

Modelos de la influencia moretiana en Europa: dos reescrituras decimonónicas en inglés de *El desdén, con el desdén*

Models of Agustín Moreto's influence in Europe: two Nineteenth-Century English reworkings of *El desdén, con el desdén*

MÍRIAM MARTÍNEZ GUTIÉRREZ

Universidad de Burgos. Facultad de Humanidades y Comunicación. Paseo de los Comendadores, s/n (Hospital Militar). 09001 Burgos (España).

Dirección de correo electrónico: miriam.mgu@gmail.com.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-8213-4701>.

Recibido/Received: 16-1-2026. Aceptado/Accepted: 27-4-2026.

Cómo citar/How to cite: Martínez Gutiérrez, Míriam (2026). "Modelos de la influencia moretiana en Europa: dos reescrituras decimonónicas en inglés de *El desdén, con el desdén*". *Castilla. Estudios de Literatura*, 17, pp. 358-384. DOI: <https://doi.org/10.24197/y5k6cf15>.

Artículo de acceso abierto distribuido bajo una [Licencia Creative Commons Atribución 4.0 Internacional \(CC-BY 4.0\)](#). / Open access article under a [Creative Commons Attribution 4.0 International License \(CC-BY 4.0\)](#).

Resumen: El presente trabajo analiza dos reescrituras inglesas del siglo XIX de la comedia de Agustín Moreto *El desdén, con el desdén*, creadas por George Hyde y John Westland Marston: *Love's Victory or The School for Pride* y *Donna Diana*. El objetivo de este estudio es demostrar la riqueza de la influencia de la obra de Moreto en Europa, así como la complejidad de las redes intertextuales que se fueron tejiendo en torno a ella a lo largo de los siglos, al acudir los refundidores extranjeros a varias versiones previas de la pieza para la composición de sus textos.

Palabras clave: teatro del Siglo de Oro; reescritura; teatro europeo; siglo XIX; Agustín Moreto; George Hyde; John Westland Marston.

Abstract: This paper analyses two 19th-century English reworkings of Agustín Moreto's comedy *El desdén, con el desdén*, written by George Hyde and John Westland Marston: *Love's Victory or The School for Pride* and *Donna Diana*. The aim of this study is to demonstrate the richness of Moreto's influence in Europe, as well as the complexity of the intertextual networks woven around it over the centuries, as foreign rewriters turned to various previous versions of the play for the composition of their texts.

Keywords: Golden Age theatre; reworking; European theatre; 19th century; Agustín Moreto, George Hyde; John Westland Marston.

INTRODUCCIÓN: EL ÉXITO EUROPEO DE *EL DESDÉN, CON EL DESDÉN*

El paso de los años no ha hecho sino confirmar la excelencia de *El desdén, con el desdén*, reconocida por la crítica, los espectadores y los lectores como una de las mejores comedias —cuando no la mejor— del dramaturgo madrileño Agustín Moreto. La fortuna de esta pieza comenzó a forjarse casi desde el momento de su composición, puesto que ya en el XVII se consagró como una de las obras más representadas de la centuria, éxito que no decayó en los siglos siguientes (Lobato, 2008, p. 406-407).¹ Paralela a este triunfo escénico corre la difusión editorial de la comedia, que se imprimió en más de veinte ocasiones en los siglos XVII, XVIII y XIX, tanto suelta como en colecciones de varias piezas, y cuenta asimismo con varias ediciones modernas (Lobato, 2008, pp. 410-411).² Además, es quizá una de las comedias moretianas que más atención crítica ha recibido.³

Sin embargo, el interés que ha suscitado esta pieza no se circunscribe únicamente a los límites del territorio hispánico y a los hablantes cuya lengua materna es el castellano, sino que el texto de Moreto demostró bien temprano su capacidad para atravesar fronteras y permear la literatura de otros países, principalmente europeos. En ese sentido, son bastante conocidos algunos ejemplos de esta influencia moretiana, entre los que destacan los nombres de autores como Molière o Carlo Gozzi, que se insertan en contextos ya estudiados de utilización de los modelos del teatro español del Siglo de Oro para la composición de obras nuevas por parte de los dramaturgos extranjeros.⁴ No obstante, la atención prestada a estos

¹ Si atendemos a los datos proporcionados por la editora más reciente de la comedia, así como a aquellos que aparecen en *DICAT*, *El desdén, con el desdén* se mantuvo sobre los escenarios de los corrales y de palacio casi sin interrupciones durante las dos últimas décadas del siglo XVII. En el XVIII, estuvo entre las veinte piezas del teatro aurisecular más representadas desde 1708 a 1719 (de las cuales la mitad procedían de la pluma de Calderón) y se llevó a los escenarios en otras ochenta y una ocasiones solo en Madrid. Para el siglo XIX, Lobato recoge la noticia de una treintena de representaciones y reposiciones (2008, pp. 406-407).

² Lobato reseña en su prólogo las seis que considera más importantes realizadas en el siglo XX (2008, p. 411).

³ Sirva como muestra de esta afirmación la recopilación de trabajos monográficos realizada por Lobato (2008, pp. 408-410), a los que se han ido sumando otros a lo largo de estos últimos años.

⁴ Para una panorámica general de este fenómeno en el teatro francés del siglo XVII puede consultarse el estudio ya clásico de Cioranescu (1983). En el caso de Italia y, más

ejemplos de manera conjunta o por separado, no ha sido capaz de transmitir la auténtica medida de la expansión de *El desdén, con el desdén* en Europa, puesto que existen otros muchos textos ligados a la comedia de Moreto que aún no han sido lo suficientemente estudiados desde el ámbito de la dramaturgia aurisecular. Como muestra del trabajo que todavía queda por hacer en este campo, baste referirse a alguna de las últimas investigaciones sobre el tema, en donde llegan a recopilarse más de una veintena de referencias sobre refundiciones, traducciones y adaptaciones de *El desdén, con el desdén* realizadas en países como Francia, Portugal, Italia, Austria, Polonia o Hungría, por citar solo algunos (Martínez Gutiérrez, 2024, pp. 265-269). De los mencionados, algo menos de la mitad aún permanecen a la espera de una comparación exhaustiva con el modelo español, ya que la atención de la crítica ha tendido a centrarse con mayor frecuencia (y con un mayor número de trabajos) en aquellas obras de autores con cierto renombre en el ámbito literario, como los dos mencionados un poco más arriba.

Por otro lado, más allá del elevado número de textos que hay que tener en cuenta a la hora de trazar el mapa de la difusión de la comedia de Moreto en los diferentes países, lo cierto es que uno de los principales problemas que surgen al tratar de analizar las relaciones de intertextualidad existentes entre ellos, tiene que ver con la dificultad para establecer, en ocasiones, el parentesco exacto entre cada una de las reescrituras de la pieza española. Esto quiere decir que, aunque es posible detectar la huella de Agustín Moreto en la mayoría de esas versiones, lo que se presenta como un auténtico reto es poder establecer la filiación de cada una de las obras, así como distinguir entre posibles fuentes directas e influencias indirectas. Esta característica viene determinada por la circunstancia de que, en muchos casos, *El desdén, con el desdén* no se conoció en los diferentes países directamente a través de su original español, al menos en un primer momento, sino por medio de alguna de sus adaptaciones europeas de mayor éxito. La cuestión se complica cuando los diferentes traductores o adaptadores acuden a más de una de las versiones extranjeras del texto, como veremos. Por ese motivo, es preciso ir desbrozando poco a poco ese terreno, ampliando el conocimiento sobre cada una de las reescrituras de la comedia moretiana, para dar los pasos necesarios que permitan desvelar

concretamente en el de Gozzi, resulta de interés el volumen coordinado por Gutiérrez Carou (2011).

las claves fundamentales de la difusión y el éxito de *El desdén, con el desdén* en el viejo continente.

Por ese motivo, pese a la complejidad de la tarea, el objetivo de este trabajo será, precisamente, tratar de esbozar algunas pinceladas acerca de esa red de influencias literarias que se teje en Europa a partir de la pieza más representativa de la dramaturgia de Agustín Moreto. De hecho, dado que el caso que vamos a tratar es relativamente complejo, será posible encontrar representados en la trayectoria de las dos comedias que analizamos varios de los modelos de difusión de la obra moretiana en los diferentes territorios.

Para llevar a cabo esta labor, hemos decidido seleccionar dos textos concretos de esa rica tradición europea: ambos escritos en inglés, ambos en el siglo XIX, y ambos poco trabajados hasta ahora; se trata de las comedias *Love's Victory or The School for Pride* (1825), de George Hyde, y *Donna Diana* (1863), de John Westland Marston. La elección de estas piezas se fundamenta en varios motivos. Por un lado, al tratarse de versiones decimonónicas de *El desdén, con el desdén*, cuentan con dos siglos previos de tradición literaria de reescrituras de esta obra que posibilitan que dicha tradición se haya ido tornando más compleja con el paso del tiempo. Por otro, al estar escritas en la misma lengua, nos permitirán establecer mejor ciertos paralelismos, aunque los presupuestos de sus autores quizá fueran diferentes. Y, por último, porque, a pesar de esas posibles semejanzas, constituyen también dos ejemplos distintos y perfectos de las variadas vías por las que se produce la influencia de la dramaturgia moretiana en Europa, así como de la complejidad de ciertos casos, en los que se dan cita las influencias más diversas.

1. CONTEXTO Y ANTECEDENTES: UNA COMPLEJA RED DE RELACIONES LITERARIAS

Aunque el planteamiento de este artículo parte del convencimiento de que es necesario realizar un análisis minucioso de los textos y, de hecho, más adelante se aborda el examen de algunos aspectos concretos de *Love's Victory* y de *Donna Diana* y de la relación que guardan con el original español o con alguna de sus versiones, antes de profundizar en ese análisis es importante ubicar estas piezas en el contexto concreto en el que fueron compuestas. En ese sentido, para comprender mejor la configuración final de estas reescrituras de *El desdén, con el desdén* parece oportuno aludir a las relaciones que el teatro inglés mantuvo a lo largo de los siglos y, más

concretamente, en el XIX, con la dramaturgia aurisecular. Asimismo, será necesario perfilar algunas de las claves de la difusión de esta comedia en nuestro continente; en concreto, habremos de destacar aquellos textos que constituyeron hitos más o menos relevantes en esa red de influencias y relaciones literarias que fue tejiéndose en torno a la pieza de Agustín Moreto.

1. 1. Breve historia del teatro español del Siglo de Oro en Inglaterra

El primer contacto de los ingleses con la fórmula dramática de la Comedia Nueva tiene lugar a comienzos del siglo XVII, cuando varias embajadas brindan la oportunidad a algunos caballeros de la corte de los Estuardo y al propio Carlos I de asistir a representaciones teatrales de diversa índole en España.⁵ Estas experiencias favorecieron el interés de ciertos *cavaliers* por el teatro español y culminarían con la composición, en los años inmediatamente posteriores, de cuatro piezas teatrales basadas en comedias de Miguel de Cervantes, Tirso de Molina, Lope de Vega y Guillén de Castro.⁶ El cierre de los teatros en 1642, no obstante, supondrá un freno para estos incipientes acercamientos a la dramaturgia aurisecular.

El periodo más fructífero de relaciones entre ambos teatros, y también el mejor estudiado, tiene lugar entre 1660 y finales del siglo XVII, especialmente durante la Restauración inglesa. Tras la Guerra Civil (1642-1649) y el interregno (1649-1660), el regreso de Carlos II a Inglaterra para reestablecer la monarquía supondrá un cambio significativo en el panorama cultural del momento. Con la vuelta del rey no solo se reabren los espacios de representación y se patrocinan las artes, sino que, en lo que

⁵ La primera embajada tuvo lugar en el año 1605, cuando el Almirante Charles Howard de Effingham, Conde de Nottingham, viajó a Valladolid. Sabemos que los miembros del séquito tuvieron la oportunidad de asistir a algunas representaciones teatrales (García Gómez, 1999, p. 126). La segunda de las embajadas que, según los investigadores, jugó un papel fundamental en el acercamiento de los autores ingleses a los textos de la Comedia Nueva es la que tuvo lugar en 1623, cuando el Príncipe de Gales viajó a Madrid para cortejar a María de Austria, hermana de Felipe IV (1999, p. 105).

⁶ *Love's Cure or The Martial Maid* (1615), atribuida recientemente a las plumas de Fletcher y Massinger por el último editor de la comedia (Pérez Díez, 2022), que toma como modelo *La fuerza de la costumbre* de Guillén de Castro; *The Renegado or The Gentleman of Venice* (1624), de Massinger, a partir de *Los baños de Argel* de Miguel de Cervantes; *The Young Admiral* (1633), de Shirley, inspirada en el *Don Lope de Cardona* del Fénix de los Ingenios, y *The Opportunity* (1634), también de Shirley, a partir de *El castigo del pensequé*, de Tirso de Molina.

se refiere a la literatura dramática, el monarca muestra un cierto gusto por el teatro español. Esta preferencia se materializa en la composición de dos comedias que se inspiran en modelos españoles a sugerencia del propio Carlos II. El tremendo éxito de la primera de ellas, *The Adventures of Five Hours*, representada en 1662-1663 y compuesta por Samuel Tuke,⁷ impulsaría a otros dramaturgos a retomar el mismo patrón, haciendo que el teatro de la Restauración fluctuase entre la continuidad con la dramaturgia jacobea y carolina, y un cierto intento de renovación a través de la reescritura de piezas tanto españolas como inglesas o francesas para adaptarlas a los nuevos tiempos.⁸

Por lo que se refiere al siglo XVIII, no es mucho lo que se sabe hasta el momento, puesto que los estudios sobre la materia son escasos. Lo poco que existe forma parte de trabajos más amplios que, o bien examinan las décadas previas al inicio del siglo XIX para explicar los antecedentes del incipiente interés romántico en el drama de Lope y de Calderón,⁹ o bien indagan en el impacto de un escritor concreto sobre la literatura británica a lo largo de varias centurias.¹⁰ Con todo, es posible perfilar de manera somera la trayectoria del teatro del Siglo de Oro en la Inglaterra dieciochesca. En los primeros años de la centuria, el cambio de monarca y de época no supondrá una discontinuidad con el periodo anterior; al contrario, se observa una cierta tendencia a seguir empleando los modelos de la Restauración. Así, en Inglaterra y el resto de los territorios británicos siguen apareciendo a lo largo de todo este siglo adaptaciones y refundiciones de comedias auriseculares, en varios casos con la mediación de reescrituras francesas e inglesas previas. Sin embargo, se reduce ligeramente el número de autores españoles que se dan a conocer al público inglés por medio de esas reescrituras con respecto al siglo XVII, puesto que, más allá de Calderón, únicamente es posible encontrar algunas versiones de comedias de Tirso (1), Ruiz de Alarcón (1), Rojas Zorrilla (1), Lope de Vega (2) y Coello (1).

⁷ La segunda es *Sir Courtly Nice or It Cannot Be* (1685), de John Crowne.

⁸ Sobre las relaciones entre el teatro inglés de la Restauración y la dramaturgia del Siglo de Oro español pueden consultarse los trabajos de Hume (1905), Seward (1969), Loftis (1973), Hogan (1995) o Braga Riera (2009).

⁹ Vénase Comellas y Sánchez Jiménez (2018), Flores y González (2019) o Rodríguez Ortega (2020).

¹⁰ Encontramos este ejemplo en Sullivan (1991), en Saglia (2001) y en Moro Martín y Sáez (2015).

Sin embargo, este panorama comenzará a transformarse hacia el último tercio del siglo, cuando, inicialmente por motivos económicos y comerciales y, más tarde, también culturales, aumente la afluencia de viajeros ingleses en España. Algunos de ellos, como Edward Clarke, George Glas, Giuseppe Marco Antonio Baretti o Sir John Talbot Dillion, entre otros, plasmaron sus impresiones en libros epistolares o de viajes, donde, junto a otras opiniones, también vertieron algunos comentarios sobre la literatura española.¹¹ Estas reflexiones acerca de los autores españoles sirvieron para devolver sus nombres a la palestra de las letras inglesas, y para generar cierto interés por conocer su obra de primera mano o a través de traducciones. Es probable que esa curiosidad fuese la que condujo a la realización de algunas de las primeras traducciones de los clásicos auriseculares en las últimas décadas del siglo, inaugurando un modelo que se convertiría en habitual durante el XIX: el de las traducciones en prosa reducidas o retocadas para omitir determinados pasajes que, o bien se consideraban accesorios, o bien no serían acogidos favorablemente o comprendidos por el público receptor según el criterio del traductor.¹²

De esta manera, los últimos compases del siglo XVIII preludian un cambio de paradigma significativo en conexión con la presencia del teatro del Siglo de Oro español en tierras británicas. El impulso dado por los viajeros hispanófilos ingleses a la recuperación de esa parcela de nuestras letras cristalizará definitivamente a comienzos de la centuria siguiente, en que la conjunción de una serie de condiciones favorables permitirá el asentamiento de una influencia mucho más rica, variada y multiforme. Entre las circunstancias que pudieron colaborar a otorgar una mayor relevancia al drama aurisecular dentro de la vida literaria de la Gran Bretaña decimonónica cabe citar el surgimiento de figuras relevantes del hispanismo anglosajón en esas fechas, como Robert Southey o Henry Richard Vassal Fox, tercer barón de Holland, quienes no solo se dedicaron al estudio y la crítica de la obra de algunos dramaturgos y poetas del Siglo de Oro, sino que divulgaron sus opiniones en diversas publicaciones y en los periódicos de la época (como críticos o reseñadores), e incluso se atrevieron a llevar a cabo algunas traducciones, como las ejecutadas por

¹¹ Una explicación más detallada de este fenómeno puede encontrarse en el artículo de Comellas y Sánchez Jiménez (2018).

¹² Un ejemplo de este proceder lo encontramos en *Romeo and Juliet* (1770), traducida y resumida por William Griffin a partir de *Castelvines y Monteses*, de Lope de Vega (Hills, 1920, p. 108).

Lord Holland sobre comedias de Antonio de Solís y Calderón (Rodríguez Ortega, 2022, p. 135).

Por otro lado, quienes también brindaron una acogida entusiasta a los comediógrafos españoles fueron algunos de los más prominentes románticos ingleses: Lord Byron, Samuel Taylor Coleridge o Percy B. Shelley. Se sabe que los tres leyeron a Calderón, pues hablan de él y de su obra en sus cartas.¹³ Según los investigadores, el interés de estas figuras relevantes del mundo literario en el teatro del Siglo de Oro pudo estar condicionado por las opiniones de los románticos alemanes y los hermanos Schlegel (Hernández Araico, 1987), y en especial por las de Whillelm August, conocidas de manera temprana en Europa a través de una traducción francesa de 1814 (Saglia, 2001, p. 344).

El entusiasmo de críticos y escritores a la hora de entrar en contacto con la vida y la obra de nuestros dramaturgos áureos es, sin duda alguna, el mejor indicador del cambio de paradigma de recepción; frente a lo que ocurría mayoritariamente en los siglos XVII y XVIII, en que el teatro clásico español era visto únicamente como una “reserva” de tramas y argumentos, en el XIX se buscará el conocimiento de primera mano de los textos originales y de sus autores. Y, cuando esto no es posible debido a la barrera del idioma, se recurre de manera secundaria a la traducción. De este modo, a lo largo de esta etapa se pondrán a disposición del público lector unas cuarenta obras teatrales del Siglo de Oro español traducidas al inglés, que en ocasiones contaron con sucesivas ediciones y reediciones, y de las cuales en algunos casos se elabora más de una versión (Hills, 1920). Con todo, pese a que la lectura será la fórmula de consumo más popular del drama hispánico, no desaparecerá del todo su representación, aunque esta se llevará a cabo mediante refundiciones y adaptaciones similares a las realizadas durante los siglos XVII y XVIII.

1. 2. Los modelos de Hyde y Westland Marston: las otras reescrituras de *El desdén, con el desdén*

Por lo que se refiere a la difusión de la comedia de Agustín Moreto en territorio europeo, es necesario recalcar en varios textos previos que, no solo desempeñaron un papel relevante en la propagación del argumento de *El desdén, con el desdén*, sino que es posible que incluso sirvieran como

¹³ Para más detalles sobre esta cuestión, pueden consultarse los trabajos de Rodríguez Ortega (2020 y 2022).

modelos directos en la composición de *Love's Victory* y la *Donna Dianna* de John Westland Marston.

En ese sentido, es importante señalar que una de las primeras adaptaciones de *El desdén, con el desdén* fue la llevada a cabo por Molière, en 1664, para su representación en el palacio de Versailles, solo diez años después de la publicación de la comedia moretiana en la *Primera parte de comedias de Agustín Moreto*. La obra, titulada *La Princesse d'Élide*, traslada la acción a una Grecia clásica y pastoril, en la que los personajes se transforman en príncipes y princesas de la Hélade. Sin embargo, Molière mantiene tanto la intriga básica de la comedia española como su tema principal, aunque los adapta a los gustos de la corte versallesca, cambiando la ambientación e incluyendo diversos intermedios cantados y bailados. Si bien la pieza ha sido ampliamente estudiada debido al prestigio de su autor, lo cierto es que la comedia francesa se encuentra bastante lejos de la calidad del original moretiano, quizá porque, según sabemos por las noticias que se conservan, el dramaturgo galo se vio obligado a escribirla en muy poco tiempo y por encargo.¹⁴

Un siglo después, en 1772, el italiano Carlo Gozzi recrea su propia versión de *El desdén, con el desdén* en *La principessa filosofa o sia Il controveleno*. Es importante señalar en este caso que algunos críticos acusaron en aquel momento a Gozzi de haberse inspirado en *La Princesse d'Élide* de Molière, traducida ya en la época al italiano. Sin embargo, Gozzi defendió siempre que su fuente había sido la comedia de Moreto. Aunque Brigitte Urbani señala dos modificaciones de Gozzi respecto a la comedia española que quizá provendrían de Molière (2009, pp. 274-275),¹⁵ lo cierto es que estas no son lo suficientemente relevantes y, desde

¹⁴ En general, los estudios que se refieren al contexto de creación de *La Princesse d'Élide* se limitan a aludir a la premura con que fue escrita para justificar la composición desigual de la obra, reproduciendo casi siempre las palabras que aparecen en un aviso que se publicó junto a la comedia: "AVIS. Le dessein de l'auteur était de traiter ainsi toute la comédie ; mais un commandement du Roi qui pressa cette affaire, l'obligea d'achever tout le reste en prose, et de passer légèrement sur plusieurs scènes, qu'il aurait étendues davantage, s'il avait eu plus de loisir" (2010, p. 559). Los motivos de esa falta de tiempo, no obstante, son bastante complejos y los han estudiado, entre otros, Forestier, Bourqui y Piéjus en su edición de la obra (2010, pp. 1391-1394).

¹⁵ Gozzi convierte a Gianetto en sirviente de la protagonista femenina, Teodora, como también ocurre con Moron y la Princesa en la versión de Molière. En el caso de Moreto, al comienzo de la obra, Polilla es presentado como criado de Carlos: solo más tarde y mediante la adopción de una identidad falsa, logrará el gracioso ganarse la confianza de Diana. La otra diferencia que apunta Urbani tiene que ver con el vínculo que une a las

nuestro punto de vista, podrían haber sido ideadas de manera natural por el dramaturgo italiano sin pasar por el texto francés. Podamos o no confiar en la palabra de Gozzi, lo cierto es que entrevemos ya en este autor un modelo de influencia que reaparecerá en la descendencia de la comedia moretiana, y que no es otro que el de construir un nuevo texto a partir de otra de las adaptaciones de la obra española, pero volviendo también al original; es decir, el uso de dos fuentes distintas, una de las cuales deriva de la otra.¹⁶ Si bien en el caso de Gozzi este modelo es algo incierto, será posible encontrar después otras obras en las que se reconozca esta forma de composición.

Más allá de la imposibilidad de dirimir aquí la cuestión de las fuentes gozzianas, lo cierto es que la obra del dramaturgo italiano resulta relevante por otro motivo, y es que gozó de cierto éxito en Europa, lo que provocó que, a su vez, fuera fuente de otras piezas que no bebían ya de Moreto, sino que adaptaban o traducían la más famosa de sus versiones italianas o francesas. Un ejemplo de este fenómeno —aunque no es el único— lo constituye *Die philosophische Dame*, traducción de la comedia de Gozzi por S. Friedrich Schletter publicada en 1784.

Pero para comprender mejor la difusión y repercusión de *El desdén, con el desdén* en Europa, es fundamental ser conscientes de la acogida que tuvo esta obra en los países de habla germánica, pues a través de las versiones y traducciones que se hicieron, tanto de la obra de Moreto como de algunas de sus adaptaciones extranjeras a esta lengua, el argumento moretiano llegó a varios países, incluyendo algunos más alejados geográficamente de España como Polonia (Baczyńska, 2017), Eslovenia (Martínez Gutiérrez, 2024, p. 269) o Hungría (Katona, 2017).

Dentro del conjunto de traducciones, versiones y adaptaciones que de la comedia moretiana se hicieron al alemán, debemos llamar la atención sobre la *Donna Diana* del austriaco Joseph Schreyvogel; publicada en 1819 bajo el seudónimo de Carl August West, se presenta como una traducción más o menos fiel de la comedia de Agustín Moreto. Pero, además, resulta especialmente relevante para la explicación que nos ocupa

mujeres de la comedia: mientras que en la pieza moretiana solo Cintia es prima de Diana, tanto Molière como Gozzi establecen ese mismo lazo de parentesco con dos de las damas de sus comedias (Cintia y Aglante en la francesa, y Elena y Luigia en la italiana), quienes, además, acabarán casándose con los otros pretendientes de la protagonista.

¹⁶ Gozzi, en el prefacio a *La principessa filosofa*, se defiende de las acusaciones de plagio vertidas contra él en el periódico *L'Europa letteraria* en febrero de 1772, donde se decía que el autor había copiado la comedia de Molière. Para ello, el dramaturgo afirma su deuda para con el texto de Moreto, aunque demuestra conocer la versión francesa de la obra e incluso su traducción italiana (1802, p. 5).

porque, debido al gran éxito del que gozó esta obra en buena parte de Europa durante el siglo XIX y aún después, el argumento de una de las mejores piezas de Agustín Moreto llegó a los escenarios de diversos países, propiciando así la posterior revisitación del original español por parte de muchos autores que buscarán realizar una traducción lo más fiel posible a sus lenguas nacionales del texto fuente.

Con todo, hay que señalar que, en el caso de esta comedia, parece que, aunque Schreyvogel se proponga seguir lo más fielmente posible el texto de Moreto para su traducción o adaptación, lo cierto es que el autor también debía de conocer la obra de Gozzi o al menos alguna de sus traducciones germánicas. Es el propio Schreyvogel quien, en el prefacio a su *Donna Diana*, explica que conserva en la composición de su pieza algunos de los cambios del autor italiano, pero intentando mantenerse lo más cercano posible a la fuente española; y sobre todo señala que ha tratado por todos los medios de devolver a los personajes su nobleza de carácter original, especialmente en el caso de Diana:

Ich habe bei der vorliegenden Bearbeitung Gozzi's Veränderungen benutzt, aber mich im Ganzen so nahe an das spanische Original gehalten, als die Verschiedenheit des Nationalgeschmacks nur irgend zu erlauben schien... insbesondere habe ich geglaubt, dem Charakter der Prinzessin seinen ursprünglichen Adel wiedergeben zu müssen, den er in der sich zum Burlesken neigenden Manier des Gozzi zum Theil verloren hatte.¹⁷

De esta manera, que el autor austriaco conociese el texto gozziano quizá sirva para explicar la presencia de algunos elementos de la versión italiana en ciertas traducciones y refundiciones posteriores, pero complica aún más la tarea de examinar las vías de transmisión de la comedia moretiana, pues no siempre nos será posible distinguir cuándo esos elementos proceden directamente del texto de Gozzi o cuándo han pasado por el filtro de la *Donna Diana* de West.¹⁸

¹⁷ Cito la transcripción de Bauer (1963, p. 306). “Usé los cambios de Gozzi en el arreglo actual, pero en general me mantuve tan cerca del original español como la diversidad de los gustos nacionales parecía permitir... En particular, creí que tenía que restaurar el carácter de la princesa a su nobleza original, que había perdido en parte en la versión burlesca de Gozzi”.

¹⁸ Aunque algunos estudiosos han expresado ciertas dudas acerca de la posibilidad de que Schreyvogel consultase directamente un original español de la obra de Moreto, la reciente revisión de ciertos documentos personales del autor austriaco parece confirmar la veracidad de este hecho. Sirvan estas líneas como muestra de profundo agradecimiento y

2. *LOVE'S VICTORY OR THE SCHOOL FOR PRIDE* Y *DONNA DIANA*: DOS REESCRITURAS MÚLTIPLES DE *EL DESDÉN, CON EL DESDÉN*

Será precisamente gracias a la versión de Schreyvogel que se producirá la llegada de *El desdén, con el desdén* a Inglaterra en la primera mitad del s. XIX, de manera algo tardía y sorprendente si tenemos en cuenta que otras comedias de Agustín Moreto como *No puede ser* y *El lindo don Diego* ya habían servido de inspiración a los dramaturgos ingleses a finales del siglo XVII.¹⁹ No obstante, no hemos sido capaces de encontrar traducciones, refundiciones o adaptaciones anteriores de esta pieza moretiana en lengua inglesa, por lo que, de manera provisional es posible afirmar que las dos obras cuyo análisis abordamos en este trabajo serían las primeras.

Love's Victory or The School for Pride es una comedia en cinco actos y en prosa escrita por George Hyde, que se representó por primera vez el 16 de noviembre de 1825 en el Teatro Real de Covent Garden, en Londres, como figura en el impreso.

También en Londres, aunque en el Princess's Theatre, fue representada varias décadas después, en diciembre de 1863, *Donna Diana*, comedia en tres actos y en verso de John Westland Marston.

En la introducción de este trabajo hacíamos referencia a las conexiones existentes entre estas piezas (lengua, época, factores socioculturales), que permiten abordar su análisis conjunto. Así, aunque sus creadores partieran de presupuestos distintos, encontramos entre estas obras ciertos puntos en común (incluso más allá de la lengua y de la época, como veremos más adelante), que permiten realizar una comparación a través de la cual es posible trazar diferencias y similitudes.

En primer lugar, cabe señalar que los autores de ambas comedias reconocen la influencia de la versión alemana de *El desdén, con el desdén* sobre sus reescrituras, aunque apunten a esa influencia desde perspectivas diferentes. Así pues, en un principio, aparentemente nos encontramos ante

reconocimiento a Irene Pacheco Martínez por sus observaciones a este respecto, puesto que se encuentra preparando un artículo sobre la *Donna Diana* de Schreyvogel y su relación con la comedia moretiana titulado "Un Moreto para Viena: texto y representación de la adaptación de Schreyvogel de *El desdén, con el desdén*". Remitimos a su trabajo para los detalles exactos acerca de las circunstancias de composición de *Donna Diana*.

¹⁹ *No puede ser* fue adaptada por Thomas St. Serfe con el título de *Tarugo's Wiles or The Coffee House* en 1667. Por su parte, John Crowne compendría *Sir Courtly Nice or It Cannot Be* a partir de *No puede ser* y *El lindo don Diego* en 1685.

dos obras que beben directamente de Schreyvogel y, solo indirectamente a través del autor austriaco, de Gozzi y de Moreto. Sin embargo, la cuestión es más compleja de lo que parece, y se encuentra reflejada, en primera instancia, en los paratextos que acompañan a las comedias.

Por ejemplo, en el caso de Westland Marston, el subtítulo de la pieza aclara: “A comedy. In three acts. Adapted, and to a great extent rewritten, from the German version of Moreto’s *El desdén, con el desdén*” (1876, p. 1). Solo el título y la lectura del texto de la comedia nos permitirán aventurar después que la “versión alemana” de la comedia de Agustín Moreto a la que se refiere el autor inglés es la de Schreyvogel, pues hubo otras.²⁰ Sin embargo, de esa lectura también surge la duda de si Marston no conocería además otras versiones de la pieza, empezando por la del propio Moreto y terminando quizá por la de su compatriota George Hyde. De esta forma, lo que se nos presenta en un primer momento como una más o menos simple traducción y adaptación de una única fuente, podría acabar por confirmar una inspiración múltiple.

En cuanto a Hyde, este es algo más exhaustivo a la hora de enumerar sus fuentes en el *Advertisement* que precede a la comedia:

The leading situations of this play are Moreto’s. They have been adopted by Molière, Gozzi, and more recently in the German language, by an author of less celebrity than these, but who, nevertheless, has done more justice to the original than either. I have generally followed the arrangement of West [...] Some of the situations, I think, I have improved (1825, p. 2).

Las palabras de Hyde, en apariencia demuestran que el comediógrafo inglés sabe que la autoría de la obra original pertenece a Moreto, pero aluden también a algunas de las versiones que se han hecho de ella en otros países y explicita su preferencia por la de Carl August West. Desde luego, esto no constituye una novedad, sino que, en los casos de Gozzi y Schreyvogel, constatábamos asimismo la posibilidad de la consulta de varias fuentes, aunque los autores defendiesen la predominancia del original español en sus adaptaciones o traducciones.

En el caso de Hyde, como en el de Marston, tendremos que acudir al texto de la obra para comprobar hasta qué punto las aseveraciones del autor

²⁰ Fueron al menos tres, realizadas por Werthes (1779), Schletter (1784) y Schreyvogel (1816), a las que hay que sumar la ópera cómica de Emil Nikolaus von Reznicek, si bien esta es posterior a la de Westland Marston, ya que se estrenó en 1894 (Martínez Gutiérrez, 2024, pp. 265-269).

son más o menos sinceras, pues, si bien Hyde muestra cierta preferencia por el texto de Schreyvogel, lo cierto es que seremos capaces de encontrar también indicios de que quizá conocía, no solo como meras referencias, las obras de Moreto, Molière y Carlo Gozzi.

Una primera idea acerca de esa red de influencias y fuentes entrecruzadas puede proporcionárnosla la consideración y comparación de los *dramatis personae* de las obras que analizamos con aquellos de sus posibles fuentes:

<i>El desdén, con el desdén,</i> Agustín Moreto	<i>La principessa filosofa,</i> Carlo Gozzi
El conde de Barcelona Carlos, conde de Urgel El príncipe de Bearne Don Gastón, conde de Fox Polilla, gracioso Diana Cintia Fenisa Laura	Don Ricardo, conde de Barcelona Don Cesare, príncipe de Urgel Don Gastone, príncipe de Bearne Don Alberto, conde de Fox Gianetto, secretario de Teodora Teodora Elena, princesa, prima de Teodora Luigia, princesa, prima de Teodora Finetta, dama de las princesas

<i>Donna Diana,</i> Joseph Schreyvogel
Don Diego, conde de Barcelona Don César, príncipe de Urgel Don Luis, príncipe de Bearne Don Gastón, conde de Foix Perin, secretario de la princesa Donna Diana, princesa Donna Laura, su prima Donna Fenisa, su prima Floretta, dama de cámara

<i>Love's Victory</i> , George Hyde	<i>Donna Diana</i> , John Westland Marston
Don Diego, duque de Barcelona Don Cesar, príncipe de Nápoles Don Luis, príncipe de Bearne Don Gastón, príncipe de Foix Perin, secretario de la princesa Princesa Diana, hija del duque Donna Laura, prima de Diana Donna Louisa, prima de Diana Doña Floretta, dama de la Princesa Don Pedro López, criado de don Pedro	Don Diego, duque de Barcelona Don Caesar, príncipe de Urgel Don Luis, príncipe de Bearne Don Gastón, conde de Foix Perin, secretario de Diana Donna Diana, princesa de Barcelona Donna Laura, sobrina de don Diego Donna Fenisa, sobrina de don Diego Floretta, dama de cámara

De esta manera, por lo general observamos que tanto Hyde como Marston reproducen el elenco de la pieza de Schreyvogel, incluyendo los nombres, más allá de que Hyde introduzca dos personajes de su propia cosecha, que servirán únicamente para el desarrollo de escenas cómicas. Esta será una de las mayores diferencias de *Love's Victory* con los modelos precedentes, puesto que supondrá algunas alteraciones en cuanto a la sucesión de escenas que, por lo demás, se desarrollan en Gozzi, Schreyvogel y Westland Marston exactamente en el mismo orden que en Moreto.²¹

Sin embargo, también pueden señalarse algunas diferencias en el sistema de personajes que quizá sirvan como indicio para la detección de otras posibles fuentes en las reescrituras inglesas. Así, por ejemplo, en el caso de don Carlos, este pasa a ser César desde la versión gozziana, de donde debe tomar el nombre Schreyvogel, por lo que no podemos saber en este caso si Hyde y Westland Marston lo adoptan a través de uno u otro autor.

Más significativos resultan los nombres del príncipe de Bearne, don Luis, y del secretario de la princesa, Perin, que son distintos en Schreyvogel con respecto a Gozzi, y que reproducen sin cambios los adaptadores ingleses. En el caso de Diana, también parece claro que es

²¹ Esta cuestión probablemente tiene que ver también con la distribución de la materia dramática en actos o jornadas, que tanto en Moreto, Gozzi, Schreyvogel y Marston son tres, frente a los cinco que compondrán *Love's Victory*.

Schreyvogel quien recupera el nombre de la pieza moretiana, pues la princesa de Gozzi se llama Teodora.

Resulta aún más interesante la variación de los nombres de las primas de Diana (aunque es necesario recordar que en el original español solo una de las damas estaba emparentada con la protagonista). De esta forma, en todas las versiones Cintia pasa a ser Laura, pero en el caso de la Fenisa moretiana observamos dos opciones: mientras que Schreyvogel y Marston retoman el nombre del original español, Hyde llama a la segunda de las primas Louisa, curiosamente, el mismo nombre que Gozzi le otorga a este personaje. De la posible influencia de Gozzi sobre Hyde quizá pueda hablarnos también la procedencia de don Cesar y Perin, ambos napolitanos. Así, en la comedia gozziana, Gianetto, el criado, es veneciano, e italiano sigue siendo en *Love's Victory*. Pero que don Cesar comparta origen con el secretario probablemente sea solo una forma más de justificar la simpatía existente entre ambos personajes por parte del dramaturgo inglés.²²

Por último, por lo que se refiere a la posibilidad de que Marston hubiese leído a Hyde, consideramos importante llamar la atención sobre el título que los dos autores le atribuyen al padre de Diana; frente al de conde que aparecía en la versión alemana, el don Diego de las reescrituras inglesas es duque. De esta manera, aunque observamos que Marston reproduce con gran detalle los *dramatis personae* de Schreyvogel, en este punto coincide, no sabemos si de manera casual o consciente, con la caracterización hecha por su compatriota.

Por lo que respecta al argumento y al desarrollo de ambas obras, hemos de señalar que tanto Hyde como Marston siguen más o menos fielmente el hilo argumental de la comedia moretiana, y mantienen casi sin variaciones las principales escenas de *El desdén, con el desdén*: la confesión de Carlos a Polilla acerca de su enamoramiento, la presentación de Diana con sus damas en su estudio, el juego de las cintas de carnaval²³ (aunque se desarrolla en el marco de una mascarada en el caso de las dos comedias inglesas) o el intento de conquista en el jardín. Comentario aparte merece *Love's Victory*, donde Hyde incluye también algunas

²² Cabe señalar que Molière emplea un mecanismo semejante, aunque va incluso más allá en su intento por justificar la simpatía de Moron hacia el príncipe Euryale: el bufón afirma ser hermanastro de este por parte de padre (Acto I, escena II, vv. 250-263).

²³ Esta parte de la comedia española desaparece en *La princesse d'Élide* de Molière, pero los siguientes refundidores la recuperan en las versiones sucesivas del argumento moretiano.

escenas nuevas, casi siempre de su propia cosecha, protagonizadas por el anciano don Pedro y su criado López. Sin embargo, estas están orientadas principalmente a la creación de comicidad y apenas tienen relevancia para el desarrollo argumental principal. Quizá son más bien una forma de contentar a un público acostumbrado en el teatro inglés a los elementos de comicidad que el dramaturgo pone en juego en esas escenas. Más allá de esta particularidad, en todo caso, no podemos asegurar que la milimétrica precisión a la hora de seguir el argumento moretiano se deba a la consulta del original español, sino más bien a la fidelidad del autor austriaco para con este en su versión. También debidas a la inspiración de Schreyvogel, sin duda, son las variaciones que observamos en el desenlace. Así, tanto en Hyde como en Marston, aunque el final es el mismo que el propuesto por Agustín Moreto, en este caso, el resto de personajes estarán al tanto de que Diana ha mentido para provocar los celos de don César, pero mantendrán el fingimiento hasta el último instante, con lo que la dama se verá obligada a declarar su derrota ante el falso desdén del protagonista masculino.²⁴

Otra cuestión que nos parece digna de mención es la diferencia de tono y planteamiento presente entre *Love's Victory* y la *Donna Diana* de Westland Marston, pese a que ambos autores afirman haberse fijado principalmente en una de las versiones alemanas de *El desdén, con el desdén*. Es este un aspecto particularmente mencionado en los análisis de la comedia de Gozzi, pues el autor realiza, a través del personaje de Teodora (la Diana moretiana), una sátira del pensamiento de la Ilustración, en consonancia con la postura anti-ilustrada que mantuvo durante buena parte de su carrera literaria.²⁵ En ese sentido, se utiliza de manera recurrente en la comedia italiana la palabra *filosofía*, puesta en boca de Teodora para hablar de su postura frente al amor y, en labios de Gianetto, para burlarse de dicha actitud. También utilizan este término las sucesivas reescrituras de la comedia, pues de hecho aparecía ya en Moreto (v. 176), pero lo hacen de manera diferente a la empleada por Gozzi y con mucha menos frecuencia en la mayoría de los casos. El uso sarcástico del término *philosophy* se mantiene empero en Hyde, quien repite las burlas gozzianas a través de Perin, y de alguna forma ridiculiza así a Diana:

²⁴ Así ocurre efectivamente en la versión de Schreyvogel. Agradezco una vez más a Irene Pacheco Martínez su inestimable ayuda para la interpretación del texto del autor austriaco.

²⁵ Véanse a este respecto, por ejemplo, Urbani (2008), Pavesio (2008, pp. 193-194), Di Pastena (2016, p. 112) o Korneeva (2018, pp. 47-49).

Perin: [...] Pray calm yourself; it certainly is not altogether so particularly agreeable to be in love with a statue, but the matter may be mended. She calls all this philosophy; I call it fiddle-de-dee. (Hyde, 1825, p. 8).

Perin: Simply, that if you adopt my advice, I stake my head upon schooling her pride, and showing her philosophy in its true, ridiculous colours. (Hyde, 1825, p. 9).

Perin: [A Diana] Alas! Giddy ignorance! Your Highness knows they are not philosophers, like us, yet the poor creatures believe they are in the road to heaven. (Hyde, 1825, p. 58).

Perin: Could it be, otherwise, Prince? I told you she'd be crazed with love; and now, sure enough, her philosophic mind wanders, and her proud insensible heart is bursting with tenderness. (Hyde, 1825, p. 71).

En Westland Marston, sin embargo, es mucho menor la recurrencia de este término y, en líneas generales, podemos intuir que, probablemente siguiendo el modelo alemán, busca devolverles a los personajes esa nobleza de carácter que Schreyvogel también trata de rescatar del original de Moreto.

Aunque hay otros muchos aspectos que merecerían un comentario pormenorizado, nos gustaría presentar, por último, dos cuestiones que, a nuestro parecer y sumadas a las ya explicadas, servirían quizá para justificar la posible presencia en estos textos de varias de las versiones europeas de *El desdén, con el desdén*, más allá de la que los dos autores señalan como fuente principal de *Love's Victory* y *Donna Diana*.

Así, aunque Hyde afirme haber seguido preferentemente a West y a Moreto, es posible rastrear en el texto de su comedia la influencia de esas otras reescrituras que el autor dice conocer, por lo que comprobamos que efectivamente llevó a cabo su adaptación a través de la lectura de diversas fuentes. Ya hemos apuntado previamente a la coincidencia de los nombres de la segunda de las primas de Diana en Gozzi y en Hyde. Por otro lado, existe también una cierta correspondencia entre los textos del italiano y del inglés en otros detalles mínimos, aunque significativos, como las semejanzas en los colores y en los motivos para elegir las cintas en el baile de máscaras en ambos casos. En ese sentido, solo en Moreto (don Gastón, celos), Gozzi (Alberto, celos) y Hyde (don Pedro, cielo) aparece el color azul. Además, pese a que don Pedro modifica el motivo de la elección, se produce incluso una curiosa consonancia con el matiz de azul concreto,

que sugiere la lectura detallada de la versión italiana de *El desdén, con el desdén* por parte de Hyde. El término que utiliza Gozzi en su comedia es *azzurro*, que puede traducirse en ocasiones como “azul cielo” o “azul celeste”, mientras que Hyde hace que el pretendiente más anciano de Diana dé esta explicación a la hora de elegir la cinta: “The adoration of the world is due to heaven; and I select the *azure blue*, where Diana reigns the queen of heaven” (1825, p. 28). Para el resto de colores (verde, carmesí, negro y blanco) parece probable que el dramaturgo inglés siguiera a Schreyvogel, pues el rojo no aparece en Gozzi y la justificación que da César para elegir el blanco (la libertad) coincide igualmente con el planteamiento del adaptador alemán.²⁶

Sin embargo, un ejemplo que consideramos aún más representativo de la multiplicidad de fuentes presentes en su comedia tiene que ver con el hecho de que, en una de las escenas que Hyde intercala en el hilo argumental tomado de Moreto, podemos observar un pasaje que aparece desarrollado a partir de uno de los intermedios de la versión de Molière, traduciendo casi literalmente algunos fragmentos:

Moron : Mais pourquoi-est-ce que je ne puis pas chanter ? N’ai-je pas un estomac, un gosier et une langue comme un autre ? (Cuarto intermedio, escena II).²⁷

Don Pedro: [...] (*Tries to sing.*) What is the reason that I sing not as well as another? I have a mouth, and a throat, and a stomach, like other men, — yet sing I cannot”. (1825, p. 47).

De hecho, Hyde aprovechará ese intermedio de Molière como inspiración para la creación de la escena en la que don Pedro le pide a su criado López que le enseñe a cantar, para poder dedicarle una serenata a la princesa Diana (Acto IV, escena I).

Por otro lado, de la influencia directa de Moreto en *Love’s Victory* quizá nos hablen determinadas selecciones léxicas, como el decir que Diana ya está *mature*, es decir, madura, como la metáfora de la breva que Polilla utiliza a lo largo de todo *El desdén, con el desdén* (“Aún está verde la breva; / mas ella madurará, / como hay muchachos y piedras”; vv. 1741-1743), o referencias concretas, como la misma selección de desdenes clásicos que cuelgan de las paredes del estudio de Diana: Dafne, Anaxárete

²⁶ Otro tanto hace Marston, pues omite el azul añadido por su predecesor inglés.

²⁷ Citamos por la versión de Forestier, Bourqui y Piéjus (2010).

y Aretusa, expuestos en idéntico orden. Hyde suprime, además, casualmente, el que incluye la versión alemana a partir de la lectura de Gozzi:²⁸

Perin: [...] In her apartments you find nothing but Daphnes flying from Apollo, —Anaxarates transformed to Stone—, and Arethusas flowing about in every possible variety of stream, as if murmuring at their unhappy fate. (Hyde, 1825, p. 8).

CARLOS: Sólo adornan sus paredes
de las ninfas fugitivas
pinturas que persüaden
al desdén. Allí se mira
a Dafne huyendo de Apolo;
a Anaxarte, convertida
en piedra, por no querer;
Aretusa, en fuentecilla,
que al tierno llano de Alfeo
paga en lágrimas esquivas.
(Moreto, 2008, vv. 199-208).

Sorprenden también la referencia a Eva, la manzana y la serpiente al comentar Perin el intento de conquista en el jardín pues, siendo una resonancia justificable, los elementos en Moreto y en Hyde aparecen exactamente en el mismo orden y se encuentran parcialmente ausentes en otras versiones europeas de la comedia moretiana:

POLILLA: Pues ponte como una Eva, para que caiga este Adán.

DIANA: Allá espero. *Vase*

POLILLA: ¡Norabuena,
que tú has de ser la manzana
y has de llevar la culebra!
([*Al público*] Señores, ¡que estas locuras
ande haciendo una Princesa!
(Moreto, 2008, vv. 1772-1779).

²⁸ Aparecen las mismas referencias mitológicas en Schreyvogel, quien suma, siguiendo a Gozzi, las alusiones a Siringa y Pan: “Da sehet Ihr die Syrinx nur vor Pan, / Und Daphnem vor Apollo fliehen; / Anaxareten könnt Ihr dort in einen Stein / Verwandelt sehn und Arethusen / In einen Quell” (Ahí veis solo a Siringa huyendo de Pan / a Dafne, de Apolo; / a Anaxáreta podríais allí en una piedra / verla transformarse, y a Aretusa / en una fuente.) (West, 1819, p. 16). La traducción al castellano es de Irene Pacheco.

Perin: Good Lady Eve, you dream but little of the serpent that beguiles ye.
Love is your forbidden fruit and, if I am not deceived, you already know the
taste of it. (Hyde, 1825, p. 35).

Sí están, no obstante, en Schreyvogel, lo que nos habla una vez más de la atención con la que el dramaturgo alemán vuelve al modelo español, si bien se omite la mención al fruto / manzana:

Doch, Fräulein Eva, Ihr vergeßt die Schlange,
Die lauernd hinterm Baume wacht,
Wie sie in eig'nen Netz' euch fange.
(West, 1819, p. 101).²⁹

En el caso de la *Donna Diana* de John Westland Marston, la cuestión resulta algo más compleja. Aunque podemos encontrar también esas elecciones léxicas, así como algunas resonancias que quizá apunten a la comedia original de Agustín Moreto, en muchos casos será difícil justificar esta influencia de manera inequívoca. Por otro lado, la existencia de coincidencias en estos aspectos con la comedia de Hyde puede, asimismo, interpretarse de dos formas: o bien estas se deben a que ambos toman como fuente principal la *Donna Diana* de Schreyvogel, o bien Marston pudo leer también a Hyde, como ya se ha sugerido al comentar las diferencias y semejanzas observadas en los *dramatis personae*. Citaremos solo, en el caso de las posibles resonancias moretianas, un ejemplo que nos parece muy significativo:

¿Cómo picarse?
Si ella lo finge diez días
y tú della te desvías,
te ha de querer al oncenno,
a los doce ha de rabiar
y a los trece me parece
que, aunque ella se esté en sus trece,
te ha de venir a rogar.
(Moreto, 2008, vv. 1121-1128).

²⁹ Sin embargo, señorita Eva, olvidáis a la serpiente / que acechante tras el árbol observa / cómo te va atrapando en su red. La traducción al castellano es de Irene Pacheco.

If at ten o'clock
 She but pretends to love, and you respond not,
 Eleven will see her love in earnest; twelve,
 If you keep firm, behold her almost crazed
 With torment and with longing; and at one
 She is on her knees: you've but to order bride cake.
 (Westland Marston, 1863, p. 21).

Así, aunque los días se convierten en horas (quizá también por una cuestión relacionada con la unidad de tiempo en ambas comedias), vemos que la gradación de los estadios por los que debe pasar Diana ante el desdén de Carlos / Cesar es prácticamente la misma; gradación que, por otra parte, no aparece en todas las versiones europeas.³⁰

CONCLUSIONES: LA RICA Y COMPLEJA INFLUENCIA DE *EL DESDÉN*, CON *EL DESDÉN* EN EUROPA

En los paratextos de sus comedias, George Hyde y Westland Marston dan cuenta de la existencia de varias reescrituras europeas de *El desdén*, con *el desdén*, versiones de la comedia moretiana que, por diversas vías, originaron una compleja red de relaciones literarias en torno a la obra del dramaturgo madrileño; una red que ha dado lugar a un conjunto de piezas en las que, en ocasiones, es complicado dilucidar si su fuente es única o múltiple.

Entre otras cuestiones, la dificultad para detectar parentescos precisos en las distintas obras se debe, en primer lugar, al número de traducciones, adaptaciones y refundiciones que se elaboraron en Europa del argumento moretiano. Por otro lado, el alto grado de fidelidad que la mayoría de estas mantienen respecto a la arquitectura de la pieza española (mismo orden de escenas, mismo desarrollo de estas) dificulta aún más la labor de dilucidar de dónde procede cada uno de los elementos de las diferentes comedias derivadas. Además, aunque los mecanismos preferidos para la transformación de la pieza moretiana son la traducción o la adaptación de la obra a los gustos e intereses de cada autor y público, lo cierto es que, en

³⁰ Sí lo hace en Gozzi que, sin embargo, empieza la enumeración en las “catorce horas” (1802, p. 48). También aparece en Schreyvogel, quien, al contrario que el escritor italiano, mantiene los mismos números que Moreto (1816, p. 60). No encontramos este pasaje, sin embargo, en *Love's Victory or The School for Pride*.

más de un caso, la fuente para esas traducciones o adaptaciones no es solo uno de los textos de los refundidores de Moreto.

Así, es posible encontrar versiones que trabajan sobre el original español; otras que lo hacen sobre Gozzi, Molière o Schreyvogel; hay quien adapta a través de las distintas traducciones de cada una de estas piezas a su lengua, etc. Pero nos hemos referido igualmente a varios autores que buscan la inspiración en diversas fuentes y no trabajan únicamente sobre uno solo de estos textos.

De esta forma, en las dos comedias que se analizan en este artículo, aunque en un primer momento parecía que la fuente principal y casi única era la *Donna Diana* de Schreyvogel, lo cierto es que es posible rastrear en ellas la huella de otros muchos autores que leyeron a Moreto, directa o indirectamente. En el caso de Hyde, él mismo apunta a la existencia de esas otras versiones, que después demuestra conocer en el texto de su comedia, y entre las que se incluye la obra original del dramaturgo madrileño. En el caso de Marston, aunque más difícil de dilucidar, es quizá también posible detectar ecos de otros *desdenes* más allá de la *Donna Diana* del adaptador austriaco.

En definitiva, lo que parece evidente es que, lejos de inspirar solo a unos pocos autores, *El desdén, con el desdén* llegó bajo diversas formas a los más variados rincones del continente. Y, aunque es posible rastrear en todas esas obras la inspiración moretiana, la creación del dramaturgo madrileño dio lugar a un entrecruzarse de fuentes e influencias, a un entretejerse de las obras con el paso del tiempo, que enmaraña inevitablemente las ramas del árbol literario europeo. Unas ramas que, sin embargo, vuelven una y otra vez al mismo tronco: el genio creador de Agustín Moreto.

BIBLIOGRAFÍA

- Baczyńska, Beata (2017). “Moreto en Polonia. Reflexiones en torno a la presencia del repertorio clásico español en el teatro decimonónico polaco”. *Anagnórisis. Revista de investigación teatral*, 2017, pp. 188-210.
- Bauer, Roger (1963). “Les Metamorphoses de Diane”. En Harri Meier y Hans Skommodau (eds.). *Wort und Text: Festschrift für Fritz Schalk*. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, pp. 294-314.

- Braga Riera, Jorge (2009). *La traducción al inglés de las comedias del Siglo de Oro*. Madrid: Fundamentos.
- Comellas, Mercedes y Sánchez Jiménez, Antonio (2018). “El lopismo inglés del siglo XVIII: Sir John Talbot Dillon (1739-1805) y William Hayley (1745-1820)”. *Edad de Oro*, 37, pp. 247-285. DOI: <https://doi.org/10.15366/edadoro2018.37.010>.
- Cioranescu, Alexandre (1983). *Le Masque et le Visage. Du baroque espagnol au classicisme français*. Genève: Droz.
- DICAT = Ferrer Vals, Teresa et al. *Diccionario biográfico de actores del teatro clásico español (DICAT)*, <https://dicat.uv.es> [12/01/2026].
- Di Pastena, Enrico (2016). “La donna erudita in scena tra la Spagna e l’Italia (i casi di Lope, Moreto e Gozzi)”. En Christophe Couderc y Marcella Trambaioli (dirs.). *Paradigmas teatrales en la Europa moderna: circulación e influencias. (Italia, España, Francia, siglos XVI-XVIII)*. Toulouse: Presses universitaires du Midi, pp. 97-120.
- Flores, Cristina, y González, Jonathan (2019). “Los clásicos españoles en el Romanticismo inglés: el caso de Lope de Vega y *La hermosura de Angélica* en Letters Written During a Short Residence in Spain and Portugal de Robert Southey”. *Bulletin of Spanish Studies*, 96(8), pp. 1-29. DOI: <https://doi.org/10.1080/14753820.2019.1648092>.
- Forestier, Georges, Bourqui, Claude y Pièjus, Anne (2010). «Notice» sobre *Les Plaisirs de l’île enchantée, La Princesse d’Élide*. En Georges Forestier (dir.). *Molière, Œuvres complètes*, Tomo I. París: Gallimard, pp. 1391-1404.
- García Gómez, Ángel M. (1999). “Sir Richard Fanshawe y *Querer por solo querer* de Antonio Hurtado de Mendoza: el cómo y el porqué de una traducción”. En Henry W. Sullivan, Raúl A. Galoppe y Mahlon L. Stoutz (eds.). *La comedia española y el teatro europeo del siglo XVII*. London: Tamesis, pp. 120-142.

- Gutiérrez Carou, Javier (coord.) (2011). *Metamorfosi drammaturgiche settecentesche: il teatro 'spagnolesco' di Carlo Gozzi*. Venezia: Lineadacqua.
- Gozzi, Carlo (1802). *La principessa o sia Il controveleno. Dramma in tre atti*. En *Opere edite ed inedite del conte Carlo Gozzi*, tomo VII. Venezia: Stamperia di Giacomo Zanandi.
- Hernández-Araico, Susana (1987). "The Schlegels, Shelley and Calderón". *Neophilologus*, 71(4), pp. 481-488.
- Hills, Elijah Clarence (1920). "English Translations of Spanish Plays". *Hispania*, 3. 2, pp. 97-108.
- Hogan, Floriana Tarantino (1995). *The Spanish Comedia and the English Comedy of Intrigue with Special Reference to Aphra Behn*. United States: FT Hogan.
- Hume, Martin A. S. (1905). *Spanish Influence on English Literature*. London: Eveleigh Nash.
- Hyde, George (1825). *Love's Victory or The School for Pride. A Comedy in Five Acts, Founded on the Spanish of Don Agustín Moreto, first performed at the Theatre Royal, Covent Garden, on Wednesday, November 16, 1825*. London: Hurst, Robinson & Co., and A. Constable & Co.
- Katona, Eszter (2017). "La recepción del teatro español en Hungría. Primeros pasos de una investigación en curso". *Anagnórisis. Revista de investigación teatral*, 15, pp. 537-557.
- Korneeva, Tatiana (2018). "The Art of Adaptation and Self-Promotion: Carlo Gozzi's *Principessa filosofa*". En Joachim Küpper y Leonie Pawlita (eds.). *Theatre Cultures within Globalising Empires. Looking at Early Modern England and Spain*. Berlin-Boston: De Gruyter, pp. 40-58. DOI: <https://doi.org/10.1515/9783110536881-003>.

- Lobato, María Luisa (2008). «Prólogo» a *El desdén, con el desdén*. En María Luisa Lobato (ed.). *Comedias de Agustín Moreto. Primera Parte de comedias*, vol. I. Kassel: Reichenberger, pp. 397-580.
- Loftis, John (1973). *The Spanish Plays of Neoclassical England*. New Haven and London: Yale University Press.
- Martínez Gutiérrez, Míriam (2024). *Teatro barroco español en Europa: la proyección de Agustín Moreto en Francia*. Tesis doctoral. Burgos: Universidad de Burgos.
- Molière (2010). *Les Plaisirs de l'île enchantée, La Princesse d'Élide*. En Georges Forestier (dir.). *OEuvres complètes*, Tomo I. Paris: Gallimard, pp. 1391-1404.
- Moreto, Agustín (2008). *El desdén, con el desdén*. En María Luisa Lobato (ed.). *Comedias de Agustín Moreto. Primera Parte de comedias*, vol. I. Kassel: Reichenberger, pp. 397-580.
- Moro Martín, Alfredo y Sáez, Adrián J. (2015). “Calderón en Inglaterra (siglos XVII-XIX): historia y razones de un olvido”. En José Checa Beltrán (ed.). *La cultura española en la Europa romántica*. Madrid: Visor, pp. 153-168.
- Pavesio, Monica (2008). “*Rebut pour rebut - Ritrosia per ritrosia*: un canovaccio del *Nouveau Théâtre Italien* di Luigi Riccoboni come possibile fonte de *La principessa filosofa* di Gozzi”. En Susanne Winter (ed.). *Carlo Gozzi. I drammi “spagnoleschi”*. Heidelberg: Winter, pp. 193-206.
- Pérez Díez, José A. (2022). “Introduction”. En Pérez Díez, José A. (ed.). *Love's Cure or The Martial Maid, by John Fletcher and Philip Massinger*. Manchester: Manchester University Press, pp. 1-61.
- Rodríguez Ortega, Davinia (2020). “Los autos sacramentales de Calderón en los románticos ingleses: Coleridge, Southey y Shelley”. *Cuadernos de Ilustración y Romanticismo*, 26, pp. 501-513. DOI: http://dx.doi.org/10.25267/Cuad_Ilus_romant.2020.i26.22.

- Rodríguez Ortega, Davinia (2022). "Translating Calderón de la Barca in British Romanticism: The Texts by Mary Margaret Busk in *Blackwood's Edinburgh Magazine* (1825– 1826)". En María Eugenia Perojo Arronte y Cristina Flores Moreno (eds.). *British Periodicals and Spanish Literature. Mapping the Romantic Canon*. Berlin: Peter Lang, pp. 133-146.
- Saglia, Diego (2001). "Tirso y la literatura inglesa: modalidades de la apropiación del siglo XVII al XIX". En Laura Dolfi y Eva Galar (eds.). *Tirso de Molina: textos e intertextos. Actas del Congreso Internacional organizado por el GRISO y la Universidad de Parma*. Madrid/Pamplona: Revista Estudio/GRISO, pp. 327-350.
- Seward, Patricia M. (1969). *The Influence of the Spanish Drama of the Seventeenth Century on the Restoration Theatre in England, 1660-1700*. Tesis Doctoral. Southampton: University of Southampton.
- Sullivan, Henry W. (1991). "Calderón en Inglaterra desde la restauración hasta el romanticismo". En H. Flasche (ed.). *Hacia Calderón. Noveno Coloquio Anglogermano (Liverpool, 1990)*. Stuttgart: Franz Steiner, pp. 181-188.
- Urbani, Brigitte (2009). "Deux réécritures d'une pièce de théâtre du Siècle d'Or: Moreto, Molière et Carlo Gozzi". *Cahiers d'études romanes*, 20, pp. 269-287.
- West, Carl August. (1819). *Donna Diana; Lustpiel in drei Akten nach dem Spanischen des don Agustín Moreto*. Leipzig: Georg Joachim Goschen.
- Westland Marston, John (1876). *Donna Diana*. En *The Dramatic and Poetical Works of Westland Marston*, vol. II. London: Chatto and Windus, pp. 1-65.