: desde el fallecimiento de la reina María Estuardo (1694) hasta los de Guillermo III de Orange (1702) y Ana Estuardo (1714), sin orillar la pérdida de Namur en 1693, todavía bajo el mandato del citado Guillermo III (*A Congratulatory Poem Humbly Offered to the King, Upon his Return Home, After the Taking of Namur*, 1695).

Manning, un *supporting actor* de la Restauración

La carrera de Francis Manning se desarrolló en un periodo convulso y de veras cambiante. Tras el protectorado del carismático Oliver Cromwell (1642-1658) y las tres guerras civiles entre realistas y parlamentaristas (1642-1652)⁵, se restauró la corona en la figura de

⁴ Conviene detenerse en este listado, pues hasta el momento ninguno ha sido objeto de estudio.

⁵ Estas contiendas se encuadran dentro de un conflicto más amplio, las llamadas «Guerras de los Tres Reinos» («The Wars of the Three Kingdoms»), acaecidas entre 1638 y 1660 (véase Royle: 2004). La primera y la segunda («First English Civil War» y «Second English Civil War») enfrentaron a Inglaterra y Gales entre 1642-1646 y febrero y agosto de 1648, respectivamente. La tercera, también

Carlos II, quien gobernaría entre 1660 y 1685. Aun con la oposición del Parlamento, le sucedió su hermano Jacobo II (1685-1689), V duque de York, cuyo reinado tocaría a su fin con «The Glorious Revolution» (1688)⁶. No tardó en heredar el trono el matrimonio formado por María Estuardo (1689-1694) y Guillermo III de Orange (1689-1702); y tras el fallecimiento de ambos, la segundogénita de Jacobo, Ana Estuardo (1702-1714), ya consorte del príncipe protestante Jorge de Dinamarca, a quien daría la friolera de diecinueve hijos, de los cuales solo Guillermo Enrique, duque de Gloucester, superó los dos años de vida.

Dentro del Parnaso, los cetros de Carlos II y Guillermo III y María Estuardo no trajeron cambios sustanciales, a diferencia de los sobrevenidos con Ana. Braga Riera (2009: 51) los aglutinó bajo el marbete de «Restauración» (1660-1702), mientras que Seidel (2004: 40) y Munns (2004: 103) preferían distinguir entre «Restauración» y «Early Eighteenth-Century», por más que a la postre terminaran fusionando ambos ciclos. En cualquier caso, la segunda mitad del siglo XVII y los albores del XVIII destacaron por el auge de la prosa satírica (Jonathan Swift, *A Tale of a Tub*, 1704, y *Gulliver's Travel*, 1726), el bucolismo serio y burlesco (Alexander Pope, *Pastorals*, 1709; o las jocosas arcadias de John Gay: *Shepherd's Week*, 1714), la oda (John Dryden, *A Son for Cecilia's Day*, 1687; Alexander Pope, *Ode on Solitude*, 1700), el ensayo moral en verso (John Wilmot, *A Satyr Against Reason and Mankind*, 1679) y la incipiente prensa escrita, que ya despuntaba gracias a los artículos de Joseph Addison y Richard Steele en *The Spectator* (1711) (Bevis: 1988: 119)⁷.

conocida como «Anglo-Scottish War» (Woolrych: 2002: 398), la libraron Inglaterra y Escocia durante un bienio (1650-1652).

⁶ A lo largo de la llamada «Exclusion Crisis» (1679-1681), el Parlamento se afanó en apartar a Jacobo de la línea sucesoria no tanto por su catolicismo como por la sospecha de que planeaba importar el absolutismo francés a las Islas (Herrmann: 2015: 335).

⁷ Según Bertoni (1997: 335), «la cultura settecentesca, che lancia l'articolo, il pamphlet, il conte philosophique, privilegia le forme agili, vivacemente e asciuttamente comunicative, apprezza quindi (anche se forse inconsapevolmente) l'abbandono della solenne ipertrofia epica, per un impianto narrativo meno vasto e pretenzioso, facilmente fruibile, aderente alla tecnica del guizzante *coup d'oeil* e non dell'articolata rappresentazione del destino umano, aperto e sfuggente nella conclusione e non arginato dalla stabilità di un fermo orizzonte ideologico».

Pero si en algún espacio brilló este capítulo de la historia de las Islas fue encima de las tablas. Se puso fin entonces al hiato motivado por el cierre de los teatros y el veto de toda representación durante el «*Interregnum*» o «régimen de Cromwell» (1642-1658) (Munns: 2004: 82; Love: 2005: 110)⁸. No en vano, la coronación de Carlos II (1660) desencadenaría un *revival* casi inmediato de conciertos, espectáculos y recreos. El monarca había adquirido una singular querencia por tales artes a raíz de su transtierro galo, donde saboreó el apogeo de aquellas letras y entraría en contacto con las comedias de nuestro Barroco (Braga Riera: 2009: 51)⁹. Dicha afición lo movió a hacerse con el control de las dos únicas compañías que autorizaría y después financiaría: la King's Company, a cargo de Thomas Killigrew (1612-1683); y la Duke's Company, dirigida por William Davenant (1606-1668).

La actividad de cada una de ellas se restringía a sus propios coliseos: la King's Company, al Theatre Royal, ubicado en Bridges Street entre 1663 y 1672, y en Drury Lane solo a partir de 1674; y la Duke's Company, al Dorset Garden Theatre, a orillas del Támesis (Munns: 2004: 82-83). Ambas se fusionaron en la United Company desde 1682, dados los apuros económicos de la King's Company (Langhans: 2000: 4); y según adelantábamos, dos décadas más tarde Francis Manning estrenaría su *All for the Better* (1703) en el Theatre Royal de Drury Lane, con un reparto de actores del nuevo consorcio.

⁸ Curiosamente, en el Imperio de los Austrias ocurrió justo lo contrario, toda vez que Felipe IV prohibiría en dos ocasiones las representaciones teatrales entre 1644 y 1649: a raíz de las muertes de la reina Isabel de Borbón (1644) y también del heredero, el príncipe Baltasar Carlos (1646). En 1649, fray Pedro de Tapia, arzobispo de Sevilla, escribió a fray Juan de Santo Tomás, confesor del rey Planeta, para que lo influyese en la reapertura de los corrales: «Anda la gente vestida de lujuria, y en cada lugar un corral de comedias, y si es grande, dos o tres representaciones lascivas, y tramoyas de grandes gastos, cuando no se hallan medios para defender los reinos y la Religión Católica ultrajada de herejes, y cuando aún los entretenimientos no son oportunos por las circunstancias de los tiempos» (Sáenz-Rico Urbina: 1982: 76).

⁹ «His stay in France coincided with the finest period in French literature, and it was in this country that he had the opportunity to know Spanish comedy, both in French adaptations and in the original, as he was familiar with the Spanish language» (Braga Riera: 2009: 51).

Carlos II entablaba así una relación de co-dependencia entre la corte y el teatro: «legally, in terms of the status and privileges of the actors as royal servants; financially, in terms of gifts of cash and clothing; politically, in terms of censorship; and more generally in terms of the need for noble patrons» (Munns: 2004: 82). La mayoría de los que acudieron a aquellas funciones entre 1660 y 1670 pertenecían, pues, a la aristocracia. Sin embargo, fruto de la intensa migración del campo a la capital, la audiencia de los setenta se iría haciendo cada vez más heterogénea o, mejor, «less courtly»¹⁰; hasta que en 1702 los linajudos fueron prácticamente relevados por «*nouveaux riches*, foreigners, and business men» (Bevis: 1988: 118)¹¹.

Este trío de nuevos grupos no verían con tan buenos ojos las «Carolean plays», que, amparadas por el monarca y todo su séquito, retaban a sus detractores con escenas de sexo explícito

¹⁰ En nuestro solar —pero vale extrapolarlo a las Islas—, la aristocracia ciudadana la formaron «miembros de la nobleza media mayoritariamente, junto con algunos del cabildo y otros miembros de origen burgués que pronto ascendían a las filas de la nobleza —a la que aspiraban casi irracionalmente—, los [cuales] poco a poco van acaparando la mayoría de los órganos de gobierno de estos municipios, dando lugar a la consolidación de un régimen oligárquico en la ciudad que continuamente tendrá que renegociar con la monarquía la posición de control y poder político, socioeconómico y administrativo de las ciudades y del reino al mismo tiempo que redefinir y readaptar su caracterización ideológica. En resumen, se podría decir que se trata de una *nueva nobleza urbana*» (Romero Díaz: 2002: 35). Asimismo, Cowan (1991: 135-137) analizó cómo el traslado masivo de la nobleza a las urbes resultará en «la *aristocratización de las tradicionales élites urbanas* (principalmente formadas por artesanos y comerciantes ricos) y la *urbanización de esta nobleza* que se aleja, al menos físicamente, del campo». Véase, por último, el clásico trabajo de Green (1959).

¹¹ Dicho cambio gradual se debió, en buena medida, al «éxodo rural» de las familias de hombres de negocios o parlamentarios, que se trasladaron permanentemente del campo a la ciudad de Londres (Love: 2005: 123-124). Para deslindar la situación de jornaleros, labradores, artesanos y comerciantes durante el siglo XVI, véase Solomon (1982: 259-318). Según Maravall (1975: 182), «los campesinos que se establecieron en las ciudades como proletariado y pequeña burguesía aprendieron a leer y a escribir para ser más eficientes, pero no conquistaron el tiempo libre y los recursos necesarios para obtener las ventajas de la cultura tradicional de la ciudad. Sin embargo, habían perdido el gusto por la cultura popular, cuyo fondo era el campo, y habían descubierto al mismo tiempo una capacidad de aburrirse; por eso las nuevas masas urbanas empezaron a ejercer presiones sobre la sociedad para obtener un género de cultura idóneo al consumo. Para satisfacer la demanda del nuevo mercado, se descubrió un nuevo tipo de mercancía: el sucedáneo de la cultura, el *kitsch*».

(Munns: 2004: 91) y discursos anticlericales (Bevis: 1988: 148) o contrarios a la fe católica (Love: 2005: 113)¹². Al doble descontento de oyentes y censores se unieron la falta de interés de los soberanos hacia el teatro y, en consecuencia, el declive de su mecenazgo desde la muerte de Carlos II (1685) hasta las postrimerías del siglo XVII, donde se tornó inexistente (Munns: 2004: 94), como antesala de la esperada reforma moral.

De la evolución de dichos auditorios, del gusto dominante y del propio sistema de valores informarían los dramaturgos a lo largo de los cuarenta y dos años que mediaron entre los reinados de Carlos II y Ana Estuardo. Por este motivo, se han solido aislar un par de escuelas:

1) los de la primera época (1660-mediados de 1680), también llamados «Carolean playwrights» (Corman: 2000: 57), con John Dryden (1631-1700), Thomas Shadwell (1642-1692), Nathaniel Lee (1653-1692), Aphra Behn (1640-1689), John Crowne (1641-1712), Thomas Durfey (1653-1723), George Etherege (1635-1692), Thomas Otway (1652-1685) y William Wycherley (1641-1716) marcando el paso (Corman: 2000: 57; Love: 2005: 126);

2) los nacidos después de la Restauración, que florecieron a partir del levantamiento de 1688: Susanna Centlivre (1667-1723), Colley Cibber (1671-1757), William Congreve (1670-1729), George Farquhar (1677-1707), Delarivier Manley (1663 o 1670-1724), Thomas Southerne (1660-1746), Richard Steele (1672-1729) y John Vanbrugh (1664-1726) (Corman: 2000: 57).

Francis Manning hubo de pertenecer a la segunda, pues sus dos únicas comedias se enmarcan dentro de la etapa de decadencia, entre el ocaso de Guillermo III y la coronación de la última de los Estuardo. Tanto *The Generous Choice* (1700) como *All for the Better* (1703) se propusieron «aprovechar deleitando» al espectador, de forma coherente con el espíritu de su tiempo, si bien remozando los temas y tipos de la Restauración, tales como el libertino, la casada infiel o la virgen violada. Al margen de sus intenciones, lo más sugestivo de ambas es que se inspiraron en hasta siete de las doce

¹² «The combination of a politically correct rejection of Puritan morality, a court-endorsed sexual license, and the erotic potential of actresses enabled drama, comic and serious, to speak and enact sexual situations more frankly than would again be the case until the later twentieth century» (Munns: 2004: 91).

Novelas ejemplares de Cervantes (Madrid, Juan de la Cuesta, 1613): *La gitanilla*, *La fuerza de la sangre*, *El celoso extremeño*, *La ilustre fregona*, *Las dos doncellas*, *La señora Cornelia* y *El casamiento engañoso*.

Tal vez sorprenda este repentino interés por la colección del autor del *Quijote*, y más todavía durante apenas un trienio (1700-1703). Nótese que Manning se había volcado ya en la poesía de circunstancias y que, después de *All for the Better* (1703), no volvería a escribir nada siquiera parecido. Resulta probable que sus comedias, al menos en parte, obedecieran a la «eclosión editorial» del *Quijote* a lo largo del «siglo que llamaron ilustrado» (Martínez Mata: 2015: 186)¹³. Si bien su popularidad se acrecentaría a mediados de la década de 1720 (Hammond: 2020: 96-97), el pistoletazo de salida lo dieron dos hitos de 1700: 1) la edición revisada por John Stevens (London, Richard Chiswell, 1700) de la traducción que Thomas Shelton (London, Edward Blount y William Barret, 1612) hizo del *Ingenioso hidalgo* (Madrid, Juan de la Cuesta, 1605); y 2) la paráfrasis en cuatro tomos (1700-1703) de la inmortal novela por Peter Anthony Motteux (London, Sam Buckley, 1700-1712) (Hayes: 2020: 69-70; Mayo y Garrido Ardila: 2020: 55-56). La segunda gozó de tanta repercusión que, además de las tres primeras tiradas en vida de Motteux, disfrutaría de otras cuatro, al cuidado de John Ozell, entre 1719 y 1743 (Hayes: 2020: 66-67). Acaso este *Quijote* recién traducido apasionara tanto a Manning que lo animó a hacerse con más textos cervantinos. Y seguramente debió de abonar el campo

¹³ El Siglo de las Luces en general, y para Inglaterra en particular, representó un giro copernicano en la «universalización» de Cervantes como clásico de las letras españolas (Pérez Magallón, 2015: 90-91); entre otras razones porque fue entonces cuando comenzó a ser comprendido en toda su complejidad social y epistemológica, frente a las lecturas del XVII, que solo valoraban su faceta cómica (Close: 2000, 2005; Hayes: 2020: 66). De hecho, en torno a 1705 prendió la mecha de uno de los primeros discursos críticos en las Islas: la comparación de Rabelais con Cervantes por Sir William Temple en su ensayo *Of Poetry* (Temple: 1705: 353) (Hammond: 2020: 96). Además de la proliferación de traducciones, entre las que destacan la de John Carteret (London, J. & R. Tonson, 1738) —por incluir la *Vida de Miguel de Cervantes Saavedra* de Gregorio Mayans—, la de Charles Jervas (London, J. & R. Tonson y R. Dodsley, 1742) y la de Tobias Smolett (London, A. Millar, 1755), el *Quijote* sedimentó los primeros experimentos novelísticos ingleses, tales como los de Daniel Defoe, Henry Fielding, Laurence Sterne o Samuel Richardson. Véanse a este respecto Garrido Ardila (2006, 2020) y Pardo García (1995-1997, 1996).

de su curiosidad la comedia de Thomas Durfey, *The Comical History of Don Quixote* (1693-1694), solo seis años anterior a *The Generous Choice* (London, R. Wellington y A. Bettesworth, 1700).

Tampoco conviene ignorar que durante los dos últimos decenios de la Restauración las *Novelas ejemplares* se habían editado y reeditado con asiduidad gracias a tres traducciones deudoras de la de James Mabbe¹⁴: 1) *The Jealous Gentleman of Estramadure*, versión anónima de *El celoso extremeño* (London, Charles Blount y Richard Butt, 1681); 2) *The Spanish Decameron: or Ten Novels (With five Stories from Alonso Castillo Solórzano's La garduña de Sevilla)* de Roger L'Estrange (London, Simon Neale, 1687), quien vertió al inglés los mismos relatos que Mabbe, excepción hecha, precisamente, de *El celoso extremeño*; y 3) *Select Novels (With Petrarch's Historia Griseldis)* de Walter Pope (London, Charles Brome y Thomas Horne, 1694), casi idéntica a las antologías previas, aun cuando esta reemplazara *El celoso extremeño* por *El licenciado Vidriera*.

A tenor de este cuarteto de precursores, Manning pudo acceder a la colección de Cervantes por medio de las dos de L'Estrange y Pope, más cercanas cronológicamente a los inicios de su trayectoria. Y quién sabe si hojearía —no hemos conseguido probarlo a ciencia cierta— alguna traducción gala, como la de Rosset y d'Audiguier¹⁵, ya que *All for the Better* espiga no solo personajes y episodios de *La gitanilla*, *La ilustre fregona* y *El casamiento engañoso*, que no figuraban en ninguno de los traslados ingleses, sino también de *El celoso extremeño*, ausente de los de L'Estrange y Pope, aunque suficientemente conocido gracias a la traducción suelta y anónima de 1681. Recuérdese además que Manning trasladaría en 1693 la *Histoire de Théodose le Grand* de Esprit Fléchier, de modo que debía conocer la lengua de Ronsard.

El detalle de que no pocas comedias de John Fletcher formasen parte del repertorio habitual de las compañías de la Restauración (Corman: 2000: 54) sugiere que Manning bien pudo descubrir *El casamiento engañoso* a través de *Rule a Wife and Have a Wife*

¹⁴ *Exemplarie Novells in Sixe Books* (London, John Dawson, 1640) ya incluía, por este orden, *Las dos doncellas*, *La señora Cornelia*, *El amante liberal*, *La fuerza de la sangre*, *La española inglesa* y *El celoso extremeño*.

¹⁵ *Les nouvelles exemplaires* (Paris, Jean Richer, 1615), traducción de François de Rosset y Vital d'Audiguier.

(Fletcher, 1624), una teatralización de la undécima de las *Novelas ejemplares*¹⁶. El comediógrafo renacentista más popular durante el reinado de Carlos II (Corman: 2000: 54; Love: 2005: 110) ya había destacado en su tiempo por adaptar varios títulos, temas y clichés cervantinos¹⁷. De ahí que, hasta donde alcanzamos, Manning quizá se tropezara con dos de las *Ejemplares* en alguna representación de *The Spanish Gypsy* (Thomas Middleton, William Rowley, Thomas Dekker y John Ford, 1623), otra tragicomedia renacentista basada en *La fuerza de la sangre* y *La gitanilla* que influiría lo suyo sobre *All for the Better*. A lo largo de la segunda mitad del siglo XVII, resultó frecuente, por un lado, modernizar obras del Renacimiento, y, por otro, explotar —casi siempre en clave cómica— los cortejos, violaciones y chantajes sexuales de jóvenes doncellas (King: 92-93): una razón de peso para suponer que *The Spanish Gypsy* venía como anillo al dedo para los intereses de aquellos públicos y dramaturgos.

Pies, cabeza y entrañas de una comedia “ejemplar”

The Generous Choice. A Comedy (1700) y *All for the Better; or The Infallible Cure: A Comedy* (1703) son dos pepitorias de tramas y personajes por medio de los cuales Francis Manning rindió homenaje a siete de las *Novelas ejemplares*. Ambas dan la impresión de haberse compuesto a guisa de díptico, ya que el par de relatos versionados en *The Generous Choice* (*Las dos doncellas* y *La señora Cornelia*) apenas se esbozan, cuando no brillan por su ausencia, en el argumento de *All for the Better* (*La gitanilla*, *La fuerza de la sangre*, *El celoso extremeño*, *La ilustre fregona*, *Las dos doncellas* y *El casamiento engañoso*).

The Generous Choice cuenta la historia de Cornelia y Olivia, quienes, disfrazadas de hombre, buscan al mismo caballero (Don

¹⁶ Véanse McMurray (1987: 110-148), Argelli (2001) y Samson (2020: 228-229) para el cotejo entre *Rule a Wife and Have a Wife* y *El casamiento engañoso*.

¹⁷ «In England, the case of John Fletcher typifies how rich a vein writers found in Cervantes’s prose: roughly a quarter of Fletcher’s extant output of just over fifty plays was based on Cervantine prose originals, mostly the *Novelas ejemplares*» (Samson: 2015: 1-2).

Philip) para obligarlo a cumplir su promesa de matrimonio¹⁸. Ambas contarán con la ayuda de un par de nobles: Cornelia se beneficia de la de Frederick, hermano de Olivia e íntimo de Bernardo, hermano, a su vez, de Cornelia; y Olivia de la del citado Bernardo. Tras un cúmulo de conflictos, Philip elegirá a Olivia y Cornelia se desposa con Frederick.

Olivia, que había consumado su amor con Philip y logra finalmente su objetivo, se identifica aquí con la Teodosia de *Las dos doncellas*, mientras que Cornelia es un trasunto de Leocadia, pues atesora una cédula nupcial firmada por Philip (doble del Marco Antonio cervantino), conserva su virginidad y terminará subiendo al altar con Frederick, cuyo papel se asemeja al de don Rafael, el hermano de Teodosia en *Las dos doncellas*. A su vez, la escena en la que un par de rufianes atacan a Philip y Bernardo sale en su defensa (2.2; Manning: 1700: 12-13) recuerda al auxilio de Alfonso II d'Este, duque de Ferrara, por el vasco don Juan de Gamboa en medio de la «herrería a la sorda» de *La señora Cornelia* (Cervantes: 2013: 485), si bien se omite el detalle del sombrero con el cinto de diamantes¹⁹.

All for the Better, la más ambiciosa empresa dramática de Francis Manning y en la que mejor lució su industria para hilvanar los episodios y personajes cervantinos, devino un crisol de fuentes que podría calificarse de comedia “ejemplar” a tenor de su diálogo con el volumen del complutense y la alianza del teatro previo con el de su tiempo²⁰. La pieza presenta un epílogo que reflexiona acerca de la utilidad de las fábulas, cuyas moralejas el anónimo autor asimila a cuchillos —en virtud de una agudeza entre dos de las acepciones del sustantivo «pit»: «hueso» y «foso»²¹— capaces de cortar de raíz el depravado gusto de los auditorios: «Fables, if not apply'd, are

¹⁸ Véase la transcripción digital en la base de datos *EEBO* (*Early English Books Online*) de la TCP (Text Creation Partnership) (Manning: 1700), donde se recogen los fondos de la Biblioteca de la Universidad de Michigan.

¹⁹ Abundaremos en otro lugar sobre los vínculos entre los dos textos base y esta adaptación.

²⁰ Si Yudin (1968) acuñó el marbete de «novelas comediescas», valga asimismo lo que valiere el de «comedias novelescas».

²¹ El foso o «pit» era, junto a las «boxes» (palcos) y «galleries» (galerías), las tres zonas de asientos de los nuevos teatros construidos en la Restauración. Normalmente compuesto por bancos, se situaba en el suelo del auditorio (Langhans: 2000: 2).

edgeless Wit, / The pointed Moral only cuts the Pit: / Our English Pit, whose Tast of late is grown / Flat and deprav'd as any Miss o'th' Town» (Manning: 1703: 2r).

Dividida en cinco actos y ambientada en Madrid, la obra se abre con el secuestro y violación de Isabella a manos de Alphonso, ayudado por sus camaradas Manuel y Antonio. En paralelo, dos compadres ingleses, Frank Woodvil y Charles Johnson, se enamoran de sendas tapadas, Daria y Elvira. En tercer lugar, Henrietta, joven esposa del viejo y celoso López, le confiesa a Clara, su criada, sus deseos de seducir a Manuel en ausencia del marido.

Ya en la segunda jornada, Alphonso parece arrepentido de su abuso tras despertar a Isabella. En paralelo, clamando venganza, Méndez, hermano de la víctima, se dispondrá a darle caza mientras Johnson y Elvira prosiguen su idilio y Woodvil y Daria planean sus bodas. Henrietta aprovecha entonces un viaje de negocios de López para reunirse con Manuel y entregarle una carta donde lo cita en su domicilio. Antonio, también pretendiente suyo, los espía y, despechado, no duda en vengarse.

Al inicio del tercer acto, Isabella memoriza los detalles de la cámara en la que sufrió su ultraje y se apresura a redactar un mensaje en una pequeña tabla con vistas a despertar la culpa de Alphonso, quien, sin embargo, no la ve y regresa para dejarla en la calle. Justo allí la encontrará Woodvil, que le ofrece su ayuda; pero Méndez los divisa y ataca al viajero británico tras confundirlo con el violador. Durante el duelo, Theresa, una noble, ofrece refugio a Isabella. Woodvil hiere de muerte a su rival, escapa y se oculta en una casa, adonde pronto llegarán Daria y Elvira. Al oírlas discutir, descubre que Daria, además de vieja y fachosa, pretende robarle su dinero, cual Medusa o Lena avarienta²². Elvira se quita de en medio, abochornada de las malas artes de su compañera, y Woodvil será descubierto y luego entregado a las autoridades por la anciana. El acto concluye con su encarcelamiento y la revelación de que el joven

²² Es harto improbable que Manning pudiera conocerla, pues, como se sabe, *La tía fingida* solo se difundió en el manuscrito Porras de la Cámara de la Biblioteca Colombina de Sevilla y luego a través de varias ediciones impresas durante el Siglo de las Luces, pero Daria y Elvira (*All for the Better*) no difieren en demasía de las cervantinas doña Claudia de Astudillo y Quiñones y la joven y hermosa Esperanza.

Méndez está fuera de peligro. Después de hallar en el Prado la epístola de Henrietta, Johnson acompañará a Woodvil al calabozo, antes de encontrarse con Elvira y pedirle socorro. La dama piensa darle a Henrietta la carta a cambio de la suma que le debía López: se trata, por supuesto, del salvoconducto para liberar a Woodvil. Al unísono, Isabella descubrirá que Theresa es la madre de su violador y le cuenta lo sucedido.

Finalmente, en el quinto acto, Henrietta concede a Elvira el adelanto del pago y le da entrada a Manuel —siempre bajo la vigilancia de Antonio—, pero en el último momento se arrepiente y no consuma el adulterio. López regresa de súbito, obligándola a esconder a su amante dentro del armario. Antonio se hará pasar por un fantasma y ahuyenta al marido, que termina refugiándose en casa de Theresa y Alphonso. Allí acudirán Henrietta, Antonio y Manuel. Theresa lleva aparte a los dos amigos de su hijo para preguntarles si es cierta la historia y, una vez ratificada, la viste con un rico traje, anunciándole luego a Alphonso que ya le ha buscado esposa. Es entonces cuando el caballero averigua que Isabella es la misma muchacha a la que violó y decide aceptarla antes de que Méndez, el padre de su futura, salga a escena para bendecir la unión e informar de que su homónimo hijo no corre peligro. Se sumarán al feliz desenlace Woodvil, Johnson y Elvira; y enseguida Alphonso e Isabella, que se entregan las arras antes de que Elvira y Johnson hablen de la posibilidad de hacer lo propio pasado un tiempo. La obra concluye con Alphonso dándoles a todos la bienvenida el día de su boda.

Las principales tramas de *All for the Better*, esto es, la violación de Isabella a manos de Alphonso, la infidelidad y los celos de López y Henrietta y el engañoso romance entre Daria y Woodvil, beben de tres de las *Novelas Ejemplares*: *La fuerza de la sangre* (6^a), *El celoso extremeño* (7^a) y *El casamiento engañoso* (11^a). Isabella, Alphonso, Theresa y Méndez —tanto el padre como el hijo—, así como los episodios que protagonizan, equivalen aquí a Leocadia, Rodolfo, su madre Estefanía y también al progenitor y al hermano pequeño de Leocadia (*La fuerza de la sangre*). Las escenas del secuestro y violación de Isabella (1.1, 1.2, 2.1, 3.1; Manning: 1703: 2, 4, 11 y 22-23), la de la reacción de la familia de Isabella ante la deshonra (2.2; Manning: 1703: 11-12), la de la anagnórisis y confesión de Isabella a Theresa

(4.2; Manning: 1703: 32-34) y la de la plática de Theresa con los amigos de Alphonso y la ulterior farsa con su prometida (5.3; Manning: 1703: 46-48) proceden en cambio de *La fuerza de la sangre*²³.

López, Henrietta, Manuel y Clora son cuatro proyecciones de Filipo de Carrizales, su mujer Leonora, Loaysa —el amante de esta— y la dueña Marialonso (*El celoso extremeño*). Como Carrizales, López es un viejo avaro y celoso que somete a una vigilancia enfermiza a su joven esposa, la cual codicia el placer extramarital con ayuda de Clora. El desarrollo de esta subtrama se separa significativamente del texto cervantino, pues no están recién casados, ni Henrietta es tan niña como Leonora, ni López termina muriendo, a diferencia del rico (y pobre) Carrizales. Las escenas que podrían depender de *El celoso extremeño* son la 1.4, en la cual se perfila la situación de la pareja (Manning: 1703: 8); y la 5.1, donde Henrietta, igual que Leonora, se arrepiente en el último momento, ya en la alcoba, y no consuma el coito con su amante (Manning: 1703: 40-41; Cervantes. 2013: 363).

En cuanto a Woodvil y Daria, se asemejan al Campuzano y a la Estefanía de Caicedo de *El casamiento engañoso*. La escena 1.3 alberga un eco claro de la undécima de las *Ejemplares*, pues la tapada Daria, como Estefanía de Caicedo, se quita el guante y le permite besar su mano a Woodvil /Campuzano (Manning: 1703: 6; Cervantes: 2013: 524). Y la 3.2, donde Woodvil descubre el engaño de Daria, discurre de veras similar al episodio de la dama cervantina, pues ambas —con la ayuda de sendos amantes— fingen ser ricas ante sus futuros maridos, a quienes enseñan una casa tan espuria como bien aderezada (Manning: 1703: 26-27 y Cervantes: 2013: 531 y 533).

Además de estos tres relatos nucleares, Francis Manning acarrearía del volumen del complutense *La gitanilla* (1ª), *La ilustrada fregona* (8ª) y *Las dos doncellas* (9ª) —junto a un par de textos ingleses— para ampliar lances y situaciones que atribuye bien a sujetos secundarios, bien a los antedichos. Uno de sus aciertos estriba en la definición psicológica de Alphonso a través de su arrepentimiento por el ultraje de Isabella, pues contrasta con las pobres noticias acerca de Rodolfo en *La fuerza de la sangre* y sus no menos parcas

²³ Remitimos a nuestro anexo.

intervenciones en estilo directo²⁴. La fuente había que buscarla en la tragicomedia *The Spanish Gypsy* (London, Richard Marriot, 1653) de Middleton, Rowley, Dekker y Ford, estrenada en 1623. Tanto Roderigo como Alphonso, calcos del Rodolfo cervantino, se apiadan de sus víctimas (Clara en *The Spanish Gypsy*; Isabella en *All for the Better*) tras oír sus lamentos, expresándose en términos más que parecidos:

The Spanish Gypsy

RODERIGO [...]
 I mean no second force. And since I find
 Such goodness in an unknown frame of virtue,
 Forgive my foul attempt, which I shall grieve for
 So heartily that, could you be yourself
 Eyewitness to my constant vowed *repentance*,
 Trust me, *you'd pity me*. [la cursiva es nuestra]
 (1.3.73-77)²⁵

All for the Better

Isab.
 Heav'ns defend me! Where am I? What Darkness is this?
 Where's my Father? Nurse, Nurse.—Alas, now I recollect
 that I was forc'd from them by violent Hands. Oh miserable
 Isabella!

(*Weeps.*)

Alph. What can I say to her now? Methinks I begin to *pity her*.

Isab. [...]

Oh! take my Life, and I forgive the Wrong.

Alph.

²⁴ Avalue-Arce (Cervantes: 1982: 27) consideró un fracaso *La fuerza de la sangre* por el desinterés de Cervantes a la hora de profundizar en la etopeya de los personajes: «Rodolfo no llega ni siquiera a la categoría de un don Juan embrionario», mientras que los discursos de Leocadia posteriores a su violación «son de todo punto inverosímiles».

²⁵ Citamos el texto por la edición de Taylor en Middleton (2010: 1723-1765: 1730). Las cifras con que se alude al pasaje indican el acto, la escena y los versos (1.3.73-77).

What, add Murder to a Rapel! No, I thank you, Madam; I can't resolve to be so obliging to you. For my part, I wish what is done, were undone. *I repent* on't heartily, and wou'd repair your Loss, if I cou'd.
(2.1; Manning: 1703: 11).

El secuestro (1.1 y 1.2; Manning: 1703: 1-4), el despertar de Isabella y su primer diálogo con Alphonso (2.1; Manning: 1703: 10-11), el coloquio entre Manuel y Antonio sobre el crimen de su colega (2.5; Manning: 1703: 16) y la exploración de Isabella del dormitorio donde ha sido violada (3.1; Manning: 1703: 21-23) se escribieron a imagen de los cuadros 1.1 —secuestro de Clara—, 1.2 —conversación entre Luis y Diego— y 1.3 —despertar de Clara, diálogo con Roderigo y sondeo de la alcoba— de *The Spanish Gypsy* (Middleton: 2010: 1728-1731). Solo reproduciremos las órdenes de Alphonso para raptar a Isabella: «Know then, my Friends, I am wild for the Possession of this unknown Beauty. [...] *I'll seize upon my lovely Prey*, and carry her off, whilst you keep the other Two from pursuing or making any Outcry. [...] *Will you assist me*, friends?» (Manning: 1703: 3), un calco de las de Roderigo (1.1.17-37) en *The Spanish Gypsy*: «*I'll seize the young girl*; stop you the old man; stay you the old woman. I'll fly off with the young bird, that's all. [...] *Will you assist me?*» (1.1; Middleton: 2010: 1728).

La lectura de la comedia de Middleton también indujo a Manning a la reducción del número de camaradas de cuatro a dos y al coherente desarrollo de subtramas propias para cada uno de ellos. Si en *La fuerza de la sangre* los colegas de Rodolfo desempeñaban un papel anecdótico, en *The Spanish Gypsy* merecieron sendos nombres y creciente relevancia: don Luis de Castro y don Diego. La peripecia del primero se fundaba en la obra de Middleton sobre: 1) la venganza contra el asesino de su padre; 2) su amor por Clara, frustrado por Roderigo (5.1.68-76); y 3) su renuencia a cumplir los planes de Roderigo (1.1.31-36). En cambio, don Diego, cuyo peso en la historia resulta bastante menor, se batirá en duelo con don Juan de Cárcamo por la falsa acusación de Cardochia contra el galán de Preciosa, saliendo levemente herido (4.3.148-154).

En *All for the Better*, Antonio procederá de modo similar a don Luis de Castro, pues intenta vengarse —sin conseguirlo— de Manuel por haber aceptado el cortejo de su amada Henrietta (2.5 y

5.1; Manning: 1703: 18-19 y 42). Asimismo, parece el más consciente de la liviandad de Alphonso: «I don't much relish these doings. Alphonso is too violent in his Humours» (2.5; Manning: 1703: 16). Por fin, la exposición de Isabella a un peligro —el duelo entre Woodvil y su hermano—, como reemplazo del Luisico cervantino de *La fuerza de la sangre*, para ser conducida sin saberlo a casa de su violador, está basada en *The Spanish Gypsy*, toda vez que Clara se desmayaba tras ver a un caballo encabritado y era acogida por el padre de Roderigo (3.2.243-258).

Sorprende la cancioncilla que entonan Alphonso, Manuel y Antonio justo antes de avistar a Isabella, Méndez padre y la nodriza (1.1; Manning: 1703: 2), pues no figura en *La fuerza de la sangre*, y tampoco en *The Spanish Gypsy*, sino en la traducción de la novelita por Roger L'Estrange: «The Libertine» (*The Spanish Decameron*; Cervantes: 1686: 190-261). Justo en el mismo punto de la acción, Octavio, el protagonista, recitaba junto a sus compañeros unos versos en los cuales vindicaría sin ambages el placer de gozar lascivamente de las damas, aun sin su permiso (Cervantes: 1686: 192-193):

How Sweet, and how Free is the Plunder,
 When we care not for Jove, nor his Thunder?
 [...]
 If her Fingers be soft, long, and slender,
 When once we have made her *surrender*,
 She will handle a Flute,
 Better far than a Lute,
 And make what was hard to grow *tender*
 [...]
 (vv. 1-2; 8-12)

Un mensaje que sin duda debió de alentar la exaltación de la juventud y el sexo por Alphonso y sus amigos dentro de la comedia de Manning: «Then away with the Spleen, / 'Tis a Curse, 'tis a Pain, / And a Foe to all Amorous Toying; / The Young and the *Tender* / Their Charms will *Surrender* / To him that is Mad for Enjoying» (vv. 13-18).

En «Young Méndez» concurren tres personajes de las *Novelas ejemplares*: el anónimo hermano de Leocadia (*La fuerza de la*

sangre), el de Teodosia (don Rafael en *Las dos doncellas*) y el soldado abatido por Juan de Cárcamo después de propinarle un bofetón al aristócrata (*La gitaniilla*; Cervantes: 2013: 97). Manning solventa la grisura del primero en la historia de Leocadia, explicable solo por su corta edad para vengarse (Ife y Darby: 2005: 181), convirtiéndolo en un joven iracundo y deudor del justiciero por excelencia de las doce *Novelas ejemplares* —junto al Lorenzo Bentibolli de *La señora Cornelia*—: don Rafael, quien, tan pronto como Teodosia publica su deshonra, sale a la caza de Marco Antonio, resuelto a forzarlo a casarse con ella y, en caso de negativa, tomar las medidas oportunas²⁶. Empero, la misión de Méndez hijo se tuerce en *All for the Better* tras ser herido por Woodvil (3.2; Manning: 1703: 24-25). De hecho, igual que el soldado de *La gitaniilla*, ya nunca volverá a escena²⁷.

Secuela de su delito de sangre y de la falsa acusación de Daria por allanamiento e intento de hurto («You came to Rob the House, I believe. I'll have you seiz'd for a House-breaker, and be Evidence myself against you», 3.2; Manning: 1703: 28-29), el encierro de Woodvil evoca el infortunio de Juan de Cárcamo, a quien la Carducha culpó falazmente de haberle sisado unas joyas, propiciando así el apuñalamiento del soldado y su entrada en prisión (*La gitaniilla*; Cervantes: 2013: 95-97). Si bien dentro de este contexto Woodvil actúa como un «doble» de don Juan, es Johnson quien se mostrará más cercano a dicho personaje, sobre todo por su romance con Elvira: aunque en *All for the Better* no quede ni rastro del aduar de calés de *La gitaniilla*, la mujer reacciona igual que Preciosa ante la declaración de Johnson. De hecho, le propone cultivar su joven amistad con vistas a un plausible idilio y posterior enlace (5.4; Manning: 1703: 52; Cervantes: 2013: 55 y 74).

Asimismo, cuando Woodvil y Johnson conocen a Daria y Elvira, el primero ensalza su hermosura con unos versos que el otro ataja enseguida: «Ha! In Poetick Rapture already? Nay then—». Y luego los replicará con rimas de su cosecha (1.3; Manning: 1703: 6-7): «I had my Thoughts, but not your way: / Alas! Frank, I am Flesh

²⁶ Recuérdese que el dramaturgo británico había demostrado solo tres años antes que conocía de sobra *Las dos doncellas* en *The Generous Choice*. No creemos descabellado que volviera a saquearla.

²⁷ También cumple una función análoga a la de Diego en *The Spanish Gypsy*.

and Blood, / And was considering how I cou'd, / In spite of Veils and Night, descry / The Parts deny'd unto the Eye». De la exclamación de Johnson se desprende sin estorbos que Woodvil acostumbraba a componer y recitar poesía: he aquí, pues, un guiño a don Sancho, el paje poeta de *La gitanilla*, y aun al episodio pastoril donde él y don Juan celebraban la belleza de Preciosa (Cervantes: 2013: 91-93).

La detención de Woodvil y las gestiones de Johnson para salvarlo, al margen de la amistad que los une y de su condición de forasteros, aproximan *All for the Better* a una de las peripecias toledanas de Diego de Carriazo y Tomás de Avendaño en *La ilustre fregona*. Si el dueño de la posada del Sevillano ofrecía sus contactos al segundo para liberar al primero, en prisión por haber herido al aguador que arremetió contra él (Cervantes: 2013: 394-398), Elvira recurre aquí a López con el objetivo de pagar la fianza de Woodvil (4.1; Manning: 1703: 32). Ahora bien, las ideas presuntamente tomadas de *La gitanilla* y *La ilustre fregona* se diluyen tanto en la comedia de Manning que nos asaltan serias dudas sobre su lectura o no por el dramaturgo, dada la ausencia de traducciones inglesas de ambas antes de 1703. Sin embargo, tampoco consta que *El casamiento engañoso* se hubiese trasladado a la lengua de Shakespeare, aun cuando se registren ecos concretos y hasta categóricos en las escenas 1.3 (Manning: 1703: 4-6) y 3.2 (Manning: 1703: 26-27). A pesar de los pesares, nunca se olvide que las paráfrasis galas de las *Novelas ejemplares* circulaban ya por Inglaterra, y que Manning, según advertimos, había dado signos de conocer el idioma. Por no hablar de que las huellas de *La ilustre fregona* y *La gitanilla* sobre *All for the Better*, por sutiles que sean, no resultan azarosas en el marco de una obra concebida como un revoltillo de estos seis relatos cervantinos.

Sabrosa y honesta hotpot

Nuestro cotejo de las seis *Novelas ejemplares* y *All for the Better* parte de la premisa de que cada alteración, añadido o elipsis de los textos base en la «reescritura» de Manning se explica en virtud de dos procesos adaptativos: 1) el genérico, es decir, la manipulación de la diégesis para acomodarla a la materialidad, tópicos y motivos del teatro de la Restauración; y 2) el cultural, entendido como

aclimatación del material narrativo al contexto social e ideológico de la lengua meta²⁸.

El paso de novela a comedia obliga a atender una serie de claves materiales. Con la reapertura de los teatros ingleses tras la subida al trono de Carlos II acontecieron cambios significativos en las formas y espacios de representación que se dejarían sentir sobre el texto dramático. La nueva escena tenía un arco de proscenio con puertas de entrada para los actores y unas «alas» o bastidores planos que, cubiertos de lienzo pintado para crear ilusión de perspectiva y encajados en ranuras, se deslizaban durante las transiciones de un cuadro a otro. Por fin, un telón que colgaba del arco del proscenio se alzaba después del prólogo y así se mantenía hasta el epílogo, de

²⁸ Usamos el término «reescritura» con el mismo sentido que le confirió Fernández Mosquera (2005) y luego hicieron suyo Sáez (2013) y Escudero Baztán (2013, 2020): «Muy vinculado a la intertextualidad proponemos aquí el concepto de *reescritura*. Detrás de toda reescritura se esconde un proceso intertextual, pero no toda intertextualidad es reescritura. [...] La clave, pues, no está en la identificación pasiva del texto anterior, sino en el proceso de transformación que sufre dicho texto cuando es reutilizado por el autor posterior; qué mecanismos retóricos e ideológicos están detrás de la utilización de una fuente concreta» (Fernández Mosquera: 2005: 21-22). Precisamente esas dos laderas, la retórica y la ideológica, motivan el doble enfoque de nuestro análisis. Desde la óptica de la reescritura o adaptación genérica, nos es provechoso también el concepto de la «transmodelización intermodal» o «dramatización», acuñado por Genette (1989: 356-361) y asumido también por Vaiopoulos (2010: 17) en su monografía sobre las teatralizaciones de las *Ejemplares* en la España barroca: «De la categoría de la transposición forma parte también la *dramatización*, o *transmodelización intermodal*, que se centra en el pasaje del modo de representación diegético-mediato al modo mimético-inmediato, es decir, falto de la instancia mediadora que es la voz del narrador» (Vaiopoulos: 2010: 17). En cuanto a la reescritura o adaptación ideológico-cultural, remitimos a los análisis de Darby y Samson (2020: 207) y Samson (2020: 230). Ambos resaltan el influjo del contexto ideológico en las decisiones artísticas de los dramaturgos ingleses y su aprovechamiento de fuentes multilingües, propio de la Europa de la modernidad temprana, para difuminar las fronteras culturales e idiomáticas: «In the same that dynastic marriages produced multilingual rulers and empires, the paths of literary fashion, along with fiction was disseminated in early modern Europe, followed contours of political engagement, and the fictions were shaped and distorted in turn by the ideological landscapes over which they travelled. It has been argued that a book's ability to move across cultural and linguistic frontiers, influencing beyond merely national traditions, its translatability, is the key to its importance and value» (Darby y Samson, 2020: 207).

tal manera que todas las entradas y salidas quedaban a la vista del público (Munns: 2004: 85; Langhans: 2000: 6).

El texto de Manning se haría eco de las circunstancias materiales del escenario adoptaría varios de estos avances técnicos. Así, al principio de *All for the Better* figuran el prólogo y el epílogo (Manning: 1703: 1v-2r), indispensables en cualquier pieza de la época, y al lado el nombre del actor que los recitaba: «Mr. Wilks» (Manning: 1703: 1v-2r). Después, en la edición príncipe se indica «primer acto, escena primera». Como gracias a los paneles y a que no se bajaba el telón apenas se marcaban las transiciones, las siguientes ya no se numerarían hasta el segundo, por lo que el único indicio de cambio es una didascalía que anuncia la entrada de otros personajes y nuevas sedes: «*Scene changes to Méndez, Isabella and Nurse*» (1.1-1.2; Manning: 1703: 3). Queda claro entonces que ese descuido en la división secuencial, sumado a la aclaración de las identidades de los actores, informan de la subsidiaridad del texto respecto a su representación.

Otra primicia del teatro carolino fue el ingreso de las mujeres en las compañías para encarnar los papeles propios de su sexo, reemplazando así a los efebos que las habían incorporado hasta 1642 (Love: 2005: 110; Munns: 2004: 82-83). Esta es la causa de la recuperación de Estefanía, la madre de Rodolfo en *La fuerza de la sangre*, convertida en la Theresa de *All for the Better*, frente a su exilio de *The Spanish Gypsy* por mor de la escasez de jóvenes aprendices hacia 1623 (Ife y Darby: 2005: 177)²⁹. Pero Manning daría un paso más al eliminar al anónimo padre de Rodolfo, cuyo peso en la novelita cervantina era bastante menor que el de su cónyuge, para adjudicarle a Theresa la función de auxiliar a la víctima y llevarla hasta su casa³⁰. También desaparece Luisico y, por tanto, su accidente con el caballo, que pone en peligro a la propia Isabella,

²⁹ «[...] heroes and heroines are often motherless in Jacobean plays, because all the parts were played by men. Women were played by boy apprentices, but few companies would have enough boys to allow a playwright completely free rein in the gender-mix when putting together his cast. *The Spanish Gypsy* already had six female roles, which would stretch the company's resources to its limits» (Ife y Darby: 2005: 177).

³⁰ Recuérdese que en *La fuerza de la sangre* el viejo caballero socorría a Luisico tras ser atropellado por un caballo, movido por el sospechoso parecido del niño con su propio hijo (Cervantes: 2013: 313-314).

igual que le ocurría a la Clara de *The Spanish Gypsy* (3.2.243-263; Middleton: 2010: 1747). El sacrificio por Manning del embarazo de Leocadia y del nacimiento de Luisico obedeció a la reducción del tiempo a una sola noche, motivada, a su vez, por la necesidad de armonizar las cronologías de las seis *Novelas ejemplares* en liza y simplificar la puesta en escena³¹.

Por lo que atañe a la carpintería dramática, tanto *The Spanish Gypsy* como *All for the Better* ilustran la senda desde el teatro previo al cierre de 1642 hasta el de la Restauración, considerando que, a partir de 1660, y como respuesta a una visión más autoral de la identidad personal y artística, se hicieron cada vez menos habituales la colaboración entre dramaturgos y la costumbre de que el mismo actor interpretara dos o tres personajes (Love: 2005: 110). *The Spanish Gypsy*, en pleno éxito del paradigma renacentista, se había escrito a ocho manos y sus dieciocho caracteres los representaron un total de nueve actores, si hemos de creer la escena metateatral donde la compañía de gitanos revela dicha cantidad («The figure of nine casts us all up, my lord», 4.2.30; Middleton: 2010: 1753); mientras que *All for the Better* la firmó un solo ingenio y sus quince papeles recaerían sobre el mismo número de cómicos (Manning: 1703: 3r).

El trasvase de las novelas a la comedia implica asimismo una diversificación de los códigos expresivos, pues dentro de los teatros concurren no solo el puramente lingüístico —como en la narrativa—, sino también el visual y el auditivo. A la luz de esta

³¹ Es probable que Manning se ciñera aquí a dos de las tres unidades aristotélicas, toda vez que circunscribe las acciones de los diversos personajes a la misma ciudad, Madrid, y a una sola noche. Resulta significativo si se tiene en cuenta el escaso impacto que esta regla tuvo en Inglaterra (Corman: 2000: 57). Uno de los pocos autores previos a 1650 que había dado muestras de adhesión a la misma es Ben Jonson en *Every Man Out of His Humour* (1599; London, William Holme, 1600) y *Volpone* (c. 1605; London, Walter Burre, 1607) (Friedland: 1911: 68 y 77-78). El otro adalid de las tres unidades sería John Dryden en *An Essay on Dramatick Poesie* (1668); e incluso Samuel Tuke las aplicó en *The Adventure of Five Hours* (London, Henry Herringman, 1662) (Corman: 2000: 57). El propio Farquhar daba a entender en *A Discourse Upon Comedy* que los críticos insistían inútilmente en la necesidad de estos preceptos, ya que no satisfarían la variedad de gustos de los espectadores británicos: «Will a single plot satisfy everybody? [...]. The rules of English comedy don't lie in the compass of Aristotle, or his followers, but in the pit, box, and galleries. [...]» (Farquhar: 2021: 68).

superposición semiótica debe leerse la reescritura de la olla podrida (*hotpot*) de episodios de las *Ejemplares* “recocinados” en *All for the Better*; a saber: la conversación de Estefanía (Theresa) con los amigos de Rodolfo (Manuel y Antonio) (*La fuerza de la sangre*; Cervantes: 2013: 317-318) o el pasado deshonesto del indiano Carrizales (López) antes de casarse con Leonora (Henrietta) (*El celoso extremeño*, Cervantes: 2013: 325-329).

Mientras que el diálogo de Estefanía (Theresa) con la pareja de toledanos (Manuel y Antonio) era referido por el narrador de *La fuerza de la sangre*, Manning se vería en el trance de ampliarlo en forma de plática, pero sin omitir la insistencia de la madre ni la duda de los mancebos del original cervantino:

La fuerza de la sangre

Estaba cerca la noche cuando Rodolfo llegó, y, en tanto que se aderezaba la cena, Estefanía llamó aparte las camaradas de su hijo, creyendo, sin duda alguna, que ellos debían de ser los dos de los tres que Leocadia había dicho que iban con Rodolfo la noche que la robaron, y con grandes ruegos les pidió le dijese si se acordaban que su hijo había robado a una mujer tal noche, tantos años había [...]. Y con tales y tantos encarecimientos se lo supo rogar, y de tal manera les asegurar que de descubrir este robo no les podía suceder daño alguno, que ellos tuvieron por bien de confesar ser verdad que una noche de verano, yendo ellos dos y otro amigo con Rodolfo, robaron en la misma que ella señalaba a una muchacha, y que Rodolfo se había venido con ella, mientras ellos detenían a la gente de su familia [...]» (Cervantes: 2013: 317-318).

All for the Better

Theresa.— Antonio, Manuel, one word with you, Gentlemen.

Manuel.— Your Commands, Madam?

Ther.— You must both promise to give me a positive Answer to the Question I shall ask you.

Antonio.— We shan't dispute with your Ladyship.

Ther.— You promise then?

Ant. Man.— We do.

Ther.— Did not Alphonso in one of his Frolicks force a Woman away with him lately? Come you both were with him. Answer me truly, as you regard your promise,

(They look upon one another.)

Man.— This is betraying a Friend, Madam.

Ant.— How the Devil came this to be known!

(Aside.)

Ther.— Fear no ill Consequence from the Discovery. It imports me to be certain of the Truth, nor can it injure anybody.

Ant.— Your Question has surpriz'd us. We cou'd not have thought you had suspected your Son of any such Violence.

Ther.— This is trifling with me. Affirm or Deny it, as you are Gentlemen. I repeat my word to you, it shall prejudice no body.

Man.— It must be known we told you, since nobody else was there that knew him.

Ther.— You have imply'd 'twas He. I'll ask no further. I take it instead of a Confession, which nevertheless you have avoided.

Man.— This candid method increases my Opinion of your Ladyship's Prudence.

Ant.— You know, Madam, how to obtain a Secret, without putting a Man to the blush of a Discovery.

Ther.— I give you my Honour no harm shall arise from it. —Now pray go and join the Company.

(Exeunt Gentlemen.)

(5.3; Manning: 1703: 46)

En *El celoso extremeño*, la biografía de Filipo de Carrizales previa a su matrimonio se resumía en una «pre-historia» donde la narración alternaba con la descripción, frente a la estructura más dialógica de la conquista de Leonora (Rey Hazas y Sevilla en Cervantes: 1997: XXV y XXVIII-XXIX). Al prescindir del narrador omnisciente, Manning esquivó la pauta cervantina, reduciendo a dos pinceladas la etopeya del indiano: 1) la antítesis entre el frenesí amoroso de su pasado y la celopatía del presente; y 2) su avaricia,

producto de una «mentalidad comercial» que no se apagará con la vejez (Rey Hazas y Sevilla en Cervantes: 1997: XXXIV-XXXVI).

Por medio de un diálogo con Clora (1.4; Manning: 1703: 7), López confiesa que sus inseguridades nacían de la experiencia («When I was Young, I did not differ from the rest of my Age. 'tis that experience makes me so watchful now I am old»); y poco después, se perfila como avaro gracias a un monólogo en alabanza del oro (2.4; Manning: 1703: 15). Pero es la interpolación del vodevil del fantasma, ideado por Antonio (5.1; Manning: 1703: 42), la que propicia la anagnórisis de los vicios de López: no solo de su deseo sexual, luego sofocado con el himeneo («Why don't you Marry then? That will cool you, or I have no Experience», 5.3; Manning: 1703: 45), sino también de sus chantajes y usuras, recordadas por Alphonso: «Nay, then 'tis a plain Case. See what comes of Usury and Griping, Lopez. This is somebody's Ghost whom your Extortion help'd to Ruine whilst he was alive, and now he's come to trouble you for't» (5.3; Manning: 1703: 44).

Si bien el falso espíritu sirve como ardid inicial para distraer al marido, no tardará en desplegar un mensaje moral, enderezado al cornudo López, que participa de los recursos del «teatro dentro del teatro» («play within a play»), tan grato para isabelinos y jacobinos de la talla de Thomas Munday (*Sir Thomas More*, c. 1595), William Shakespeare (*The Murder of Gonzago*, representada en *Hamlet*, 1603), Francis Beaumont y John Fletcher (*The Maid's Tragedy*, 1610) o el propio Middleton. Solía emplearse con la voluntad de «exercise a salutary moral effect on some hardened sinner in the audience» y dilatar el suspense (Mehl: 1965: 44-45 y 50). Por eso Fernando pide en *The Spanish Gypsy* a la compañía de gitanos que interpreten una comedia de su puño y letra para que su hijo Roderigo, actor y público, se identifique con el vicioso protagonista y declare su delito (4.2.67-70 y 4.3.8-147); análogamente, en *All for the Better*, Alphonso teñirá de moralidad la supuesta aparición de una víctima de las extorsiones del viejo López.

Como preludeo del fantasma, Manning (5.1; 1703: 40) ideó otra escena metateatral cuyo alcance sí que trasciende el nivel de la ficción: el encuentro de Manuel y Henrietta en la alcoba. El amigo de Alphonso insiste en no demorar el coito, arguyendo su odio a los preliminares, que equipara jocosamente con los prólogos demasiado

largos. Este símil desencadenará una discusión acerca de los pormenores escénicos del amplexo, desde los roles asignados a cada personaje y la naturaleza trágica (o cómica) de este cuadro hasta los interiores definitorios de este tipo de escenas —una habitación con una cama—. Nos hallamos, pues, antes un “tratado en miniatura” sobre el género de la comedia entre 1660 y 1700. Francis Manning reflexiona acerca de esta convención —el lecho encima de las tablas y, paradójicamente, el erotismo velado por una cortina—, denunciando la degeneración del teatro y su compromiso con la reforma³²:

Manuel.— Ay, Child. Come, come, no more of this strangeness; you know my Temper. Come, I hate a long Prologue to a Play. Let us draw the Curtain, my Dear, and begin.

Henrietta.— Are you sure you don't Act a wrong Part?

Man.— Nay, Madam, I appeal to yourself. 'Tis of your own casting, I had not been in the Comedy else.

³² Se dan la mano así el Eros y la elipsis. Ponce Cárdenas (2010: 31-32 y 87) escribió a propósito del *Polifemo* (1612) de Góngora que «la imagen incitante del lecho con dosel («vagas cortinas de volantes vanos / corrió Favonio a la [...] cama») en cierto modo remite a los lectores más atentos a aquella otra «cortina» presente en la *commiato* del sensualísimo poema nupcial de 1600 («Canción, di al pensamiento / que corra la cortina»). Al cotejar ambos pasajes, se puede apreciar que el movimiento en los dos poemas resulta exactamente el inverso. En los versos de la rara canción petrarquista el osado *pensamiento* debe cerrar las cortinillas del tálamo para interrumpir la envidiosa vista del *exclusus amator*, intruso al que ya le ha sido concedido observar más de lo que debiera. Por el contrario, en las octavas del relato mítico, la brisa templada del oeste (el dios Céfito, bajo la advocación menos usual de Favonio) descubre ante el obnubilado cazador [Acis] el invitador paraje donde duerme Galatea». Salvando las distancias, Manning procedió en *All for the Better* de la misma manera que Ernst Lubitsch en la mayoría de sus comedias alemanas y estadounidenses: «Como guionista, era astuto, jugando al escondite con la censura. Como cineasta, sin embargo, era directo, indicando al espectador claramente el lugar del escondite. [...] Por ejemplo: escena de amor. Para no mostrárnosla, cierra de golpe una puerta: ¿economía? Pero la puerta es la de un palacio cuya fachada monumental no se priva de enseñarnos: ¿delirio? Resulta que para Lubitsch el decorado es el reflejo mental del personaje que lo habita, [...] igual que la película es el reflejo mental del director, proyectado al espectador. [...] La pantalla de Lubitsch es un espejo. Y las puertas cerradas que filma son nuestras caras: lo que ocurre detrás de ellas somos nosotros» (Binh y Viviani, 2005: 14-15).

Hen.— 'Tis well if it don't prove a Tragedy. I have seen Actors, by undertaking Parts, not fit for 'em, turn one into t'other.

Man.— What can this mean? Come, come, this is but Acting at best: You are not the Person you seem to be.

Hen.— Pray, whom do you take me for, Sir?

Man.— The chief Lady in the Play, Madam, and myself the fine Gentleman; this Bed-Chamber the Scene of Action, whither You and I have retir'd, by consent, from the Stage, to do what is done in most of our Modern Comedies.

Hen.— But I hope you'll allow 'tis a foul Offence against Manners, and ought to be reform'd.

(5.1; Manning: 1703: 40)

Manning enriqueció musicalmente las escenas 1.1 (Manning: 1703: 2), 2.1 (Manning: 1703: 10) y 4.2 (Manning: 1703: 34-35). Se trata de tres canciones, dos atribuidas a Alphonso y la tercera a un criado, que anuncian giros del argumento y potencian la tensión dramática: 1) la primera («Come, let us be jolly») formula el secuestro de Isabella; 2) la segunda («Awake, fair Nymph, awake, and dream»), su despertar; y 3) la tercera («Oft have I Heard our Poets Sing»), la postrera atrición de Alphonso, previa a su lectura de la tablilla con las acusaciones de Isabella que lo inducirán a pedirle matrimonio (4.2; Manning: 1703: 34-35).

La importancia de la melodía atestigua el éxito del teatro musical durante la segunda mitad del siglo XVII, y en concreto de la ópera; sobre todo desde que William Davenant (1606-1668), dramaturgo y director de la Duke's Company, la impulsara al componer la primera a la italiana en lengua inglesa: *Siege of Rhodes* (1656) (Winn: 2004: 104-105). No solo tuvo lugar entonces una formidable eclosión de este género, hasta el punto de plantearse la apertura de un tercer coliseo para su representación, sino que durante el bienio 1668-1669 se versionaron piezas como *The Faithful Shepherdess* de John Fletcher y *Tyrannick Love* de su tocayo Dryden, incorporando episodios musicales y otros extraídos del Bel Canto (Winn: 2004: 108).

Otras escenas de *All for the Better* se singularizan por un efectismo que raya en lo inverosímil. Sirvan como botón de muestra las casualidades forzadas, verbigracia la porfía de López en guardar

la bolsa de oro justo en el armario donde se había ocultado Manuel (5.1; Manning: 1703: 41); o las preguntas de Theresa a Isabella, que la incitarán a revelar la verdad: «If I have ask'd a Question that brings any ungrateful passage to your Memory, I'll wave my Curiosity, and expect no Answer [...]. You gaze about the Room, as if you were astonish'd at some discovery you seem to have made here» (4.2; Manning: 1703: 32). Esos recursos, preñados de cierto histrionismo, incrementarían tanto la expectación como las risas del público, pues suelen insertarse en los episodios anteriores al descubrimiento de un secreto: la infidelidad de Henrietta, la violación de Alphonso o la anagnórisis del caballero y su víctima.

Además de plegarse a las exigencias propias de la semiosis espectacular del teatro, los originales cervantinos sufrieron cambios razonables en clave puramente narrativa; o sea, de acuerdo con su ajuste (o no) a las reglas de la «comedy of manners» o «comedy of wit» (Love: 2005: 126). El subgénero dramático más popular de la Restauración se definía por su examen —siempre en clave satírica— de la conducta y hábitos de aquellos grupos sociales, con la aristocracia como diana predilecta (Maybank: 2018). Una buena parte de estas piezas abordaban cuestiones de género, sexualidad y maridaje en función de una tesis constante: restaurar el orden político, social o familiar, alterado por personajes que beben los vientos por la tentación, el adulterio, la venganza o la estafa (Gill: 2000: 191; Maybank: 2018; Corman: 2000: 56)³³. Había asimismo un repertorio de tipos: jóvenes de la proto-burguesía, mercaderes, caballeros de ciudad, amantes en edad de merecer, padres dispuestos a estorbar los romances de sus herederas, estafadores, bobos, acosadores, castas señoronas, prostitutas, cornudos, lúcidos criados o esposas algo mortecinas (Munns: 2004: 90; Corman: 2000: 56).

Lo cierto es que dicha *comedy of manners* aglutinaba títulos tan conservadores como heterogéneos, resuelta a amoldarse a fórmulas reconocibles por el público y los mismos dramaturgos, avalistas de una variada oferta de entretenimiento (Corman: 2000: 56). Pues bien, Manning se ceñiría en *All for the Better* a casi todas las modas

³³ «The demarcation of masculine and feminine domains, the desire of one sex for the other, and the institutions charged with legitimizing both, become the amusing foils or dire impasses that comprise the action and envelop the characters of the plays of this era (Gill: 2000: 191).

de su tiempo, adaptando los personajes y novelas de Cervantes a los paradigmas sajones³⁴.

De los actos y la indolencia del Rodolfo de *La fuerza de la sangre* se colegía ya un carácter tornadizo, disoluto, impulsivo y preso de una sensualidad que frisa la necrofilia (García López en Cervantes: 2013: 970-971; Zimic: 1996: 20)³⁵. Manning lo aprovechó en la figura de Alphonso, epígono de los donjuanes («rakes») de las «sex comedies» del siglo XVII (Munns: 2004: 91; Hughes: 2005: 228), siempre al acecho de vírgenes o casadas a las que corromper. A zaga de tales apetitos, Manuel y Antonio sintetizan aquí la brutalidad de los gustos de Alphonso: «*Ant.* Where did he carry his Prey? He won't force her, will he? *Man.* Certainly, if she does not yield betimes. He has not Patience to hold out, Sir. When he has a pretty Wench in his Power, he's as untractable as the Tyger» (2.5; Manning: 1703: 16). Este arquetipo se impuso entre 1660 y 1670, conformando Rodophil y Palamede (*Marriage à la Mode*, John Dryden, 1671), Don John (*The Libertine*, Thomas Shadwell, 1675) y Dorimant (*The Man of Mode*, George Etherege, 1676) un cuarteto de ejemplos de relumbrón. Después, sobre todo en las comedias más «limpias» de finales del seiscientos y gran parte del setecientos

³⁴ Bajo el paraguas de la *novella* italiana, Cervantes había propuesto en sus *Ejemplares* una síntesis de recursos «afines a los géneros de ficción más frecuentados en la época», tales como la picaresca (*Rinconete y Cortadillo*, *La ilustre fregona* y *El coloquio de los perros*; con pinceladas en *El casamiento engañoso*, *La gitanilla* y *El licenciado Vidriera*), la novela pastoril (*La gitanilla*) y bizantina (*El amante liberal* y *La española inglesa*) e incluso los diálogos lucianescos (*El coloquio de los perros*) (García López en Cervantes: 2013: 737-738).

³⁵ «Monstruosa crueldad y lujuria o sensualidad de tipo patentemente patológico, que ha hecho pensar hasta en complejos necrofilicos, al tener presente que Rodolfo «cumple su deseo», llevando «los despojos» de la desmayada, como los «de un tronco o una columna sin sentido»» (Zimic: 1996: 203). Ife y Darby (2005: 179) entienden que la aparente compasión de Rodolfo por Leocadia es, más bien, la conciencia de que sus actos son reprobables y de que, por tanto, debe encubrirlos aun a sus amigos: «[...] y como la insolencia que con Leocadia había usado no tuvo otro principio que de un ímpetu lascivo, del cual nunca nace el verdadero amor, que permanece, en lugar del ímpetu, que se pasa, queda, si no el arrepentimiento, a lo menos una tibia voluntad de secundalle. Frío, pues, y cansado, Rodolfo [...] se fue a buscar a sus camaradas [...]. [...] aunque había ido a buscarlas [a sus camaradas], no quiso hallarlas, pareciéndole que no les estaba bien hacer testigos de lo que con aquella doncella había pasado [...]» (Cervantes: 2013: 308-309).

(Munns: 2004: 91), los calaveras empezarían a mostrarse menos salvajes y más acordes con el nuevo ideal de caballero honesto, íntegro y decente (Mackie: 2005: 131; Corman: 2000: 65)³⁶.

La antonomasia del crápula redimido fue Loveless (*Love's Last Shift*, Colley Cibber, 1696), un antepasado directo del Alphonso de *All for the Better*, si atendemos a su cambio de parecer sobre el séptimo sacramento: «Antonio, I must have no more Prophaneness against Matrimony. The humour is chang'd, and I've resolv'd on other Courses» (5.4; Manning: 1703: 49). Manuel se comportará en cambio como un vestigio del modelo “secentista”, ya que, a pesar de su fiasco con Henrietta, su actitud no cambia en nada respecto a las dueñas: «Come, come, you must not wonder, Old Gentleman, that young Fellows will be attempting: We have hot Blood in us» (5.3; Manning: 1703: 45).

Por su parte, Isabella actualiza el mito de Lucrecia, de longeva presencia sobre las tablas británicas, particularmente en la denominada «rape play» (Hughes: 2005: 228). Dicho subgénero tocó techo gracias a cuatro tragedias escritas entre 1594 y 1612: *Titus Andronicus* (William Shakespeare, 1594), *The Revenger's Tragedy* (atribuida a Thomas Middleton, 1606), *The Rape of Lucrece* (Thomas Heywood, 1608) y *Valentinian* (John Fletcher, 1610) (Gossett: 1984: 305-306). En todas ellas la víctima asumía la culpa del oprobio y acababa muriendo, bien suicidándose, bien a manos de un pariente que antes la había vengado liquidando al violador de turno (Gossett: 1984: 306; Nicol: 2006: 175-176). Pues bien, entre 1660 y 1700 las Lucrecias volverían por sus fueros gracias al menudeo de tramas de violencia sexual en tragedias y comedias originales y en adaptaciones de varias de las renacentistas, como *Amboyna* (John Dryden, 1673), *The Rape* (Nicholas Brady, 1692), *The History of King Lear* (Nahum Tate, London, E. Flesher, 1681) y *Valentinian* (John Wilmot, London, Timothy Goodwin, 1685) (King: 1998: 91-93).

A su trasluz se explica que uno de los adornos de la alcoba donde Alphonso fuerza a Isabella en *All for the Better* sea precisamente un óleo con la mujer de Colatino, catalizador de la angustia y los deseos de venganza de la protagonista tras reconocerse en él:

³⁶ A propósito del «English rake», véase Mackie (2005).

Isab.

[...]

«What's this? The Story of the poor *Lucretia*?

[*A Picture.*]

Alas! how wild she look! how full of Horror!

Resisting what she can, but all too little.

See how the Ravisher improves his hold!

Impetuous Love flames forward through his Eyes,

And all the Satyr rushes on the Dame.

What near Alliance bear our Woes!—Off Eyes [...]

(Manning: 1703: 22)

También la Leocadia cervantina tenía algo que ver con una leyenda de la Edad Media: la de la santa homónima, mártir y patrona de Toledo (García López en Cervantes: 2013: 962). Dicha conexión entre *La fuerza de la sangre* y el género del *miraculum* (Forcione: 1982: 329-385)³⁷, bañado de símbolos y reflejos piadosos, motivó la traída y llevada inverosimilitud de los monólogos y las reacciones de esta dama. Se ha insistido en su inusitada madurez, en su falta de interés por desquitarse, relacionada con el misterio de la redención («a Rodolfo le perdonó ya pronto después de la ofensa», Zimic: 1996: 216), y en su repentino amor hacia Rodolfo. En contraste con la gravedad de la novela y su heroína, y más acorde con el tono desenvuelto de la comedia inglesa, Isabella se muestra al principio traviesa y desvergonzada, cuando bromea a costa de la nodriza («As I live, Sir, you must find a Husband for Mrs. Isabella, and that quickly too, or she'll grow so wild that one can't speak a quivocal word, but she'll draw a wanton meaning out on't», 1.1; Manning: 1703: 2); luego, tras sufrir el abuso, experimentará una evolución —mucho más lógica y realista— desde la impotencia a sus ansias de *vendetta*: «Oh that I had the Villain here! how cou'd I tear him Limb from Limb, and trample him to dust!» (4.2; Manning: 1703: 33).

Al referir su desgracia, a caballo entre la picaresca y la vida de soldado (Sáez: 2018), el alférez Campuzano de *El casamiento engañoso* se presentaba como la víctima de un engaño de Estefanía de Caicedo, hasta que el licenciado Peralta lo impele a reconocer «su

³⁷ Remitimos al capítulo IV de su monografía, titulado «Cervantes' Secularized Miracle: *La fuerza de la sangre*».

propia condición de burlador y trampista» (Rey Hazas y Sevilla en Cervantes: 1997: XXXVII). En cuanto a Estefanía, pese a ser una buscona —no echemos en saco roto que «la ‘tapada’ era una de las innumerables formas de ejercer la prostitución» (García López en Cervantes: 2013: 1056)—, sus intenciones pudieran ser bastante más sinceras de cómo las pintara Campuzano, pues «que inquiriese cómo había reaccionado su esposo a la revelación de que no era rica, sugiere que [...] tenía alguna esperanza de que la situación fuese reparable» y que, por ello, su fin último no fuera robarle (Rodríguez-Luis: 1998: 486-487)³⁸. En cambio, para concentrarse en Daria, estas notas rufianescas se esfumaron en Woodvil, despojado de todo pecado y descrito como forastero advenedizo en una Madrid convertida en «mar de peligros»³⁹. Su candidez representa un guiño a los protagonistas de las «town comedies», ambientadas casi

³⁸ Maestro (2007: 277:318) va más allá de si el engaño entre los protagonistas es mutuo o no y, desde la ladera del materialismo filosófico, concluye que *El casamiento engañoso* está construida sobre tres realizaciones de la mentira: 1) la ética, es decir, aquella cuyas «consecuencias afectan negativamente las condiciones físicas de la vida de los seres humanos» y cuya última consecuencia es la *alienación*, que en la novela se concreta en la sífilis de Campuzano como resultado físico del engaño de Estefanía (2007: 282-283); 2) la moral, esto es, «toda mentira cuyas consecuencias afectan específica y negativamente a las relaciones entre dos o más seres humanos en tanto que miembros de un grupo o sociedad, cuya mínima expresión es la pareja y cuya máxima organización estructural es el estado», de menor desarrollo en esta novela (2007: 285-286); y 3) la poética, que atraviesa *El casamiento engañoso* y *El coloquio de los perros*, en tanto que «plantean hondos problemas relativos a la esencia misma del concepto de ficción literaria» (2007: 288).

³⁹ Otro tópico recurrente en la narrativa española del Barroco. Véase este ejemplo de *Las harpías en Madrid* de Alonso de Castillo Solórzano (Barcelona, Sebastián de Cormellas, 1631): «Es Madrid un maremagno donde todo bajel navega, desde el más poderoso galeón hasta el más humilde y pequeño esquife; es el refugio de todo peregrino viviente; el amparo de todos los que la buscan; su grandeza anima a vivir en ella, su trato hechiza y su confusión alegra» (Castillo Solórzano, 1985: 48). Remitimos también al comienzo de la *Guía y aviso de forasteros* de Antonio Liñán y Verdugo (Madrid, Viuda de Alonso Martín, 1620): «El primero aviso y advertencia con que habemos de ayudar y prevenir al forastero recién venido a la corte es que mire y atienda qué posada escoge, en qué parte y en qué vecindad, que sea a propósito para el intento y ánimo con que viene, y que desde ella pueda negociar con mejor comodidad y mayor seguridad, procurando, si es posible, que el dueño de la casa sea persona cuerda, en edad madura, con tan buena de observante cristiano como de puntual cortesano, que su familia y gente no sea de demasiado ruido, ni en edad moza y juvenil» (González Ramírez, 2011: 171).

siempre en Londres, donde se le ofrecían al público lecciones sobre cómo sortear a los libertinos, casamenteras y farsantes de la nueva clase urbana (Love: 2005: 125-126). A este respecto, Daria resucita a los estafadores de comedias como *The Cheats* (John Wilson, 1662) y aun anticipa a la pícara Moll Flanders (1722) de Daniel Defoe, que Souiller (1981) y Rodríguez-Luis (1998) emparentaron con la Estefanía cervantina.

A diferencia de Campuzano, enfermo de sífilis en el hospital de la Resurrección de Valladolid, Woodvil descubre las intenciones de Daria antes de casarse y su trama tendrá un final feliz, tal como prescribe la comedia. Eso sí, la mujer sale peor parada que Estefanía de Caicedo, pues frente a la treintena de años y la bonita voz de la tímida cervantina, la de Manning es una vieja grotesca que oculta con afeites su decrepita fealdad, al decir de la propia Elvira: «Why, have you not a Glass-Eye, and Plumpers too for your Cheeks? Can you deny that all your Teeth are false? Don't I know your Face is nothing but a Plaister of Red and White? And that your Breath is insupportable?» (3.2; Manning: 1703: 28).

Dentro de las «town comedies» son dignas de mención aquellas que buceaban en el desgaste de los matrimonios y la amenaza de su estabilidad, con frecuencia encarnada por casanovas. Ya en 1675, *The Country Wife* de William Wycherley fusionó ambas constantes —parejas marchitas y seductores— cuando su antihéroe, el mujeriego Horner, se procuraba sus amantes recurriendo a esposas sexualmente insatisfechas. Entre 1660 y 1670 la fórmula acostumbraría a terminar con la consumación del adulterio. Sin embargo, en las comedias posteriores a 1688 el tema comenzó a recibir un trato más complejo y realista, seguramente a instancias del público y los críticos.

Muy vecina de *All for the Better* es *The Provoked Wife* (1697) de John Vanbrugh, donde la pérdida de la atracción física lleva a la mujer (Lady Brute) a dejarse cortejar por el galán Constant, y al marido, sir John, a salir de parranda con lord Rake. En esta obra — apenas un lustro posterior a *The Wives' Excuse; or Cuckolds Make Themselves* (Thomas Southerne, 1691) y probable falsilla para *The Careless Husband* (1704) de Colley Cibber— Vanbrugh ahondaba en la responsabilidad del hombre, y no solo de la mujer, en el fracaso de toda relación (Corman: 2000: 65-66).

Henrietta y López están más cerca de esta segunda generación de comedias matrimoniales, pues si bien la dama busca con denuedo a un joven que la satisfaga («Manuel's the darling He. No matter for a mutual Passion at first. He is not only unwounded hitherto, but seems to defy all the Sex. Now cou'd my Charms his Savage Breast controul, It were a Triumph worthy of my Soul», 1.4; Manning: 1703: 9), renunciará antes de engañar a su marido (5.1; Manning: 1703: 40).

Las relaciones sentimentales de *All for the Better* difieren del triángulo formado por Carrizales, Leonora y Loaysa en *El celoso extremeño*, que transitaba por caminos mucho más ambiguos y sofisticados. La idiosincrasia del indiano eran sus celos enfermizos y su decisión de enclaustrar a su esposa en una casa-convento-fortaleza (Molho, 1990). Sin embargo, en la versión impresa en las *Ejemplares* —no así en la del manuscrito Porras— se redime al perdonarle a Leonora su traición.

Manning simplificaría a Carrizales tras vincularlo con un par de tipos cómicos bien reconocibles por el público: el avaro y el viejo celoso casado con una niña, probable deudor del Harpagón de *El avaro* (1668) de Molière, cuyas piezas se importaron y plagiaron en la Inglaterra de la Restauración⁴⁰. Su torpe caída mientras alardea de su vigor (1.4; Manning: 1703: 8) o el monólogo sobre el oro (2.4; Manning: 1703: 15) son buenos ejemplos de escenas tan manidas como definitivas del «figurón» (Lanot y Vitse, 1976). No obstante, Carrizales y López sí que coinciden en la esterilidad o la impotencia sexual, aunque los distintos moldes genéricos ocasionen que las del primero se narren y la del segundo vengan sugeridas por Clara en estilo directo: «Hecha esta prevención y recogido el buen extremeño en su casa, comenzó a gozar como pudo los frutos del matrimonio» (Cervantes: 2013: 333); «Clara.— But when that Nourishment is gone, and the Lamp can give no more Light, its consuming Fury vanishes with the Flame; whereas Old men rage the more for the

⁴⁰ «No playwright provided more raw material for adaptation than Molière, whose texts we routinely ransacked and incorporated into countless English plays. Some particularly successful examples are John Caryl's *Sir Salomon* (1669), Thomas Betterton's *The Amorous Widow* (1670), John Crowne's *The Country Wit* (1675), Thomas Otway's *The Cheats of Scapin* (1676), and Dryden's *Amphitryon* (1690)» (Corman: 2000: 55).

loss of that supply of spirits. [...] They are jealous of their Wives, whom they can't please», 1.4; Manning: 1703: 7).

Dicha esterilidad activaba en el relato de Cervantes un «proceso de inversiones y desplazamientos» por medio del cual «Carrizales hace el papel de un esposo paternal, distrayéndola [a su joven esposa] y regalándola con juguetes y dulces; es decir, con objetos que suplen, inadecuadamente, la gratificación sexual» (Clamurro: 1998: 436). También en *All for the Better* cristalizará ese desplazamiento de la sexualidad al derroche de recursos a fin de complacer a Henrietta, para expresarlo con palabras de López: «Well, there's no Love lost certainly; for I have done that at her request, which all the World beside should ne'er have perswaded me to; I have ev'n relinquish'd the Comforts of a Flannel Shirt to please her» (1.4; Manning: 1703: 8).

Mucho más ingenua que Henrietta, Leonora no quería echar ninguna cana al aire, sino que se ve arrojada por Marialonso a los brazos de Loaysa; y, a pesar de la falta de libertad y de la insistencia de su criada, se resiste al adulterio. En *All for the Better* será Henrietta quien le haga ojitos al amante, sin que ni Manuel ni Clora tomen la iniciativa; de hecho, Clora no se muestra muy conforme con la elección del impávido Manuel: «Well, I confess I shou'd expect more Devotion from a Man that I cou'd be perswaded to have an Affair with» (2.5; Manning: 1703: 17-18). Por fin, tras el fracaso de su empresa, alrededor del Loaysa cervantino se extendía una sombra de impotencia y afeminamiento que ironiza el triángulo de la novelita (Sieber en Cervantes: 1981: 19; Rey Hazas y Sevilla en Cervantes: 1997: LIV-LV). De ahí que, en lugar de asimilar a Loaysa con un petimetre, el otro modelo de masculinidad de la Restauración (Mackie: 2005: 135)⁴¹, Manuel se construya aquí sobre el arquetipo del seductor, sin que hubiera más cera que la que ya ardía.

Deconstructing Cervantes

Además de los cambios propios de la adaptación genérica, las *Novelas ejemplares* sufrieron otros solo explicables en el marco de un proceso de reescritura transnacional y transcultural; o sea, de

⁴¹ Véase también Giorgi (2019, 2020).

aclimatación de los relatos cervantinos, casi todos situados en la España de Felipe III, al contexto «pre-ilustrado» de la Inglaterra de Ana Estuardo (1702-1714).

Pese a escribirse al comienzo de la Era Augusta (1700-1760), *All for the Better* (1703) todavía conserva ecos de la cultura hedonista de la Restauración, no solo por su homenaje a las modas teatrales, sino por la profanidad de sus parlamentos y reflexiones. Los libertinos de las comedias carolinas se movían en torno a la dicotomía «naturaleza *vs* arteificio» de Thomas Hobbes (Munns: 2004: 90): el hombre como sujeto separado de la sociedad civil (Cisneros Araujo: 2011), ajeno a cualquier norma que le impida gozar de sus bajas pasiones; lo cual chocaba frontalmente con el matrimonio (Bevis: 1988: 12)⁴².

Pero la cuarentena de la legitimidad del himeneo no quedaría restringida a las «sex comedies». En *The Atheist* (Thomas Otway, 1684) y *The Amorous Widow* (Thomas Betterton, 1710), por citar dos buenos ejemplos, se oponían los enlaces forzosos y de conveniencia a los fundados en el amor; y en otras incluso se llegaban a dar recetas que se tenían entonces por quiméricas, como el divorcio en la tardía *The Beaux Stratagem* (George Farquhar, 1707) (Munns: 2004: 92). Pero tales piezas, siquiera después de 1688, sirvieron de altavoz a una cuestión social más profunda que la de Hobbes; y entre la década de 1690 y los albores del siglo XVIII, de palpitante calado entre la opinión pública: la reducción del matrimonio a un contrato de compraventa («mercenary marriages», Tague: 2001: 77; Walker: 2013a: 16). Fueron los puritanos quienes antes propusieron como respuesta el connubio basado en la compatibilidad amorosa y sexual (Munns: 2004: 89). Sentían la necesidad de salvaguardar así los valores tradicionales, encarnados por dicha institución, frente a los cambios socio-ideológicos que hacían peligrar el *status quo*: nuevas prácticas económicas, como la inversión y el consumismo, a las cuales pronto se sumaron las mujeres —bien es cierto que de forma precaria—, exponiéndose a la deshonra o la insubordinación, y un nuevo concepto de la política como fenómeno mercantil que terminaría contagiando a las familias (Tague: 2001: 80).

⁴² «Hobbes believed that appetite is the strongest driving force in human behaviour, and that left to ourselves we will destroy what we most value because of our overwhelming competitive greed» (Maybank: 2018).

De los discursos «antimaritales» o reformistas se hacen eco varios personajes de *All for the Better*. Además de los alegatos esperables en los donjuanes Alphonso y Manuel («I hate your damn'd Passion, and slavish Worshipping of Women. If I were to listen to any of 'em, nothing wou'd tempt me like an Opportunity of falling to without Ceremony?»). Manuel en 2.5; Manning: 1703: 16-17), Johnson se lamenta en el primer acto de que una de las facultades consustanciales al hombre —el amor— quedara sometida a hábitos artificiales («ceremony»): «The more's the pity. Why shou'd so foolish a thing as Ceremony be practis'd in a thing so Natural as Love?» (1.3; Manning: 1703: 5). También Elvira, durante su diálogo con Daria, presenciado por Woodvil, recela de la institución conyugal, que juzga del todo opuesta a la mudable esencia del amor: «Love is of so fantastick a nature, that the very first moments of Marriage are scarce agreeable. Love, I say, must have something to awaken it, and to give it an edge. It feasts upon variety and change: And how can a Wife be always new?» (3.2; Manning: 1703: 27). Encarcelado por la falsa acusación de Daria y desengañado del matrimonio, Woodvil lo describe como «the end of all Pleasure in Life» (4.3; Manning: 1703: 36). Los pocos que terminarán defendiéndolo no son lo que se dice ejemplos de rectitud, pues el viejo López insinúa que solo se casó para aplacar su lujuria —y nada extrañaría que cometiese atropellos similares a los de Alphonso—, mientras que las bodas del protagonista con Isabella apenas constituyen una expiación de su delito («*Theresa* [...]. Let Marriage be the Reparation», 5.4; Manning: 1703: 50).

La única pareja asimilable al matrimonio de libre elección tan defendido en la época es la formada por Johnson y Elvira. Sin embargo, como Juan y Preciosa en *La gitanilla*, deciden esperar para casarse, aquilatando su amistad antes de que Elvira reciba una herencia; es decir, toman precauciones contra la falta de deseo y de dinero, las principales lacras, a su juicio, de todos los cónyuges que en el mundo han sido: «*Elv[ira]*. [...] Let us try to improve our Friendship, before we come to Love and Matrimony; Then if you dare accept of a trivial Portion [...], which I hear is fallen to me very lately by the sudden Death of an Uncle, we may be liable to none of the usual infelicities of that State» (5.4; Manning: 1703: 52). Ya lo dice el refrán: «Donde no hay harina, todo es mohína».

Ni en los ejemplos ya transcritos ni en el resto de la comedia se alude a sentimiento religioso alguno por parte de los protagonistas; ni siquiera a resultas del enlace, otro signo de que el laicismo iniciado en la corte de Carlos II persistía a comienzos del siglo XVIII, favorecido en parte por las mudanzas económicas y sociales arriba mencionadas. De entre estas últimas, la incipiente participación de las mujeres en los negocios se concreta en la factura de cien pistolas que el comerciante López le debía a Elvira: «All I have now in the World at command is a bill upon old Lopez for a hundred Pistols, which is not payable these Ten days» (4.1; Manning: 1703: 32).

La reforma moral se hace patente en los personajes y diálogos de *All for the Better*. A veces de forma explícita, como en la escena del encuentro de Henrietta con Manuel:

Man.

The chief Lady in the Play, Madam, and my self the fine Gentleman; this Bed-Chamber the Scene of Action, whither You and I have retir'd, by consent, from the Stage, to do what is done in most of our Modern Comedies.

Hen.

But I hope you'll allow 'tis a fowl Offence against Manners, and ought to be reform'd.

(5.1; Manning: 1703: 40);

pero también aflora en el arrepentimiento de Henrietta y Alphonso, sin duda para mitigar la depravación sin culpa de las «casadas infieles» y los libertinos del teatro del Renacimiento inglés. A dichas posturas y a la ausencia de todo castigo subyacía la propia vida en la corte, donde la criminalidad, concretada en prostitución, adulterio, juego, asesinato y violaciones, se había naturalizado, y aun glamorizado, entre las élites cercanas al monarca, lascivamente espoleadas por el ejemplo de promiscuidad del propio Estuardo (Mackie: 2005: 130-131).

Ahora bien, ese «prestigio» masculino y erótico, del cual se ufanaron los grandazos de un mundo de veras exclusivo, pronto devino un espejismo, habida cuenta de que la cifra y suma de los juristas y pensadores de finales del seiscientos y principios del setecientos consideraban la violación —sobre todo de vírgenes—

un crimen de una gravedad vecina del asesinato (King: 1998: 25). Así lo había estipulado ya Ranulf de Glanvill en el *Tractatus de legibus et consuetudinibus regni Angliae*, que pasa por ser el primer fuero de la Islas (1187-1189), y todavía resonaba en los estatutos entonces vigentes («the act of 1576»), los cuales sancionaban como único atenuante del sexo no consentido la aceptación del enlace entre agresor y víctima por parte de las dos familias y de la violada (King: 1998: 27-28).

A pesar de la unánime censura de este crimen capital, como las del puritano Richard Baxter o el abogado Thomas Edgar (Walker: 2013a: 12-13), la mayoría de los agresores eran absueltos y los testimonios de las mujeres puestos en tela de juicio: «In early modern England, these were in the region of one guilty verdict in every eight or ten trials, which in turn were a small proportion of initial accusations» (Walker: 2013b: 116). Tal impunidad se legitimó, hasta cierto punto, gracias a la ocurrencia —más extendida después del reinado de Carlos II— de que el sexo era una fuerza natural incontrolable para los varones (Walker: 2013a: 14). Uno de los argumentos que solían esgrimirse contra las víctimas era la asentada creencia de que una mujer no podía concebir un hijo si el coito no había sido consentido: una engañifa suscrita por intelectuales de la talla de William Lambarde (*Eirenarcha*, 1581), Michael Dalton (*Country Justice*, 1618) o William Sheppard (*Abridgement*, 1675) (King: 1998: 40).

Más allá de esta desventaja de las mujeres frente a sus abusadores, no dejaba de ser cierto que las comedias siempre incidían en la inocencia de las primeras y en los yerros y extravíos de los segundos (Hughes: 2005: 229). Por tanto, si bien Manuel reproduce aquí el discurso acerca de la ausencia de control sexual en los hombres a la hora de describir a Alphonso («untractable [incontrolable] as the Tyger», 2.5; Manning: 1703: 16), el resto de los personajes denunciarán sus viles acciones: desde los dos Méndez e Isabella hasta Theresa y el propio Alphonso cuando se arrepiente. Isabella llama «monstruo» a su agresor delante de su madre («Alas! that such a Noble Lady shou'd e're produce so vile a Monster», 4.2; Manning: 1703: 33); Theresa participa activamente en su acusación pública al calificar su ultraje como «abuso»: «That you have abus'd her, let this Witness» (5.4; Manning: 1703: 50); y Alphonso, una vez

toma conciencia de sus actos, abomina de ellos: «To say the truth, 'twas barbarous to force her» (3.1; Manning: 1703: 22). Dicho arrepentimiento ofrece, pues, una respuesta ilustrada a la falta de contrición y castigo de Rodolfo en *La fuerza de la sangre*, dado que ni Estefanía ni su marido sermonearon al hijo por su fechoría, ni siquiera cuando Leocadia la confiesa delante de todos (Cervantes: 2013: 322-323).

En contraste con Alphonso, la inocencia de Isabella no es rebatida ni una sola vez, según atestiguan las intervenciones de la nodriza frente a la ira de Méndez hijo, quien, junto a su progenitor, perpetúa tanto a los hermanos y padres de las «rape plays» como a los de las novelas y comedias españolas de capa y espada: el deshonor de la familia representa aquí una lacra infinitamente mayor que la posible muerte de Isabella (2.2; Manning: 1703: 12)⁴³. A plana y renglón de lo expresado por el padre de Leocadia en *La fuerza de la sangre*, la nodriza de *All for the Better* opina que la violación de su protegida no redundaría en vergüenza, pues no fue consentida; y naturalmente tampoco ha de agravarse su pena sacándola a la luz:

All For the Better

Nurse.— Alas! I fear they have Murder'd her.

Y[oung] Mén[dez].— Or, what is worse, depriv'd her of her Honour.

Nurse.— Not so neither, Sir; Life's worth two of that, I thank you. Then besides, what is taken from her by force, as I am sure they'll be severely put to't with her, can't redound to her Shame [...]

Y. Men.— Away, you Talk idle'y.

Nurse.— Nor wou'd you very wisely, if you were not my Young Masters Worship. What, you are for spreading the News all

over the Town, that your Sister has been Ravish'd?

(2.2; Manning: 1703: 12)

⁴³ Las comedias españolas, sobre todo las de Pedro Calderón de la Barca, fueron más que saqueadas por los dramaturgos de la Restauración a partir de *The Adventures of Five Hours* de Samuel Tuke (London, Henry Herringman, 1662). Sobre este particular véase la monografía de Braga Riera (2009).

La fuerza de la sangre

–[...] Y advierte, hija, que más lastima una onza de deshonor pública que una arroba de infamia secreta. Y pues puedes vivir honrada con Dios en público, no te pene de estar deshonorada contigo en secreto. La verdadera deshonor está en el pecado, y la verdadera honra en la virtud; con el dicho, con el deseo y con la obra se ofende a Dios; y pues tú, ni en dicho, ni en pensamiento, ni en hecho le has ofendido, tente por honrada, que yo por tal te tendré, sin que jamás te mire sino como verdadero padre tuyo.
(Cervantes: 2013: 311)

Si Cervantes oponía a través del padre de Leocadia la concepción erasmista del honor a la idea de honra de la Contrarreforma⁴⁴, plasmada ya en las comedias (Casalduero: 1974: 158; Zimic: 1996: 200), Manning le siguió aquí los pasos, si bien por boca de la sabia nodriza, mucho más práctica y avisada que los impulsivos padre y hermano de Isabella. No en vano, los perfiles de ambos respondían a un intento de ridiculizar los valores ya casi obsoletos de la España de los Austrias menores⁴⁵. Pero a esta reflexión de la nodriza se añade en *All for the Better* una circunstancia que exculpa definitivamente a Isabella: el hecho de no quedarse encinta —igual que la Clara de *The Spanish Gypsy* (Gossett en Middleton: 2010: 1724)— frente al nacimiento de Luisico en *La fuerza de la sangre*. Además del apuro que entrañaría trasladar ese lapso

⁴⁴ «Cervantes indica con toda claridad la manera de considerar el honor de la Contrarreforma. Vemos al hombre en su relación con Dios y con la sociedad. En relación con Dios la intención únicamente es lo que califica un hecho; respecto a la sociedad el hecho es lo único que cuenta» (Casalduero: 1974: 158).

⁴⁵ No se pierda de vista que «en los tribunales de justicia [del reinado de Felipe IV], el testimonio de una mujer noble de buena reputación contaba tanto como el testimonio de un villano, y los testimonios de dos mujeres nobles igualaban al testimonio de un noble» (Rabell: 2022: 94). Sin embargo, Pérez-Prendes y Azcárraga (1989: 240-241) afirman que los testimonios de mujeres generalmente se circunscribían a casos en los que estaban directamente involucradas: violación, abuso deshonesto, parto, matrimonio, sodomía, etc. Asimismo, el castigo por delitos sexuales contra ellas dependía de su estado civil y el adulterio era duramente castigado.

de siete años de la novela a la comedia, la supresión del embarazo en ambas piezas responde a los discursos jurídicos ya comentados.

A la condena del casi extinto código de honor español se añadían otros estereotipos peninsulares, seguramente motivados por las tensas relaciones entre Londres y Madrid a consecuencia de la recién iniciada Guerra de Sucesión Española (1701-1713/14). El antagonismo político y religioso de ambas potencias repercutiría sobre las letras sajonas de la época. De hecho, el prólogo de *All for the Better* evoca dicho conflicto por medio de una parca alusión a los «peligros extranjeros» («forreign Dangers», Manning: 1703: 1v).

Woodvil y Johnson aportan una visión foránea de nuestro Imperio, tal vez como homenaje a los relatos de los viajeros ingleses; por ejemplo el de William Bromley (*Several Years Travel Through Portugal, Spain, Italy, Germany, Prussia, Sweden, Denmark and the United Provinces*, London, A. Roper, 1702). Las ideas ilustradas de «civilización» y «cultura» llevaron a una antinomia dentro del viejo continente —naciones «civilizadas» vs «bárbaras»— de la cual se aprovecharían los británicos que se cebaron con el orgullo, la ruindad, la pobreza, la ignorancia, el fanatismo y la superstición de los habitantes de la piel de toro (Hontanilla: 2008: 120 y 127). Al calor de estos prejuicios, Woodvil se dolería en *All for the Better* de la violencia de las calles madrileñas, donde gentes de «piel muy oscura», casi tanto como los gitanos, acosan a los transeúntes: «[...] for hitherto we have seen none but frightful Creatures, that run after Men to make 'em despair, and are under their white Vails more Tawny and ill-favour'd than Ægyptians» (1.3; Manning: 1703: 4). Serían objeto asimismo de sus afiladas saetas tanto los guardias, a los que acusa de arbitrariedad y abuso de poder, como la Inquisición, emblema del fanatismo hispánico, en cuyas garras no desea caer bajo ningún concepto:

Woodvil.— The Furies of the Night, the Watch, are alarm'd on all sides; and right or wrong, if they find a Man abroad so late, they'll seize him, and make the proudest Don in Spain submit to their impertinent Questions. And then they are so abusive, especially to Gentlemen, that we can scarce forbear giving them ill Language, which is provocation enough with them to swear any Fact they please against us.—Ha! What's here? A House open? Let it be the Pesthouse, I'll in; for I

had rather lye with Plagues and Ulcers, than expose myself to an Inquisition for Murder (3.2; Manning: 1703: 26)

De hecho, Manning retrata a los guardias como unos pícaros que, dada su extrema pobreza, viven de sus mañas: «2 *Watch*. [...] for as to my Debts, as Poor as I am, I have a Gentleman's Memory. And as I have liv'd by my Wit, so I'll dye, and leave no Mony to pay for my Funeral. 3 *Watch*. Why what a Rogue are you?» (3.2; Manning: 1703: 25). Esta pincelada remata el cuadro de una España plagada de rufos y regida por la corrupción e intransigencia de sus instituciones. De aquella alusión de Woodvil a los «morenos delincuentes» se colige, gracias a los gitanos, eslabón entre su hoy y nuestro ayer, la asociación romántica de los moradores del Imperio con los dorados siglos de Al Andalus.

Otro tópico prerromántico repetido por Manning, ahora a través de Johnson, es el de la española capaz de embrujar a los hombres —el mito de Carmen, eternizado por Merimée a partir de 1845—: «Shall we never be so happy, Frank, as to find out some of those sprightly Spanish Women that are so much boasted of?» (1.3; Manning: 1703: 4); «I am mad to be acquainted with 'em: They have something in 'em, so very bewitching» (1.3; Manning: 1703: 6).

No obstante, en la trama de *All for the Better* asoma más a flor de piel el influjo de un Neoclasicismo todavía en mantillas, empezando por los ecos gentílicos (Himeneo, Venus, Medusa y Cupido..., en 1.4, 2.5, y 3.2; Manning: 1703: 9, 16, 19 y 29, respectivamente) y terminando por los ecos de la citada fábula XLIII de Esopo (5.3; Manning: 1703: 45) y la elección de *El casamiento engañoso* como fuente, síntomas —los tres— del cambio de gusto de la Ilustración, más atraída por el didactismo, la sátira y la picaresca que por las historias de «pirates, sea battles, love, jealousy, wrongdoing, forgiveness and reward» tan apreciadas durante el Barroco (Luttikhuisen: 2020: 87). Se trata, pues, de la transición del *romance* —la literatura de corte idealista— al realismo de la novela moderna, que Cervantes inventó ya en el primer *Quijote* y perfilaría en las *Ejemplares* con *El amante liberal* y *La española inglesa*, por un lado, y *El casamiento engañoso*, *El coloquio de los perros* y *Rinconete y Cortadillo*, por otro (El Saffar: 1974: XIII).

Conclusiones

El rescate cervantino de *All for the Better or The Infallible Cure* (1702) nos ha permitido extraer quince conclusiones:

1) el prólogo de esta comedia —canto del cisne de Francis Manning— tuvo que redactarse antes de octubre de 1702, pues George Farquhar se fundaría en su *Discourse Upon Comedy, in Reference to the English Stage, in a Letter to a Friend* (1702). Incluso aventuramos que Manning la compuso según las teorías que su protector había expuesto en dicho tratado;

2) el dramaturgo británico perteneció a la generación de los hombres de letras nacidos después de la Restauración, o sea, aquellos que tomaron el Parnaso británico después de levantamiento del año 1688, junto a Susanna Centlivre, Colley Cibber, William Congreve, el citado George Farquhar, Delarivier Manley, Thomas Southerne, Richard Steele y John Vanbrugh;

3) *All for the Better* (1703) optimizó los temas y tipos del teatro inmediatamente anterior: el libertino, la casada infiel y la virgen violada;

4) el argumento de la segunda de ellas se nutrió de seis de las *Novelas ejemplares* de Cervantes. Lo curioso es que el cervantismo de Manning se redujera a apenas un trienio (1700-1703), gracias plausiblemente al éxito de la reedición del traslado del *Quijote* (1612) por Thomas Shelton, revisado por John Stevens, y a la paráfrasis en cuatro volúmenes de la inmortal novela por Peter Anthony Motteux (1700). Sin descartar que asistiese a alguna de las representaciones de *The Comical History of Don Quixote* (1693-1694) de Thomas Durfey;

5) el polígrafo hubo de acceder a la colección del complutense a través de sendas antologías: *The Spanish Decameron: or Ten Novels (With five stories from Alonso Castillo Solórzano's La guardaña de Sevilla* de Roger L'Estrange (1687) y *Select Novels (With Petrarch's Historia Griseldis)* de Walter Pope (1694). Acaso hojeara asimismo alguna traducción gala, como las de Rosset y d'Audiguiet, dado que *All for the Better* se adueña de personajes y tramas de *La gitánilla*, *La ilustre fregona* y *El casamiento engañoso* que no figuran en ninguna de las inglesas;

6) su descubrimiento de *El casamiento engañoso* pudo derivar, además de la antedicha traducción francesa, de *Rule a Wife and Have a Wife* (1624) de John Fletcher, teatralización de la undécima de las *Ejemplares*;

7) también se tropezó con un par de relatos cervantinos en alguna reposición tardía —si no a través de su lectura (London, Richard Marriot, 1653)— de la tragicomedia *The Spanish Gypsy* (Thomas Middleton, William Rowley, Thomas Dekker y John Ford, 1623), inspirada en *La fuerza de la sangre* y *La gitanilla*;

8) *The Generous Choice. A Comedy* (1700) y *All for the Better; or The Infallible Cure* (1703) son una pepitoria de argumentos y personajes a través de los cuales Manning rindió tributo a *Las dos doncellas* y *La señora Cornelia* —la primera— y *La gitanilla*, *La fuerza de la sangre*, *El celoso extremeño*, *La ilustre fregona*, *Las dos doncellas* y *El casamiento engañoso* —la segunda—;

9) los motivos de *All for the Better*, o sea, la violación de Isabella por Alphonso, el adulterio y los celos de López y Henrietta y el falaz romance entre Daria y Woodvil, beben de *La fuerza de la sangre*, *El celoso extremeño* y *El casamiento engañoso*;

10) para perfilar a Alphonso, su arrepentimiento por haber forzado a Isabella y las cancioncillas que entona con Manuel y Antonio los modelos fueron del todo británicos: *The Spanish Gypsy* y la traducción de *La fuerza de la sangre* por L'Estrange («The Libertine», *The Spanish Decameron*; Cervantes: 1686: 190-261);

11) Manning rentabilizó dos de los cambios materiales en los teatros de Carlos II: a) las entradas y salidas de los actores a la vista del público; y b) el ingreso de las mujeres en las compañías para interpretar los papeles que hasta el año 1642 les habían sido vetados. De ahí que *All for the Better* recuperase a Estefanía, la madre de Rodolfo en *La fuerza de la sangre*, convertida en Theresa, frente a su temprana omisión de *The Spanish Gypsy*;

12) *The Spanish Gypsy* y *All for the Better* informan del gran salto desde las comedias previas al cierre de 1642 hasta las de 1660-1700, considerando que durante la Restauración disminuyeron las colaboraciones entre dramaturgos y la costumbre de que el mismo actor asumiera más de dos personajes;

13) la picardía del fantasma oculto en el armario para distraer al cornudo participa del teatro dentro del teatro, herencia de

Thomas Munday (*Sir Thomas More*, c. 1595), William Shakespeare (*The Murder of Gonzago*, en *Hamlet*, 1603), Francis Beaumont y John Fletcher (*The Maid's Tragedy*, 1610) y el Thomas Middleton de *The Spanish Gypsy* (1623);

14) los textos cervantinos sufrieron en *All for the Better* cambios solo explicables por su acomodo a las directrices de la «comedy of manners» o «comedy of wit» y las tendencias temáticas dentro de ambas. Entre ellas se incluyen las «sex comedies», protagonizadas por libertinos, y las «town comedies», que abundaron sobre los peligros de la nueva vida urbana (*The Cheats*, John Wilson, 1662) y las crisis matrimoniales. Manning apuntalaría entonces los pilares colocados por William Wycherley (*The Country Wife* (1675) y luego pulidos por John Vanbrugh (*The Provoked Wife*, 1697);

15) las seis *Ejemplares* también experimentaron cambios en su adaptación a la cultura inglesa de la Restauración y post-Restauración, como la elipsis del embarazo de Leocadia/Isabella, la mayor incidencia en el arrepentimiento de Alphonso y la escasez de apuntes sobre el carácter divino del matrimonio, fruto de la secularización y las mudanzas económicas y sociales del ciclo carolino: entre ellas la incorporación de la mujer al mundo de los negocios. Aquel clima favorecería que un humilde ingenio de las Islas británicas, un poeta de medias rotas que atendió por Francis Manning, se subiera a los hombros de un coloso como Cervantes para estrenar en la plaza de su república una comedia de trucos donde los públicos curiosos pudieran llegar a entretenerse sin daño de barras; o sea, una adaptación tan sajona como bizarra de un sexteto de *novelas ejemplares* sin daño del alma ni del cuerpo, porque las pepitorias honestas y agradables antes aprovechan que dañan.

Anexo

Escenas de *All for the Better* inspiradas por las *Novelas ejemplares*

<i>All for the better</i>	<i>Novelas ejemplares</i>
1.1	<i>La fuerza de la sangre</i>

<p>Alphonso, Manuel y Antonio levantan el velo de Isabella y su padre los reprende.</p> <p>«<i>After the Song, they go up to the Women, and pull aside Isabella's Veil. Méndez.—</i>Forbear this Rudeness; you are deceiv'd in your Expectations. These Women are not for your purposes. Stand off, I say. Will you break through all the Rules of Civility, and abuse Persons of Modesty and Credit, that have given you no Provocation?» (Manning: 1703: 2)</p>	<p>Rodolfo y cuatro amigos levantan los velos de Leocadia, su madre y su criada.</p> <p>«Encontráronse los dos escuadrones, el de las ovejas con el de los lobos, y, con deshonesta desenvoltura, Rodolfo y sus camaradas, cubiertos los rostros, miraron los de la madre y de la hija, y de la criada. Alborotose el viejo, y reprocholes y afeoles su atrevimiento. Ellos le respondieron con muecas y burla, y sin desmandarse a más, pasaron adelante» (Cervantes: 2013: 304)</p>
<p>1.2 Regreso de los caballeros y secuestro de Isabella.</p> <p>«<i>Enter Alphonso, Antonio, Manuel. Alphonso, seizes upon Isabella, (who squeeks) and runs off with her. The other two bold Méndez and Nurse a while</i> (Manning: 1703: 4).</p>	<p><i>La fuerza de la sangre</i> Regreso de los caballeros y secuestro de Isabella.</p> <p>«Pusiéronse los pañizuelos en los rostros, y, desenvainadas las espadas, volvieron [...]. Arremetió Rodolfo con Leocadia, y, cogiéndola en brazos, dio a huir con ella; la cual no tuvo fuerzas para defenderse, y el sobresalto le quitó la voz para quejarse, y aun la luz de los ojos, pues, desmayada y sin sentido, no vio quién la llevaba, ni adónde la llevaban» (Cervantes: 2013: 305).</p>
<p>1.3 Cubierto el rostro con un velo, Daria se quita un guante y Woodvil le besa la mano.</p> <p>«<i>Daria. [...] [Pulls of her Glove, and sets her Head in order.] Woodvil.—</i> That were impossible; for there's a Hand, a sample of</p>	<p><i>El casamiento engañoso</i> Cubierto el rostro con un manto, Estefanía se quita el guante y Campuzano le besa la mano.</p> <p>«Pues un día —prosiguió Campuzano— que acabábamos de comer en aquella posada de la Solana donde vivíamos, entraron dos mujeres de gentil parecer con</p>

<p>your Beauty, that wou'd put fire into a Hermit. <i>[Takes her Hand, and Kisses it]</i> (Manning: 1703: 6).</p>	<p>dos criadas. [...] la otra se sentó en una silla junto a mí, derribado el manto hasta la barba, sin dejar ver el rostro más de aquello que concedía la raridad del manto. Y aunque le supliqué que por cortesía me hiciese merced de descubrirse, no fue posible acabarlo con ella, cosa que me encendió más el deseo de verla. Y, para acrecentarle más (o ya fuese de industria o acaso) sacó la señora una muy blanca mano con muy buenas sortijas. [...]» »Besele las manos por la grande merced que me hacía [...]» (Cervantes: 2013: 524).</p>
<p>1.4 Celos de López hacia Henrietta y lujosos regalos para complacerla.</p> <p>«<i>Lopez</i>.— Poor thing! how fond she is! She has melted my very Soul. (<i>Whines</i>.) And yet what a pleasure 'tis to be below'd by the Wife of one's bosom! And so sweet a Wife, so Young, so Beautiful; and, spight of all my Jealousie, so Vertuous a Wife. Well, there's no Love lost certainly; for I have done that at her request, which all the World beside should ne'er have perswaded me to; I have ev'n relinquish'd the Comforts of a Flannel Shirt to please her: Nay, I'll follow her this moment, and give her another proof how passionately I Love her» (Manning: 1703: 8).</p>	<p><i>El celoso extremeño</i> Celos injustificados de Carrizales hacia Leonora y lujosos regalos para complacerla.</p> <p>«[...] y, finalmente, Leonora quedó por esposa de Carrizales, habiéndola dotado primero en veinte mil ducados: tal estaba de abrasado el pecho del celoso viejo. El cual, apenas dio el sí de esposo, cuando de golpe le embistió un tropel de rabiosos celos, y comenzó sin causa alguna a temblar y a tener mayores cuidados que jamás había tenido. [...] Y la primera muestra que dio de su condición celosa fue no querer que sastre alguno tomase la medida a su esposa de los muchos vestidos que pensaba hacerle [...]» (Cervantes: 2013: 331).</p>

<p>2.1 Isabella despierta y, entre lamentos por su deshonra, suplica a Alphonso que la mate.</p> <p>«<i>Isabella.</i>— Heav’ns defend me! Where am I? What Darkness is this? Where’s my Father? Nurse, Nurse.—Alas, now I recollect that I was forc’d from them by violent Hands. Oh miserable Isabella! (<i>Weeps</i>). <i>Alphonso.</i>— What can I say to her now? Methinks I begin to pity her. <i>Isab.</i>— Ha! What art thou? If thou art one that own’st A human Soul, and art not wholly deaf To all Intreaties, grant my just Request. Since thou hast rob’d me of my dearest part, Torn me from Ease, from Honour, from myself, And blasted all my hopes of Spotless Fame, Oh! take my Life, and I forgive the Wrong» (Manning: 1703: 11).</p>	<p><i>La fuerza de la sangre</i> Leocadia despierta y, entre lamentos por su deshonra, suplica a Rodolfo que la mate.</p> <p>«—¿Adónde estoy, desdichada? ¿Qué oscuridad es ésta? ¿Qué tinieblas me rodean? ¿Estoy en el limbo de mi inocencia o en el infierno de mis culpas? ¡Jesús! ¿Quién me toca? ¿Yo en cama, yo lastimada? ¿Escúchame, madre y señora mía? ¿Óyesme, querido padre? ¡Ay, sin ventura de mí, que bien advierto que mis padres no me escuchan y que mis enemigos me tocan! Venturosa sería yo si esta oscuridad durase para siempre, sin que mis ojos voliesen a ver la luz del mundo, y que este lugar donde ahora estoy, cualquiera que él se fuese, sirviese de sepultura a mi honra, pues es mejor la deshonra que se ignora que la honra que está puesta en opinión de las gentes. Ya me acuerdo, ¡que nunca yo me acordara!, que ha poco que venía en la compañía de mis padres; ya me acuerdo que me saltaron; ya me imagino y veo que no es bien que me vean las gentes. ¡Oh tú, cualquiera que seas, que aquí estás conmigo –y en esto tenía asido de las manos a Rodolfo–, si es que tu alma admite género de ruego alguno, te ruego que ya que has triunfado de mi fama, triunfes también de mi vida! ¡Quítamela al momento, que no es bien que la tenga la que no tiene honra! ¡Mira que el rigor de la crueldad que has usado conmigo en ofenderme se templará con la piedad que usarás en matarme, y así, en un</p>
--	--

	<p>mismo punto, vendrás a ser cruel y piadoso!» (Cervantes: 2013: 306).</p>
<p>2.2 La nodriza de Isabella exculpa a Isabella de su deshonor y aconseja no hacerla pública.</p> <p>«<i>Nurse</i>.— Alas! I fear they have Murder'd her. <i>Young Mendez</i>.— Or, what is worse, depriv'd her of her Honour. <i>Nurse</i>.— Not so neither, Sir; Life's worth two of that, I thank you. Then besides, what is taken from her by force, as I am sure they'll be severely put to't with her, can't redound to her Shame: And what's more than all that, if she be oblig'd against her will to administer a little Comfort or so to a Man, if no words are made on't, what will it signifie? She may pass for a Virgin still. [...] Nor wou'd you very wisely, if you were not my Young Masters Worship. What, you are for spreading the News all over the Town, that your Sister has been Ravish'd? 'Twou'd do you both much good. Pray tell me this, Can the publishing of it restore that Honour you make such a-do about?» (Manning: 1703: 12)</p>	<p><i>La fuerza de la sangre</i> El padre de Leocadia calma a Leocadia exculpándola y aconsejándole no hacer pública la deshonor.</p> <p>«-[...] Y advierte, hija, que más lastima una onza de deshonor pública que una arroba de infamia secreta. Y pues puedes vivir honrada con Dios en público, no te pene de estar deshonorada contigo en secreto. La verdadera deshonor está en el pecado, y la verdadera honra en la virtud; con el dicho, con el deseo y con la obra se ofende a Dios; y pues tú, ni en dicho, ni en pensamiento, ni en hecho le has ofendido, tente por honrada, que yo por tal te tendré, sin que jamás te mire sino como verdadero padre tuyo» (Cervantes: 2013: 311).</p>
<p>3.1. Isabella memoriza los detalles de la habitación (cama, sillas,</p>	<p><i>La fuerza de la sangre</i> Leocadia memoriza los detalles de la habitación (cama, sillas, ventana) y</p>

<p>gabinets y un cuadro de Lucrecia) y escribe lo sucedido en una tablilla que después servirá como prueba ante Theresa (4.2; Manning: 1703: 21-22).</p>	<p>roba un crucifijo que después será prueba de lo sucedido ante Estefanía (Cervantes: 2013: 309).</p>
<p>3.2 Méndez ataca a Woodvil creyendo que es el violador de Isabella y termina herido a manos de este (Manning: 1703: 24-25).</p>	<p><i>La gitanilla</i> El soldado abofetea a Juan, creyéndole gitano y ladrón; este, agraviado, lo mata con la espada (Cervantes: 2013: 97).</p>
<p>3.2 Revelación del engaño de Daria: alquila una habitación en apariencia lujosa para estafar a Woodvil con la ayuda de su amante.</p> <p>«<i>Daria</i>.— I don't pretend to hinder it; but I shall manage things to the best of my Policy. I shall take care to have the Window Curtains so dispos'd, that there may be admission for but just so much Light as may serve to set me off to some advantage. Then as to my Quality, I have caus'd an Authentick Genealogy to be got ready, which will cost me nothing but a little Old Parchment gnaw'd by Rats: And for the ready Money, thou know'st that my faithful Lover Don Diego will supply me; and when VWoodvil has told it, he'll never suspect that Thieves will be at hand to Rob him upon the very Night of our Marriage. I have to day hir'd an Apartment well Furnish'd: So thou wilt agree that I have negled nothing to make</p>	<p><i>El casamiento engañoso</i> Revelación del engaño de Estefanía de Caicedo: usa la lujosa casa de su señora para estafar a Campuzano con ayuda de su amante, que finge ser su primo</p> <p>«[...] la mentira es todo cuanto os ha dicho doña Estefanía, que ni ella tiene casa, ni hacienda, ni otro vestido del que trae puesto. Y el haber tenido lugar y espacio para hacer este embuste fue que doña Clementa fue a visitar unos parientes suyos a la ciudad de Plasencia [...]. Y en este entretanto, dejó en su casa a doña Estefanía que mirase por ella porque, en efeto, son grandes amigas [...]. Finalmente, [...] digo que supe que se había llevado a doña Estefanía el primo que dije que se halló a nuestros desposorios, el cual de luengos tiempos atrás era su amigo a todo ruedo» (Cervantes: 2013: 531 y 533).</p>

<p>an Affair succeed that is so advantageous to me, and which I so much desire» (Manning: 1703: 26-27).</p>	
<p>3.2 Acusación falsa de Daria por intento de robo y amenazas de muerte y encarcelamiento de Woodvil.</p> <p>«<i>Daria</i>.— Here Gentlemen, here's the Murderer. I saw this unhappy Wretch with his Sword drawn, all bloody as it was with the Wound he had just made, enter my Chamber to save himself, threatening me too with Death, if I refus'd to conceal him.</p> <p><i>Officer</i>.— Enough, enough. We Arrest you for this Murder. Come, you must to Prison» (Manning: 1703: 29)</p>	<p><i>La gitanilla</i> Acusación falsa de Carducha a Juan de hurtar sus joyas por despecho tras su rechazo; asesinato del soldado y encarcelamiento de Juan.</p> <p>«Y apenas habían salido del mesón, cuando dio voces, diciendo que aquellos gitanos le llevaban robadas sus joyas, a cuyas voces acudió la justicia y toda la gente del pueblo [...].</p> <p>—¿No sospeché yo bien? —dijo a esta sazón la Carducha [...]</p> <p>Finalmente, tantos cargaron sobre Andrés que le prendieron y aherrojaron con dos muy gruesas cadenas» (Cervantes: 2013: 97).</p>
<p>4.1 Elvira busca a sus contactos para ayudar a Johnson a librar a su amigo Woodvil de la cárcel (Manning: 1703: 31-32).</p>	<p><i>La ilustre fregona</i> Tomás de Avendaño trata de sacar a su amigo de la cárcel; el dueño de la posada le ofrece sus contactos (Cervantes: 2013: 394-398).</p>
<p>4.2 Isabella reconoce la habitación en casa de su agresor y revela la verdad a Theresa enseñándole la tablilla (Manning: 1703: 32-34).</p>	<p><i>La fuerza de la sangre</i> Leocadia reconoce la habitación y confiesa la verdad a doña Estefanía mostrándole el crucifijo (Cervantes: 2013: 314-316).</p>
<p>5.1 Henrietta se arrepiente y no consuma la infidelidad con Manuel; justo entonces llega López (Manning: 1703: 40-41).</p>	<p><i>El celoso extremeño</i> Leonora se resiste a la seducción de Loaysa en la cama y se queda dormida junto a él; Carrizales llega y los encuentra abrazados (Cervantes: 2013: 363).</p>

<p>5.3</p> <p>Theresa sonsaca a los amigos de Alphonso el secuestro y violación de Isabella, le dice a su hijo que le ha encontrado una esposa y se la muestra ricamente vestida.</p> <p>«<i>Theresa.</i>— Antonio, Manuel, one word with you, Gentlemen.</p> <p><i>Manuel.</i>— Your Commands, Madam?</p> <p><i>Ther.</i>— You must both promise to give me a positive Answer to the Question I shall ask you.</p> <p><i>Antonio.</i>— We shan't dispute with your Ladyship.</p> <p><i>Ther.</i>— You promise then?</p> <p><i>Ant. Man.</i>— We do.</p> <p><i>Ther.</i>— Did not Alphonso in one of his Frolicks force a Woman away with him lately? Come you both were with him. Answer me truly, as you regard your promise. (<i>They look upon one another.</i>)</p> <p><i>Man.</i>— This is betraying a Friend, Madam.</p> <p><i>Ant.</i>— How the Devil came this to be known!</p> <p>(<i>Aside.</i>)</p> <p><i>Ther.</i>— Fear no ill Consequence from the Discovery. It imports me to be certain of the Truth, nor can it injure anybody.</p> <p><i>Ant.</i>— Your Question has surpriz'd us. We cou'd not have thought you had suspected your Son of any such Violence.</p> <p><i>Ther.</i>— This is trifling with me. Affirm or Deny it, as you are Gentlemen. I repeat my word to you, it shall prejudice no body.</p>	<p><i>La fuerza de la sangre</i></p> <p>Estefanía sonsaca a los amigos de Rodolfo el secuestro y violación de Leocadia, le enseña un falso retrato de su prometida a su hijo y luego muestra a Leocadia ricamente vestida.</p> <p>«Estaba cerca la noche cuando Rodolfo llegó, y, en tanto que se aderezaba la cena, Estefanía llamó aparte las camaradas de su hijo, creyendo, sin duda alguna, que ellos debían de ser los dos de los tres que Leocadia había dicho que iban con Rodolfo la noche que la robaron, y con grandes ruegos les pidió le dijese si se acordaban que su hijo había robado a una mujer tal noche, tantos años había [...]. Y con tales y tantos encarecimientos se lo supo rogar, y de tal manera les asegurar que de descubrir este robo no les podía suceder daño alguno, que ellos tuvieron por bien de confesar ser verdad que una noche de verano, yendo ellos dos y otro amigo con Rodolfo, robaron en la misma que ella señalaba a una muchacha, y que Rodolfo se había venido con ella, mientras ellos detenían a la gente de su familia [...]» (Cervantes: 2013: 317-318).</p>
--	---

<p><i>Man.</i>— It must be known we told you, since nobody else was there that knew him.</p> <p><i>Ther.</i>— You have imply'd 'twas He. I'll ask no further. I take it instead of a Confession, which nevertheless you have avoided.</p> <p><i>Man.</i>— This candid method increases my Opinion of your Ladyship's Prudence.</p> <p><i>Ant.</i>— You know, Madam, how to obtain a Secret, without putting a Man to the blush of a Discovery.</p> <p><i>Ther.</i>— I give you my Honour no harm shall arise from it. —Now pray go and join the Company» (<i>Exeunt Gentlemen.</i>) (Manning: 1703: 46).</p> <p>«<i>Ther.</i>— I did, my Son. You have often told me, Alphonso, that when you Married you wou'd submit to my Prudence in choosing a Wife for you; and now I think there is one found that will please us both. [...]» (Manning: 1703: 47).</p> <p>«<i>Theresa.</i>— Now for Isabella, I reckon by this time she is dress'd as I order'd» (Manning: 1703: 48).</p>	<p>«—Yo quiero, Rodolfo, hijo, darte una gustosa cena con mostrarte a tu esposa. Éste es su verdadero retrato, pero quiérote advertir que lo que le falta de belleza le sobra de virtud; es noble y discreta, y medianamente rica. Y pues tu padre y yo te la hemos escogido, asegúrate que es la que te conviene» (Cervantes: 2013: 318).</p> <p>«Todo esto era una traza suya, y de todo lo que había de hacer estaba avisada y advertida Leocadia. [...] Venía vestida, por ser invierno, de una saya entera de terciopelo negro, llovida de botones de oro y perlas, cintura y collar de diamantes» (Cervantes: 2013: 319).</p>
5.4	<i>La gitanilla</i>

<p>Tras proponer Johnson matrimonio a Elvira, ella sugiere cultivar la amistad y el amor un tiempo</p> <p>«<i>Johnson.</i>— [<i>To Elv.</i>] Well, Madam, I hope our turn's next, for my Heart is yours without Reserve. <i>Elvira.</i>— No hast, good Cavalier; Let us try to improve our Friendship, before we come to Love and Matrimony; Then if you dare accept of a trivial Portion, about Eight Thousand Crowns a year or so, which I hear is fallen to me very lately by the sudden Death of an Uncle, we may be liable to none of the usual infelicities of that State. <i>John.</i>— Madam, I had been yours without so great an advantage; but now I think my self oblig'd to submit to your own term» (Manning: 1703: 52).</p>	<p>Al proponerle matrimonio Juan a Preciosa, ella le pide cultivar la amistad pasando dos años en el aduar de gitanos</p> <p>«—[...] quisiera ser un gran señor para levantar a mi grandeza la humildad de Preciosa, haciéndola mi igual y mi señora. Yo no la pretendo para burlalla [...]. Cien escudos traigo aquí en oro para daros en arra y señal de lo que pienso daros; porque no ha de negar la hacienda el que da el alma. [...] —Si quisiéredes ser mi esposo, yo lo seré vuestra; pero han de preceder muchas condiciones y averiguaciones primero. [...] y tomando el traje de gitano, habéis de cursar dos años en nuestras escuelas, en el cual tiempo me satisfaré yo de vuestra condición, y vos de la mía; al cabo del cual, si vos contentáredes de mí, y yo de vos, me entregaré por vuestra esposa» (Cervantes: 2013: 54-55).</p>
--	--

BIBLIOGRAFÍA

- ARGELLI, Annalisa. (2001) «Una *Novela ejemplar* al teatro: hacia un estudio de las adaptaciones teatrales inglesas de Cervantes». *Hispanófila*. 133. 53-68.
- BERTONI, Clotilde. (1997) *Percorsi europei dell'eroicomico*. Pisa. Nistri/Lischi Editori.
- BEVIS, Richard W. (1988) *English Drama: Restoration and Eighteenth Century 1660-1789*. London / New York. Longman.
- BIHN, N. T. y Christian Viviani. (2005) *El cine de Lubitsch*. Karin Wasner (trad.) Madrid. T&B Editores.

BRAGA RIERA, Jorge. (2009) *Classical Spanish Drama in Restoration England (1660-1700)* Amsterdam / Philadelphia. John Benjamins Publishing Company.

BURLING, William J. (1992) *A Checklist of New Plays and Entertainments on the London Stage, 1700-1737*. New Jersey. Fairleigh Dickinson University Press.

CASALDUERO, Joaquín. (1974) *Sentido y forma de las «Novelas ejemplares»*. Madrid. Gredos.

CASTILLO SOLÓRZANO, Alonso. (1985) *Las harpías en Madrid*. Edición de Pablo Jauralde Pou. Madrid. Castalia.

CERVANTES, Miguel de. (1686) *The Spanish Decameron: Or Ten Novels*. Roger L'Estrange (trad.) London. Simon Neale.

----- (1981) *Novelas ejemplares I*. Edición de Harry Sieber. Madrid. Cátedra.

----- (1982) *Novelas ejemplares II*. Edición de Juan Bautista Avalle-Arce. Madrid. Castalia.

----- (1997) *El celoso extremeño*. Edición de Florencio Sevilla Arroyo y Antonio Rey Hazas. Madrid. Alianza Editorial / Centro de Estudios Cervantinos.

----- (2013) *Novelas ejemplares*. Edición de Jorge García López. Madrid. Real Academia Española.

CISNEROS ARAUJO, María Eugenia. (2011) «La naturaleza humana en Hobbes: antropología, epistemología e individuo». *Andamios*. 8. 16.

https://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1870-00632011000200013.

CLAMURRO, William H. (1998) «Eros e identidad en las *Novelas ejemplares* de Cervantes». *Actas del IV Congreso Internacional de la Asociación Internacional Siglo de Oro (AISO) (Alcalá de Henares, 22-27 de julio de 1996)* María Cruz García de Enterría y Alicia Cordon Mesa (eds.) Alcalá. Universidad de Alcalá. 433-440.

CLOSE, Anthony J. (2000) *Cervantes and the Comic Mind of his Age*. Oxford. Oxford University Press.

CLOSE, Anthony J. (2005) «La comicidad del primer *Quijote* y la aventura de los galeotes». *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*. 81. 81-105.

CORMAN, Brian. (2000) «Comedy». *The Cambridge Companion to English Restoration Theatre*. Deborah Payne Fisk (ed.) Cambridge. Cambridge University Press. 52-69.

COWAN, Philip A. y E. Mavis Hetherington (eds.) (1991) *Family Transitions*. New York. Routledge.

DARBY, Trudi L. y Alexander Samson. (2020) «Cervantes on the Jacobean Stage». *The Cervantean Heritage. Reception and Influence of Cervantes in Britain*. Juan Antonio Garrido Ardila (ed.) London. Legenda. 206-222.

EL SAFFAR, Ruth S., (1974) *Novel to Romance: A Study of Cervantes's «Novelas ejemplares»*. Baltimore / London. The Johns Hopkins University Press.

ESCUADERO BAZTÁN, Juan Manuel. (2013) «Reescrituras dramáticas áureas de *La fuerza de la sangre* de Cervantes». *Anales Cervantinos*. 45. 155-174.

ESCUADERO BAZTÁN, Juan Manuel. (2020) «*La fuerza de la sangre* de Cervantes y su reescritura dramática en Alexandre Hardy». *Hipogrifo*. 8. 2. 255-269.

ESOPO. (1985) *Fábulas de Esopo. Vida de Esopo. Fábulas de Babrio*. Pedro Bádenas de la Peña y Javier López Facal (trads.) Madrid. Gredos.

FARQUHAR, George. (2021) *Love and Business. The Ex-Classics Web Site*.

<https://www.exclassics.com/landb/landb.txt>.

FERNÁNDEZ MOSQUERA, Santiago. (2005) *Quevedo: reescritura e intertextualidad*. Madrid. Biblioteca Nueva.

FRIEDLAND, Louis Sigmund. (1911) «The Dramatic Unities in England». *The Journal of English and Germanic Philology*. 10. 1. 56-98.

FORCIONE, Alban K. (1982) *Cervantes and the Humanist Vision. A Study of Four «Exemplary Novels»*. Nueva Jersey. Princeton University Press.

GARRIDO ARDILA, Juan Antonio. (2006) «Cervantes en Inglaterra. El *Quijote* en los albores de la novela británica». *Bulletin of Hispanic Studies*. 83. 5. 7-156.

GARRIDO ARDILA, Juan Antonio. (2020) «Henry Fielding: From Quixotic Satire to the Cervantean Novel». *The Cervantean Heritage. Reception and Influence of Cervantes in Britain*. Juan Antonio Garrido Ardila (ed.) London. Legenda. 124-141.

GENETTE, Gérard. (1989) *Palimpsestos. La literatura en Segundo grado*. Celia Fernández Prieto (trad.) Madrid. Taurus.

GILL, Pat. (2000) «Gender, Sexuality, and Marriage». *The Cambridge Companion to English Restoration Theatre*. Deborah Payne Fisk (ed.) Cambridge. Cambridge University Press. 191-208.

GIORGI, Arianna. (2019) «Petimetre y majo, afrancesado y castizo: nuevas identidades indumentarias en el Madrid borbónico». *Procesos de civilización: culturas de élites, culturas populares. Una historia de contrastes y tensiones (siglos XVI-XIX)* José María Imízcoz Beunza, Máximo García Fernández y Javier Esteban Ochoa de Eribe (coords.) [Bilbao]. Universidad del País Vasco. 51-72.

-----, (2020) «El triunfo de la individualidad: el petimetre y el dandi en la España del siglo XVIII Y XIX». *Familias, experiencias de cambio y movilidad social en España siglos XVI-XIX* Francisco García González y Francisco Chacón Jiménez (eds.) Cuenca. Universidad de Castilla La Mancha, 245-256.

GONZÁLEZ RAMÍREZ, David. (2011) *Del taller de imprenta al texto crítico: recepción y edición de la «Guía y avisos de forasteros» de Liñán y Verdugo*. Málaga. Universidad de Málaga.

GOSSETT, Suzanne. (1984) ««Best Men are Molded out by Faults»: Marrying the Rapist in Jacobean Drama». *English Literary Renaissance*. 14. 3. 305-327.

GREEN, Otis H. (1959) ««Se acicalaron los auditorios»: An Aspect of the Spanish Literary Baroque». *Hispanic Review*. 27. 413-422.

HAMMOND, Brea. (2020) «The Cervantic Legacy in the Eighteenth-Century Novel». *The Cervantean Heritage. Reception and Influence of Cervantes in Britain*. Juan Antonio Garrido Ardila (ed.) London. Legenda. 96-103.

HAYES, Julie Candler. (2020) «Eighteenth-Century English Translations of *Don Quixote*». *The Cervantean Heritage. Reception and Influence of Cervantes in Britain*. Juan Antonio Garrido Ardila (ed.) London. Legenda. 66-75.

HERMANN, Frédéric. (2015) «The Glorious Revolution (1688-1701) and the Return of Whig History». *Études Anglaises*. 68. 3. 331-344.

HONTANILLA, Ana. (2008) «Images of Barbaric Spain in Eighteenth-Century British Travel Writing». *Studies in Eighteenth-Century Culture*. 37. 1. 119-143.

HUGHES, Derek. (2005) «Rape on the Restoration Stage». *The Eighteenth Century*. 46. 3. 225-236.

IFE, B. W. y Trudi L. Darby. (2005) «Remorse, Retribution and Redemption in *La fuerza de la sangre*: Spanish and English Perspectives». *A*

Companion to Cervantes's «Novelas ejemplares». London. Tamesis Books. 172-190.

KING, Rebecca Frances, (1998) *Rape in England 1600-1800: Trials, Narratives and the Question of Consent* (tesina) Durham E-Theses Online. Durham University.

<http://etheses.dur.ac.uk/4844/>.

LANGHANS, Edward A. (2000) «The Theatre». *The Cambridge Companion to English Restoration Theatre*. Deborah Payne Fisk (ed.) Cambridge. Cambridge University Press. 1-18.

LANOT, Jean-Raymond y Marc Vitse. (1976) «Éléments pour une théorie du figuron». *Caravelle. Cahiers du monde Hispanique et Luso-Brésilien*. 27. 189-212.

LOVE, Harold. (2005) «Restoration and early eighteenth-century drama». *The Cambridge History of English Literature, 1660-1780*. John Richetti (ed.) Cambridge: Cambridge University Press. 107-131.

LUTTIKHUIZEN, Frances. (2020) «Englishing Cervantes's *Exemplary Novels*». *The Cervantean Heritage: Reception and Influence of Cervantes in Britain*. Juan Antonio Garrido Ardila (ed.) London. Legenda. 84-94.

MACKIE, Erin. (2005) «Boys Will Be Boys: Masculinity, Criminality, and the Restoration Rake». *The Eighteenth Century*, 46. 2. 129-149.

MAESTRO, Jesús G. (2007) *Las ascuas del Imperio. Crítica de las «Novelas ejemplares» de Cervantes desde el materialismo filosófico*. Vigo. Editorial Academia del Hispanismo.

MANNING, Francis. (1700) *The Generous Choice. A Comedy*. London. R. Wellington y A. Bettesworth. EEBO-TCP (Early English Books-Text Creation Partnership)

<https://quod.lib.umich.edu/e/eebo2/A51805.0001.001?rgn=main;view=fulltext>.

----- (1703) *All for the Better: or, The Infallible Cure. A Comedy*. London. B. Bragg. ProQuest.com.

MARAVALL, José Antonio. (1975) *La cultura del Barroco: análisis de una estructura histórica*. Barcelona. Ariel.

<https://www.proquest.com/books/all-better-1703/docview/2138575651/se-2?accountid=14520>.

MARTÍNEZ MATA, Emilio. (2015) «Las *Novelas ejemplares* en la estela interpretativa del *Quijote*». *Cervantes creador y Cervantes recreado*. Emmanuel Marigno, Carlos Mata Induráin y Hurgo Hernán Ramírez

Sierra (eds.) Navarra. BIADIG (Biblioteca Áurea Digital del GRISO) 185-191.

MAYBANK, Diane. (2018), «An Introduction to Restoration Comedy». *British Library. Discovering Literature: Restoration and 18th Century*. <https://www.bl.uk/restoration-18th-century-literature/articles/an-introduction-to-restoration-comedy#:~:text=The%20comedy%20of%20manners%20was%20desire%20and%20the%20marriage%20market>.

MAYO, Arantza y Juan Antonio Garrido Ardila. (2020) «The English Translations of Cervantes's Works across the Centuries». *The Cervantean Heritage. Reception and Influence of Cervantes in Britain*. Juan Antonio Garrido Ardila (ed.) London. Legenda. 54-60.

MCMURRAY, Joan Farabow. (1987) *John Fletcher and his sources in Cervantes* (tesis doctoral) New York. The University of Rochester.

MEHL, Dieter. (1965) «Forms and Functions of the Play within a Play». *Renaissance Drama*. 8. 41-61.

MIDDLETON, Thomas. (2010) *Thomas Middleton: The Collected Works*. Gary Taylor y John Lavagnino (eds.) Oxford. Oxford University Press.

MOLHO, Maurice. (1990) «Aproximación al *Celoso extremeño*». *Nueva Revista de Filología Hispánica*. 38. 2. 743-792.

MUNNS, Jessica. (2004) «Theatrical Culture I: Politics and Theatre». *The Cambridge Companion to English Literature, 1650-1740*. Steven N. Zwicker (ed.) Cambridge. Cambridge University Press. 82-103.

NICOL, David. (2006) ««My Little what shall I call thee»: Reinventing the Rape Tragedy in William Rowley's *All's Lost by Lust*». *Medieval & Renaissance Drama in England*. 19. 175-193.

PARDO GARCÍA, Pedro Javier. (1995-1997) «Formas de imitación del *Quijote* en la novela inglesa del siglo XVIII: *Joseph Andrews* y *Tristram Shandy*». *Anales Cervantinos*. 33. 133-164.

PARDO GARCÍA, Pedro Javier. (1996) «Novel, Romance and Quixotism in Richardson's *Pamela*». *Atlantis: Revista de la Asociación Española de Estudios Anglo-Norteamericanos*. 18, 1-2. 306-336.

PÉREZ MAGALLÓN, Jesús. (2015) *Cervantes, monumento de la nación: problemas de identidad y cultura*. Madrid. Cátedra.

PÉREZ-PRENDES, José Manuel y Joaquín Azcárraga. (1989) *Lecciones de historia del Derecho español*. Madrid. Centro de Estudios Ramón Areces.

PONCE CÁRDENAS, Jesús. (2010) *El tapiz narrativo del «Polifemo»: eros y elipsis*. Barcelona. Universitat Pompeu Fabra.

RABELL, Carmen R. (2022) *Cuerpo y cabeza en el «Teatro popular» de Francisco de Lugo y Dávila*. Madrid. Sial.

RODRÍGUEZ-LUIS, Julio. (1998) «Una pícaro cervantina». *Actas del Tercer Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*. Antonio Pablo Bernat Vistarini (coord.) Universidad de las Islas Baleares / Servei de Publicacions i Intercanvi Científic. 481-487

ROMERO DÍAZ, Nieves. (2002) *Nueva nobleza, nueva novela: reescribiendo la cultura urbana del Barroco*. Newark (Delaware) Juan de la Cuesta.

ROYLE, Trevor. (2004) *The British Civil War: The Wars of the Three Kingdoms (1638-1660)* New York/Basingstoke (England)

SÁENZ-RICO URBINA. Alfredo. (1982) «Las controversias sobre el teatro en la España del siglo XVII. La polémica acerca de la licitud de las comedias, especialmente en Barcelona y en Mallorca durante el último cuarto del siglo XVII». *Pedralbes: Revista d'història moderna*. 2. 69-100.

SÁEZ, Adrián J. (2013) «Reescritura e intertextualidad en Calderón: *No hay cosa como callar*». *Criticón*. 117. 159-176.

<https://journals.openedition.org/criticon/237>.

SÁEZ, Adrián J. (2018) «Vidas imaginarias: formas y modelos de las relaciones de soldados del Siglo de Oro». *Studi Ispanici*. 43. 171-182.

SAMSON, Alexander. (2015) «Maybe Exemplary? James Mabbe's Translation of the *Exemplarie Novells* (1640)». *Republic of Letters*. 4. 2. 1-16.

SAMSON, Alexander. (2020) «'Last thought upon a windmill?': Cervantes and Fletcher». *The Cervantean Heritage. Reception and Influence of Cervantes in Britain*. Juan Antonio Garrido Ardila (ed.) London. Legenda. 223-233.

SEIDEL, Michael. (2004) «Satire, Lampoon, Libel, Slander». *The Cambridge Companion to English Literature, 1650-1740*. Steven N. Zwicker (ed.) Cambridge. Cambridge University Press. 33-57.

SOLOMON, Noël. (1982) *La vida rural castellana en tiempos de Felipe II*. Barcelona. Ariel.

SOUILLER, Didier. (1981) «Utilisation et transformation par Defoe dans *Moll Flanders* du *Marriage Trompeur* de Cervantes». *Revue de Littérature Comparée*. 271. 1. 30-38.

TAGUE, Ingrid H. (2001) «Love, Honor, and Obedience: Fashionable Women and the Discourse of Marriage in the Early Eighteenth Century». *Journal of British Studies*. 40. 76-106.

TAYLOR, Stephen. (1998) «Robert Walpole, First Earl of Orford». *Biographical Dictionary of British Prime Ministers*. Robert Eccleshall y Graham Walker (eds.) London. Routledge. 1-13.

TEMPLE, William. (1705) *Miscellanea. The Second Part. In Four Essays. I. Upon Antient And Modern Learning. ... IV. Upon Poetry*. London. Ri. Simpson y Ra. Simpson.

VAIOPOULOS, Katerina. (2010) *De la novella a la comedia: las «Novelas ejemplares» de Cervantes en el teatro del Siglo de Oro*. Vigo. Editorial Academia del Hispanismo.

WALKER, Garthine. (2013a) «Everyman or a Monster? The Rapist in Early Modern England, c. 1600-1750». *History Workshop Journal*. 76. 5-31.

----- (2013b) «Rape, Acquittal and Culpability in Popular Crime Reports in England, c. 1670-c. 1750». *Past and Present*. 220. 115-142.

WINN, James A. (2004) «Theatrical Culture II: Theatre and Music». *The Cambridge Companion to English Literature, 1650-1740*. Steven N. Zwicker (ed.) Cambridge. Cambridge University Press. 104-119.

WOOLRYCH, Austin. (2002) *Britain in Revolution*. Oxford. Oxford University Press.

YUDIN, Florence L. (1968) «The «Novela corta» as «Comedia»: Lope's *Las Fortunas de Diana*». 45. 3. 181-188.

ZIMIC, Stanislav. (1996) *Las «Novelas ejemplares» de Cervantes*. Madrid. Siglo XXI de España Editores, S. A.