

Las alas neerlandesas del Fénix

La traducción de *El amigo por fuerza* y la renovación literaria en Ámsterdam¹

Leonor Álvarez Francés
Universiteit van Amsterdam

En 1646, en el contexto de la Guerra de Flandes, el escritor Isaac Vos publicó en Ámsterdam su *Gedwongen Vrient*, una traducción de *El amigo por fuerza* de Lope de Vega. Con siete ediciones impresas entre 1646 y 1672 y cincuenta y tres representaciones en el Schouwburg, el teatro de la ciudad de Ámsterdam, es la obra española más popular en el Ámsterdam de la Edad de Oro.² Fue además el primer caso en que se mencionó el origen español de la obra ya desde la portada. Una comedia, pues, de especial importancia para el estudio de la introducción del teatro español y lopesco en las Provincias Unidas. Cómo y por qué se introdujo esta obra en las librerías y en la sala de teatro de Ámsterdam son los dos principales interrogantes de esta investigación. A través de este estudio de caso pretendo indagar y explorar el proceso industrial y cultural tras la transferencia de esta comedia lopesca.

Historiografía

El estudio de la presencia del teatro español áureo en las Provincias Unidas entre 1870 y 1953 ocupó principalmente a Abraham Seyne Kok, Jan te Winkel, Roeland Anthonie Kollewijn, Jacob Adolf Worp, Jonas Andries van Praag, Joseph Vlees, Lucie J.N.K van Aken y Gerardus Johannes Geers. Estos autores se dedicaron con estudios puntuales al corpus; en la mayoría de los casos filológicos o como parte de proyectos más amplios, profundizando poco en cuestiones de índole histórico-cultural. Cabe destacar la tesis doctoral *La comedia espagnole aux Pays-Bas au XVIIe et au XVIIIe siècle*, de van Praag, que ofrece una exhaustiva relación de las traducciones identificadas hasta entonces y sugiere nuevos títulos susceptibles de pertenecer al corpus.

Recientemente, y dado el auge que hoy tiene el estudio de las transferencias culturales, se ha prestado más atención al proceso de introducción y adaptación del teatro español al neerlandés. Así, se han planteado preguntas en torno a los agentes de la transferencia y a la manera en que la obra se tradujo. Destacan en este sentido los trabajos de Jan Lechner y Rina Walthaus. Mi trabajo sigue esta línea de investigación, y partiendo de la traducción de *El amigo por fuerza*, presta sin embargo especial atención al contexto y a la introducción de las demás obras del corpus. De esta manera profundiza en la transferencia de todas las obras de teatro españolas adaptadas al neerlandés y publicadas en Ámsterdam entre 1617, cuando salió a la luz la primera adaptación, y 1672, año en que termina la Edad de Oro neerlandesa.

Método

Solo un enfoque interdisciplinar puede dar respuesta a las preguntas clave en torno a una transferencia cultural. El contexto literario a gran y pequeña escala, los agentes responsables de la traducción y popularización de la obra, la traducción en sí

¹ Este artículo resume el trabajo de investigación llevado a cabo para mi tesis de Master: “The Phoenix glides on Dutch wings. Lope de Vega’s *El amigo por fuerza* in seventeenth-century Amsterdam”, que puede consultarse online en el archivo de la Universiteit van Amsterdam introduciendo el título en el panel de búsqueda: <http://www.scriptiesonline.uba.uva.nl/>.

² Le sigue en popularidad *Verwerde-hof* (1647), una adaptación de Leonard de Fuyter de *El palacio confuso*, también de Lope de Vega. Cuenta con tres representaciones más pero solo cinco ediciones en los mismos periodos.

misma y la manera en que la obra se sacó al mercado son aspectos esenciales a tener en cuenta. De lo contrario, es decir, obviando cualquiera de ellos, se perdería perspectiva de las razones por las que una obra es introducida y del porqué de su éxito. A fin de incorporar estos elementos de un modo efectivo, he combinado dos campos de estudio, el de las transferencias culturales y el de la Imagología tal y como la han teorizado Manfred Beller y Joep Leerssen.

Al emplear el esquema teórico del campo llamado Cultural Transfer Studies, en que se estudia la introducción, la transmisión y la recepción del objeto cultural, se tendrán en cuenta las críticas que se han hecho a este método. La crítica más sonada ha sido la de Michael Werner y Bénédicte Zimmermann, que consideraban el método demasiado simplista y por lo tanto incapaz de reflejar la realidad de las influencias culturales. Bautizaron su nueva propuesta como Historia Cruzada, ya que parte de la base de que a cada encuentro le sigue una modificación de las entidades protagonistas y posiblemente de otras terceras partes. De esta manera se supera el esquema lineal para presentar un mapa de intercambios multidimensionales, ecos y continuas alteraciones en las entidades involucradas (lo que justifica la denominación de Historia Cruzada). La historización de las entidades y la inducción en lugar de la deducción son otros aspectos en los que Werner y Zimmermann hacen hincapié.

Si bien la Historia Cruzada se ha presentado como una superación de los métodos que la precedieron, lo cierto es que es poco innovadora (Dam). Por una parte, los casos en que, previamente a la aparición de la Historia Cruzada, se respetó la multidimensionalidad y la historicidad de los intercambios y las entidades desde la inducción, son numerosos y dignos de alabanza (Aerts). Cuestiones como la historización de las entidades para combatir el esencialismo o la inducción para evitar el anacronismo eran preocupaciones fundamentales de los historiadores mucho antes de la teorización de la Historia Cruzada. Además, no siempre puede hablarse de un intercambio entre las entidades. Así, mientras el teatro español llegó en momentos concretos a dominar la programación del Schouwburg, no tengo constancia de traducciones ni representaciones de obras de autores neerlandeses en la España de entonces. Por otro lado, sí es cierto que la introducción de obras españolas en Ámsterdam involucró, como veremos, como mínimo a un tercer colectivo: el judío sefardita. Por tanto, la mayor contribución de la Historia Cruzada es sin duda que ha reunido cuestiones historiográficas de gran relevancia y ha vuelto a presentarlas a debate, invitando a reflexionar a los estudiosos de las transferencias culturales y dotándoles de un cuerpo teórico sólido con el que armarse ante el esencialismo y el anacronismo.

Por su parte, la inclusión de los principios esenciales y la manera de proceder del campo de la Imagología ofrecerá, como veremos, respuestas a cuestiones relativas a la percepción del Otro. En un caso como el que nos ocupa, en que el producto cultural transferido proviene del enemigo político, resulta sin duda inevitable preguntarse hasta qué punto la imagen del español como “el enemigo” influyó en el proceso de traducción y/o comercialización.

La combinación del estudio de las Transferencias Culturales y la Imagología que propongo se ve favorecida por el hecho de que comparten inquietudes, ambiciones e, inevitablemente, obstáculos. Esto a pesar de que el primer campo de estudio tiene su origen en los enfoques relacionales y el segundo, la Imagología, en la literatura comparada. La preocupación por combatir el esencialismo que abundaba en ambas especialidades ha dado lugar a debates y prácticas cuya aportación al campo de las humanidades en general no puede subestimarse. La superación de la práctica historiográfica previa, basada en unidades nacionales con supuestas características propias e inherentes, ha permitido evitar anacronismos e historias nacionales, que

ignoraban la permeabilidad de unas fronteras culturales imaginadas. Siguiendo este razonamiento, no pretendo analizar cuánto de “español” tenía *El amigo por fuerza* y cuánto de “holandés” se encuentra en *Gedwongen Vrient*. Si empleo estas denominaciones nacionales es debido a que los agentes involucrados en esta transferencia, las utilizaron y consideraron relevantes, intentando descifrar lo que estos términos significaban para ellos. Uno de mis objetivos es precisamente, adentrarme en la percepción que de lo español se tenía en el Ámsterdam del siglo XVII, durante los últimos años de guerra con el viejo enemigo.

La transferencia del teatro español en contexto

Tal y como se desprende de la colección de artículos *La comedia española y el teatro europeo del siglo XVII* (Sullivan, Galoppe y Stoutz), el teatro áureo se expandió a numerosos países europeos con más o menos éxito. En Italia, Francia, Alemania y Austria gozó de gran popularidad, y en el caso de Inglaterra solo a partir de los años sesenta del siglo XVII. En Polonia, sin embargo, las obras que se introdujeron fueron la excepción que confirma la regla.

Especialmente interesante es el papel jugado por los Países Bajos Españoles, sobre todo por Amberes, donde se publicaban obras españolas tanto en español como en neerlandés. Gracias al trabajo de Vosters sabemos que Amberes fue un intermediario determinante en la introducción del teatro español en Ámsterdam. Así, la famosa *El brabanzón español* (1618) de Bredero está basada en una edición de *El Guzmán de Alfarache* impresa en Amberes en 1579. Décadas más tarde esta ruta cultural todavía estaba en funcionamiento, pues en 1670 encontramos sendas traducciones de *La dama duende* de Calderón de la Barca en Amberes (*Nachtspokende joffer*, de Adriaen Peys) y en Ámsterdam (*Het Spookend Weeuwteje* de Lodewijk Meyer). También Francia, o mejor dicho el francés, fue un intermediario de gran relevancia en la ruta seguida por el teatro español hacia Ámsterdam. Un número nada desdeñable de títulos fueron traducidos a partir de adaptaciones francesas.

Entre 1600 y 1650 Ámsterdam experimentó un crecimiento espectacular, tanto a nivel demográfico como económico (Frijhoff y Prak 9; Lesger 21). Sus extensas rutas comerciales ofrecían la infraestructura ideal para los intercambios culturales. Todas las ramas de la industria cultural florecieron, e hicieron de la ciudad un centro cosmopolita de ideas e información de importancia y alcance internacional.

En este periodo la industria del libro en los Países Bajos estaba liderada por Ámsterdam, con 97 compañías, seguida de Leiden con 26 (Frijhoff y Spies 268). La combinación de la libertad de imprenta de la que se disfrutaba, una industria del libro desarrollada y la gran cantidad de inmigrantes presente, tuvo como consecuencia la producción de libros en numerosos idiomas y su consiguiente exportación a varios países europeos.

Fue en el contexto de esta densa y desarrollada industria cultural que el teatro español llegó a Ámsterdam, y lo hizo antes de la aparición en 1638 del sistema de producción centralizado del Schouwburg. Anteriormente existían dos cámaras de retórica, *D'Eglentier* y *Het wit lavendel*, comparables a las academias literarias españolas o italianas. Estas abrieron sus puertas al público y comenzaron a cobrar por las representaciones a partir de 1610, dando así comienzo al teatro profesional en Ámsterdam. La tercera sociedad literaria donde se escribían y representaban obras de teatro fue la *Eerste Nederduytsche Academie*, inaugurada en 1617. Fue el primer espacio en la ciudad concebido y diseñado como sala de teatro. La competencia derivada de la coexistencia de las tres sociedades teatrales desapareció cuando se fusionaron en 1632.

Una nueva era para la industria del teatro comenzó en Ámsterdam en 1638 con la apertura del Schouwburg, que habría de convertirse en su núcleo y en el centro del teatro neerlandés (Smits-Veldt 105). Reunió en torno a sí una densa red de contactos compuesta por miembros de la élite política y cultural, actores, escritores, impresores y editores. Estaba dirigido por seis regentes, designados por los burgomaestres, cuyos criterios de elección seguían las sugerencias de dos instituciones caritativas, llamadas *Burgerweeshuis* y *Oudemannen- en Vrouwengasthuis*. A diferencia de las anteriores sociedades, dedicadas a fomentar la literatura o la educación, el objetivo principal del Schouwburg era el de recaudar dinero para estas organizaciones (Smits-Veldt 17). Esto se debe a que éstas habían costado la construcción del teatro y recibirían todos sus beneficios. Esta circunstancia otorgó al nuevo centro de la industria teatral de la ciudad un fuerte carácter comercial que debe tomarse en consideración al interpretar su repertorio y forma de funcionar, y por tanto, también al estudiar la transferencia cultural del teatro español.

Para evaluar la popularidad de este género en el Ámsterdam del siglo XVII es necesario cuantificar el corpus y relacionarlo con el contexto de producción cultural en que tuvo lugar. Al comparar el número de ediciones de obras españolas con el resto de obras publicadas, aquellas representan un 10,7% del total. A juzgar por las estadísticas de las representaciones, gozaron de mucha más popularidad en el Schouwburg que en las imprentas. Véase en el gráfico 1 que entre 1655 y 1658 casi la mitad de las obras representadas estaban basadas en una obra española, y que en 1664 superaron a todas las demás obras juntas.

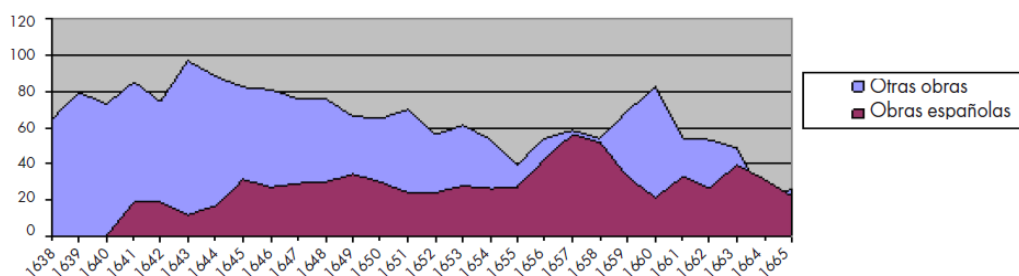


Gráfico 1: Popularidad de obras españolas en el Schouwburg por número de representaciones (1638-1665)³

En el corpus de traducciones de obras de teatro españolas destaca Lope de Vega, tal y como indica el gráfico 2.

³ Todos los gráficos proceden de mi propia base de datos, a no ser que se indique lo contrario.

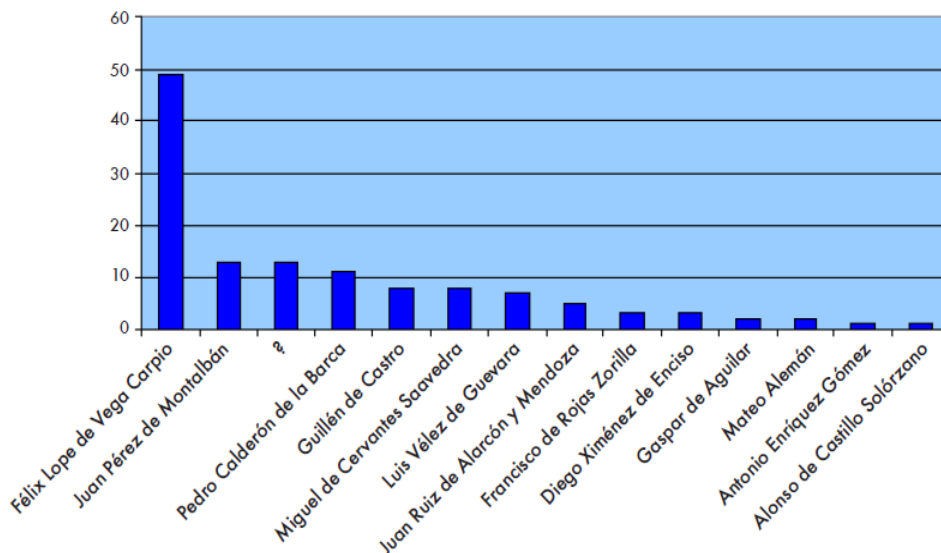


Gráfico 2: Popularidad de los diferentes autores españoles traducidos por número de ediciones (1617-1672)

Al compararle con los autores neerlandeses más populares del momento, el Fénix figura entre los primeros en cuanto a ediciones publicadas, y supera a todos lo demás autores, incluso al gigante Joost van den Vondel, en el Schouwburg (véanse gráficos 3 y 4).

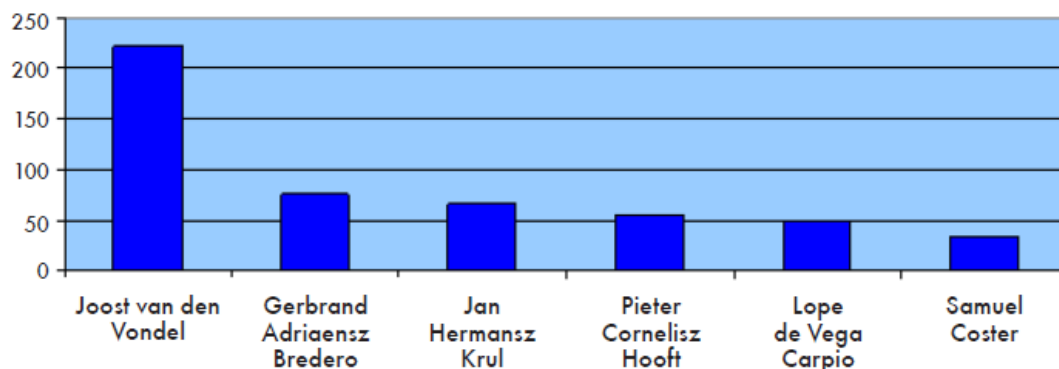


Gráfico 3: Popularidad de Lope de Vega comparado con dramaturgos neerlandeses por número de ediciones (1600-1672)

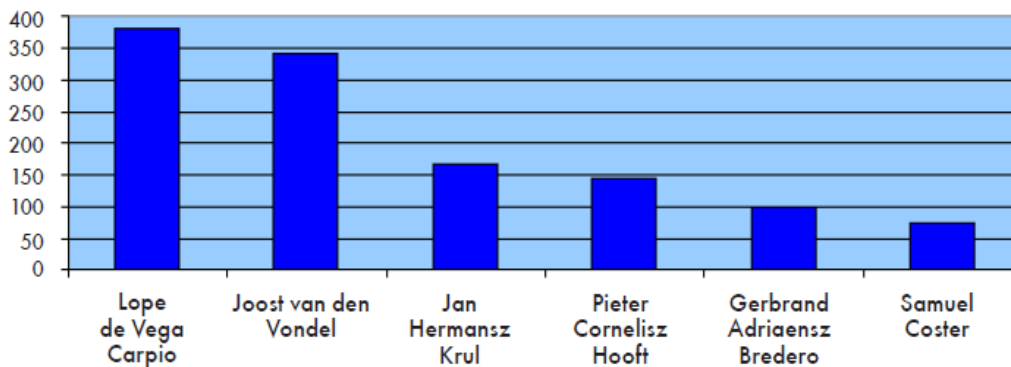


Gráfico 4: Popularidad de Lope de Vega comparado con dramaturgos neerlandeses en el Schouwburg por número de representaciones (1638-1665)

El siguiente gráfico muestra la evolución de la popularidad del teatro español a lo largo del siglo XVII basándose en el número de ediciones impresas.

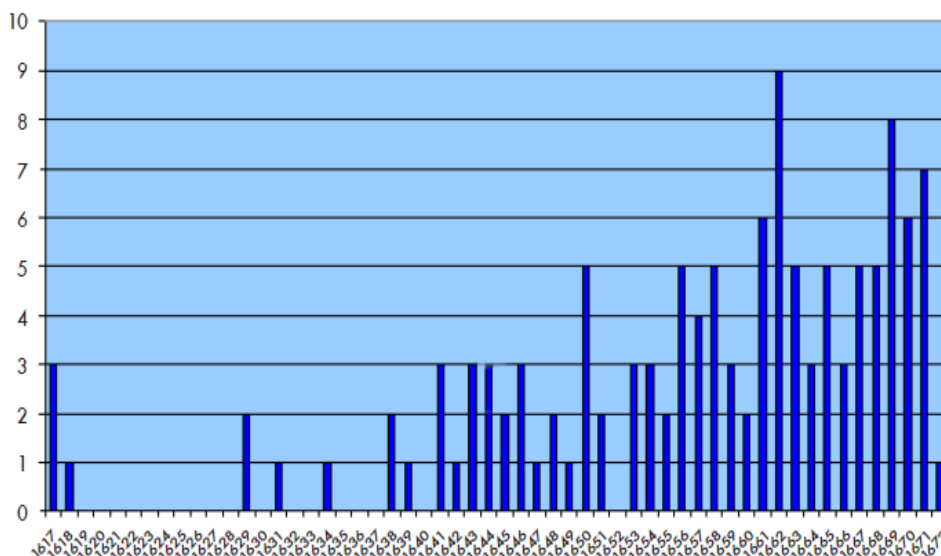


Gráfico 5: Evolución de la popularidad del teatro español impreso por número de ediciones (1617-1672)

En el gráfico 5 se aprecian dos fases en la introducción de estas obras, divididas por la apertura del Schouwburg en 1638. Hasta ese momento las adaptaciones eran esporádicas, pero desde 1638 se imprimen ediciones cada año con solo dos excepciones, 1640 y 1652. Esta intensificación de la producción puede sin duda achacarse a la inauguración del Schouwburg y su demanda de obras de teatro populares, pero no explica por qué las obras españolas destacan de forma tan prominente al compararlas con obras neerlandesas o de otros orígenes.

Cuando Theodore Rodenburg publicó las primeras traducciones de obras españolas en Ámsterdam en 1617, dos tendencias literarias se estaban enfrentando. La primera, la llamada “escuela clásica” escribía para un público culto y bebía de dos fuentes, el estilo y los temas de la antigüedad clásica de la mano de Horacio, y el teatro francés (Smits-Veldt 51). La segunda escuela, la “romántica”, se dejaba influenciar por el teatro inglés y español y buscaba deleitar a todo tipo de público independientemente de su condición o riqueza. Era a esta segunda escuela a la que Rodenburgh pertenecía, tal y como constató explícitamente en 1619 en su tratado de poesía *Eglentiers poëtens borst-weringh* (47).

Dado que el objetivo principal del Schouwburg era la recaudación de fondos, la presencia de obras “románticas” aumentó a lo largo de las primeras tres décadas de su existencia. En 1669 la cámara de retórica *Nil Volentibus Arduum* apareció, y reactivó el debate entre los dos estilos con su severa crítica hacia la elección del Schouwburg de priorizar el gusto del público sobre el valor artístico.

La segunda fase, que como se ha dicho comenzó en 1638, trajo consigo una nueva tendencia, la de mencionar el origen español de las obras adaptadas. El que tantas obras españolas se estuvieran publicando y representado no significa que el público fuera consciente de su origen. De hecho, varios autores ocultaron que sus obras estuvieran basadas en obras extranjeras, empezando por Rodenburgh. A partir de 1641, sin embargo, mencionar el origen español de una adaptación se convirtió en una práctica común (véase gráfico 6).

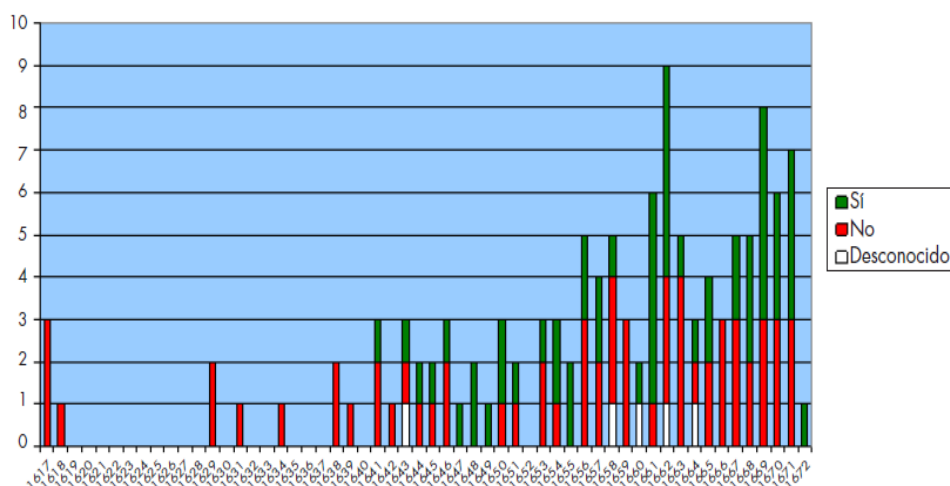


Gráfico 6: Ediciones en que se menciona el origen español de la obra (1617-1672)

Sería un anacronismo juzgar la ocultación del origen como una actitud inmoral, pues la imitación de la estructura y el contenido de una obra ajena para crear una propia, llamada *imitatio*, era una práctica común y un ejercicio artístico. Una buena *imitatio* no era una traducción fiel, sino que suponía que de ella resultaba una nueva creación (Jansen 56-57; Burke 34; Smits-Veldt 48). Desconocemos qué tipo de traducción o adaptación predominó en la introducción de obras españolas, dado que la mayoría de obras en el corpus no han sido comparadas con su fuente.

El hecho de que el origen español se comenzara a mencionar durante la guerra con España puede resultar contradictorio al principio. Es una cuestión que nos hace preguntarnos si no se trató de una estrategia comercial que jugaba con los sentimientos de enemistad del público. El estudio de Yolanda Rodríguez Pérez de dos traducciones en prosa de un periodo posterior ha dejado ver que, en realidad, se trataba de obras originales y que los autores emplearon su supuesto origen español como estrategia de marketing.⁴ Para saber si este es el caso de *Gedwongen Vrient* analizaré sus paratextos, compararé la obra con *El amigo por fuerza* y estudiaré las estrategias de marketing en las obras del corpus que le precedieron.

En su contexto europeo, *Gedwongen Vrient* es solo un caso más dentro de la exportación intensiva de teatro áureo español en el siglo XVII a Italia, Francia, las Provincias Unidas, los Países Bajos Españoles, Inglaterra, Alemania, Austria y, en menor medida, Polonia. El alcance y la duración de esta transferencia cultural reflejan la popularidad de la comedia nueva, bien recibida por las clases más y menos cultas. Lope de Vega y Calderón de la Barca destacan por doquier.

En el momento en que *Gedwongen Vrient* fue impreso y representado, el Schouwburg llevaba abierto ocho años. Esto implica la existencia de una industria cultural ansiosa por aumentar los ingresos de la sala de teatro, que a su vez debía entregarlos a las instituciones caritativas que habían costado su construcción. Esta obra llega pues a una industria cultural movida por fines económicos que necesitaba de la aceptación del repertorio por parte del público.

Para 1646 varias obras españolas habían sido impresas y representadas, formando un tercio del total de representaciones en el Schouwburg. Lope de Vega era ya el autor español más traducido, con cinco adaptaciones, mientras que ningún otro autor contaba más de dos. Esto significa que el público de Ámsterdam apreciaba y

⁴ Se trata de *De hond van de hertog van Alva* (1658) y *De Amsterdamse Spanjaard* (1671).

estaba familiarizado con el estilo de *Gedwongen Vrient*, haciendo de esta obra una promesa para el repertorio del Schouwburg.

La transferencia de *Gedwongen Vrient*

Los paratextos a menudo incluyen información sobre el proceso de traducción, y afortunadamente Isaac Vos, el autor de *Gedwongen Vrient*, no hizo una excepción. Gracias a sus líneas será posible identificar a los agentes de esta transferencia y formarnos una idea del papel que desempeñaron.

En la portada de la primera edición Isaac Vos (1600-1651) se presenta como el traductor de la obra, indicando que puso en verso neerlandés con la fórmula “In Duyts gerijmt”. Vos era actor cómico en el Schouwburg desde su apertura y escribió siete obras, de las cuales dos eran traducciones del alemán, una del inglés y dos del español (Bork y Verkruijsse). A juzgar por las numerosas representaciones y reediciones de sus obras, Vos sabía cómo entretener al público.

Más allá de su carrera, la vida de Vos es un misterio. Se ha especulado sobre su posible parentesco con Jan Vos, cristalero, aclamado dramaturgo y regente del Schouwburg, precisamente a partir del paratexto de *Gedwongen Vrient*. En efecto, Isaac Vos dedica su traducción a su “pariente Jan Vos, mercader” (paratexto).⁵ Resulta difícil creer que, si Isaac estaba emparentado con el regente Jan Vos, le llamara mercader en su dedicatoria y no mencionara su prominente carrera en el mundo del teatro (Worp, “Isaac Vos” 63).

En la portada se menciona además a Lope de Vega (un aspecto sobre el que profundizaré tras comparar la obra con *El amigo por fuerza*), la fecha en que la obra se estrenó, y a su impresor, Jan van Hilten (1603?-1655). Del impresor poco sabemos (Kleerkoper y Stockum 260-261 y 1292-1293), aparte de que además era vendedor de libros y editor, y que se especializó en documentos oficiales y publicaciones de geografía e historia, según la base de datos STCN.⁶ En cuanto a su relación con Isaac Vos, publicó también una segunda edición de *Gedwongen Vrient* y dos títulos más del actor cómico, incluyendo su otra traducción del español *Voorzigtige dolheit* (1650), basada en *El cuerdo loco* de Lope. Por último, cabe recalcar que van Hilten publicó una obra de Leonard de Fuyter (*Bedekten verrader. Treurspel*, 1646), quien a su vez escribió una oda a *Gedwongen Vrient* alabando a Vos y a Lope de Vega.

De Fuyter era un mercader muy activo y con muchas conexiones en el mundo del teatro de Ámsterdam. Se relacionaba con dramaturgos, actores, impresores y editores que pertenecían a las redes de contactos en torno al Schouwburg (Grabowsky y Verkruijsse, 228-232). En cuanto a su actividad literaria cabe destacar que tradujo dos obras españolas: *El palacio confuso* de Lope, que publicó como *Verwarde Hof* (1647), y *La más constante mujer*, de Juan Pérez de Montalbán, que vio la luz en Ámsterdam como *Stantvastige Isabella* (1651). Para estas traducciones indica haber trabajado con Jacobus Baroces, un nombre que ya había aparecido como primer traductor de *Gedwongen Vrient* en 1645.

Si bien la dedicatoria de Isaac Vos al misterioso mercader Jan Vos comienza con las fórmulas y alabanzas típicas y representativas del género, se encuentra en ella un pasaje extraordinario que despierta múltiples preguntas. Se trata del siguiente texto:

⁵ Emplea la palabra “neef”, que podía significar primo o pariente.

⁶ El proyecto STCN (Short Title Catalogue Netherlands), de la Biblioteca Real de los Países Bajos, es una base de datos que contiene información bibliográfica de todos los libros impresos entre 1540 y 1800 en el país 1540-1800: <http://www.kb.nl/stcn/>.

Ante mí se apareció el espíritu del finado, pero aún vivo en la memoria, Apolo madrileño y genial poeta español Lope de Vega Carpio, devuelto a la vida y recreado por el amante del arte y diligente don Iacobus Baroces, y ahora planeando sobre alas neerlandesas. Y al estimular a su muy diligente amigo con quien comparte el idioma, le apremió a entregarme éste su *Gedwongen Vrient*, para que lo hiciera revivir en versos neerlandeses en nuestro Teatro de Ámsterdam. (paratexto)

Según este fragmento, Isaac Vos es una figura pasiva que recibe el texto de un Baroces incitado por Lope de Vega. Dado que, como se indica, Lope ya no habitaba el mundo de los vivos, hemos de adjudicar la iniciativa para traducir esta obra al propio Baroces. No sorprende que escogiera a Vos para poner en verso la obra, dado que este llevaba trabajando como actor en el Schouwburg ya varios años y contaba sin duda con los contactos y mecanismos para ver la obra representada. Por desgracia, Vos no especifica si Baroces meramente le entregó *El amigo por fuerza* a Vos, o si además tomó parte en la traducción. La búsqueda del nombre de Baroces en los paratextos de todas las obras del corpus ha demostrado ser fructífera para desenmascarar al que fue un eslabón elemental en la transferencia del teatro español al Ámsterdam del Siglo de Oro.

En total, Baroces aparece mencionado en ocho obras.⁷ De estas referencias se concluye que Baroces tradujo obras españolas a prosa neerlandesa. Podemos afirmar que éste fue también el caso de *Gedwongen Vrient*, sobre todo si recordamos que Vos indica que Baroces ha devuelto a la vida y recreado al Apolo madrileño. Los paratextos de las ocho obras en que trabajó contienen además valiosa información acerca de la red de contactos de Baroces y de su actividad como traductor, que combinada con investigación archivística, pueden acercarnos más a su identidad. El Archivo de la Ciudad de Ámsterdam alberga tres documentos sobre Baroces: el anuncio de su matrimonio, los libros de cuentas de la comunidad judía y su certificado de enterramiento.

Gracias al acta que anuncia su matrimonio, conocemos detalles de su vida privada. Así, informa de que nació en Ruán, un enclave atractivo para grupos judíos por la creciente tolerancia francesa desde 1550 y por su situación geográfica, que la hacía interesante para el comercio (Nahon 193). El acta data del 24 de noviembre de 1651, momento en que Baroces, de 34 años de edad, indica que sus padres han fallecido. Ester Dolivera, la novia, es oriunda de Ville Reael (Villareal) y tiene veintiocho años. También explicita que sus padres han fallecido, por lo que se presenta con su tío David Dolivera como testigo. El hecho de que ambos indicaran que sus progenitores ya habían fallecido no significa que debamos creerlo. Declarar tal cosa ahorraba a muchos, especialmente a inmigrantes, papeleos que retrasaban el enlace (Verdooner y Snel 11). Ambos vivían cerca de Sint Anthoniesbreestraat, en el barrio judío.

Los libros de cuentas de la comunidad judía Talmud Tora se comenzaron con la creación de la comunidad en 1639 y reflejan los pagos de impuestos que esta exigía a sus miembros dos o tres veces al año.⁸ En ellos encontramos a Baroces por primera vez en 1640, cuando el traductor contaba 23 años de edad. Si llegó antes de esta fecha a la ciudad es un misterio, pero este registro indica que se mudó a Ámsterdam siendo joven.

⁷ En el presente artículo resumo los resultados de los análisis de cada paratexto y de la investigación en torno a la figura de Baroces. Para ver este proceso al detalle, puede consultarse en el capítulo 2 de mi tesis de máster “The Phoenix glides on Dutch wings. Lope de Vega’s *El amigo por fuerza* in seventeenth-century Amsterdam” (véase nota 1).

⁸ Archivos financieros de la comunidad judía Talmud Torah, Archivo de la Ciudad de Ámsterdam, Archivo de la comunidad portugués israelita (Stadsarchief Archief van de Portugees-Israëlietische Gemeente: 334/172-174).

Baroces fue enterrado el 30 de octubre de 1671 en el cementerio judío de Ouderkerk aen de Amstel.⁹

Los paratextos de las obras en las que trabajó indican que estuvo en contacto con dramaturgos, actores y poetas con o sin experiencia en la traducción de obras extranjeras. Sin duda Baroces consiguió abrirse camino en las redes de contacto en torno al Schouwburg. Por lo que sabemos, tomó la iniciativa para la traducción de *Gedwongen Vrient*, pero fue solicitado para ayudar en otros proyectos en que, según se entiende en los paratextos, fue otra persona quien comenzó el proceso de introducción. Siempre quedará la incógnita de si colaboró en más adaptaciones en las que no fue mencionado y si hubo más sefarditas que, como él, tomaron parte en la llegada de obras españolas al Schouwburg.

A pesar de los esfuerzos tanto del gobierno de Ámsterdam como de los *parnassim*, líderes de la comunidad judía, neerlandeses y judíos estaban en contacto de diversas maneras y mantuvieron relaciones de amistad (Kaplan 25). Sabiendo que la comunidad judía de Ámsterdam disfrutaba de una activa vida cultural y literaria y que sus miembros se contaban entre el público del Schouwburg, resulta lógico que se diera un caso como el de Baroces. Los sefarditas estaban al tanto de las últimas obras de teatro españolas, pues éstas eran representadas para ellos por compañías procedentes de los Países Bajos Españoles y La Haya en espacios alquilados para tal fin (Fuks-Mansveld 104 y 110).

Lo que sí sorprende es el dominio del idioma neerlandés que Baroces hubo de tener para realizar las traducciones. Si bien los judíos conocían el neerlandés hablado, que necesitaban para transacciones comerciales y el día a día en Ámsterdam, su escritura no formaba parte del currículo educativo de la comunidad (Fuks-Mansveld 107-109). Su habilidad denota un especial interés por parte de Baroces de formar parte si no de la élite de la ciudad, al menos sí del mundo cultural y teatral de la misma. Su caso, aunque pueda tratarse de la excepción que confirma la regla, indica la existencia de una historia cruzada entre las comunidades neerlandesa y judía como consecuencia de la transferencia cultural que nos ocupa.

Jacobo Baroces nació y creció en Francia, quizás en el seno de una familia emigrada de España. Dominaba sin duda el español y el francés, siendo esta última la lengua por antonomasia entre la élite del norte de Europa. Habiendo llegado a sus oídos la existencia de una próspera y tolerada comunidad judía en Ámsterdam, decidió trasladarse allí siendo joven, lo que le facilitó el aprendizaje del idioma local. Pudo entrar en contacto con neerlandeses de diversas maneras, sin duda también visitando el Schouwburg, pues la afición por el teatro estaba presente en la comunidad. Allí conocería a actores y escritores con quien pudo comunicarse en francés y quizás también en neerlandés. Al ofrecerse a traducir obras españolas buscaba seguramente no solo saciar una inquietud literaria sino también social, pues le permitía entrar a formar parte de las redes de contacto en torno al Schouwburg, donde se encontraban también regentes y artistas de renombre. Baroces tenía fácil acceso a obras de teatro españolas por vivir en el seno de la comunidad judía y dominar el español y por tanto gozaba también del privilegio de seleccionar las obras susceptibles de ser traducidas. Estas circunstancias le otorgaron una capacidad de acción de la que no habría disfrutado de otro modo y una puerta de entrada a la sociedad del Schouwburg. En cuanto a su situación económica, nada parece indicar una posición privilegiada; ni su zona de residencia ni pruebas de transacciones monetarias que hayan llegado a nuestros días.

Baroces es uno de los pilares más importantes sobre los que se sustenta la transferencia cultural del teatro español al mundo teatral neerlandés del siglo XVII. Dos

⁹ El archivo puede consultarse en línea: http://www.dutchjewry.net/pig/pig_view.php?editid1=2212.

de sus adaptaciones, *Gedwongen Vrient* y *Verwarde Hof*, fueron las dos obras españolas más populares en el Schouwburg (Oey-de Vita y Geesink). Con su colaboración con seis autores neerlandeses, Baroces se transformó en un nexo de gran relevancia, llevando el estilo, los personajes y la idiosincrasia del teatro español a las librerías, los hogares y el escenario del Ámsterdam del siglo XVII.

Los paratextos de *Gedwongen Vrient* han revelado su proceso de traducción tal y como Isaac Vos lo presentó. Baroces, un joven sefardí políglota, tomó la iniciativa de introducir la obra en el Schouwburg. Sus circunstancias le dieron acceso a obras de teatro españolas como las del Fénix, que encontraron un espacio propicio en la floreciente industria teatral de Ámsterdam. Por ello Baroces entregó una primera traducción que Vos emplearía para su *Gedwongen Vrient*. Con el absoluto apoyo de de Fuyter, que contaba con buenas relaciones en el mundo teatral de la ciudad, dedicó esta obra a un Jan Vos cuya identidad escapa a nuestro conocimiento.

La traducción

Si bien resultará imposible establecer quién fue responsable de los cambios en *Gedwongen Vrient* en relación a *El amigo por fuerza*, Vos o Baroces, ésta es una cuestión que no altera la relación entre texto y paratexto, ni cambia el hecho de que la obra fuera un gran éxito.

En mayo de 1614 Lope de Vega publicó su *Cuarta parte*, donde *El amigo por fuerza*¹⁰ comparte el volumen con obras como *Peribáñez y el comendador de Ocaña*. Lope la había finalizado en 1599, cuando las representaciones teatrales cesaron durante dieciocho meses a raíz de las bodas de Felipe III.

El amigo por fuerza relata la historia de dos hombres enamorados cada uno de la hermana del otro, situación que les convierte en amigos forzosos, pues el deshonor traído a la familia por los amoríos les induciría a asesinar al amante, de no ser porque el amante es el hermano de su propia amada. La amistad es igualmente el tema principal de otras obras del Fénix como *La amistad pagada*, también traducida al neerlandés como *Den grooten Kurieen, of Spaanschen bergsman, treurspel* (1669), de Thomas Asselijn.

El amigo por fuerza se ha clasificado como comedia palatina, un género que sitúa la acción en varios lugares lejanos en un marco temporal impreciso. Sus personajes pertenecen a clases sociales altas y sus nombres son grandilocuentes. Aparte de con estos elementos, *El amigo por fuerza* cuenta, como buena comedia lopesca, y como es propio del género palatino, con situaciones intrépidas e inesperadas.

La obra comienza con el conde Astolfo llegando con sus sirvientes al palacio de su amada Lucinda, al que accede con una escala. Los sirvientes abandonan el lugar, esperando estar de vuelta a tiempo. Entretanto, el hermano de Lucinda, Turbino, llega y expresa su satisfacción por haber conquistado a Lisaura, hermana de Astolfo. De repente oye a Astolfo pidiendo ayuda a sus sirvientes para descender y decide hacerse pasar por uno de ellos y asesinarle. Pero le pierde la pista y cambia de parecer por la tristeza que le causaría a Lisaura la muerte de su hermano. Más adelante hace saber de forma implícita a Lucinda que conoce su amorío con Astolfo, que es consecuentemente advertido del peligro que corre. Astolfo por su parte confiesa a su hermana Lisaura su relación con Lucinda y que, por defender su buen nombre, mató al primo del rey de Bohemia, que estaba insultándola.

¹⁰ Para el análisis de *El amigo por fuerza* se toma como referencia la edición comentada de Gonzalo Pontón y José Enrique Laplana (2002) publicada por Prolope. Anteriormente, *El amigo por fuerza* había recibido muy escasa atención (Pontón y Laplana 923-1080).

Rosimundo, rey de Hungría y padre de Lucinda, comenta con sus cortesanos el tratado de paz con Bohemia, por el cual su hija se casará con Teodosio rey de Bohemia y Astolfo le será entregado a Teodosio para hacerle pagar por la muerte de su primo. Turbino amenaza con dificultar el cumplimiento de estas condiciones, pero Astolfo se entrega voluntariamente a Teodosio. Lucinda sí contribuye al entorpecimiento del tratado zafándose de quienes la llevan a Bohemia y decide junto con Turbino, Lisaura y el chamberlán de esta, Hortensio, rescatar a Astolfo, que ha sido condenado a muerte.

La corte húngara se indigna ante la desaparición de Lucinda, culpando al rey Teodosio, a quien declara la guerra. Al llegar a la cárcel de Bohemia, Hortensio se disfraza de comerciante de esclavos griego y Lisaura y Lucinda se hacen pasar por sus esclavos. Fingen una rencilla que lleva a Hortensio a pedir al alcaide que les encarcele como castigo. El alcaide, que por cierto se siente atraído por Lisaura y planea satisfacer sus apetitos durante su encarcelamiento, accede. Turbino, disfrazado de cartero, también consigue entrar en la cárcel.

El tercer acto comienza con la fuga de Lucinda, Lisaura y Astolfo, quienes matan al alcaide y casi al cartero dormido que no reconocen como Turbino. Dos guardas descubren el cadáver del alcaide y llaman al gobernador, que interroga a Turbino. Sin destapar su identidad, confiesa que planeaba liberar a Astolfo, pero se declara inocente de su huída. Es llevado a ver al rey, y al ser identificado por uno de sus cortesanos, es encarcelado. Mientras tanto su padre se acerca a Bohemia con su ejército. Por su parte, Astolfo, Lucinda, Lisaura y Hortensio planean la liberación de Turbino, a quien piden que finja estar enfermo. De esa manera Hortensio, haciéndose pasar ahora por un médico griego, puede acceder a él acompañado por su lacayo (Astolfo) y sus pajes (Lucinda y Lisaura).

Rosimundo, que cree que sus dos hijos están prisioneros del rey Teodosio, considera obligado firmar la paz, introduciendo una segunda amistad forzada en la historia. Turbino es liberado y los reyes deciden resolver sus disputas con un enfrentamiento entre dos caballeros de cada reino. Turbino y Astolfo salen victoriosos y confiesan a Rosimundo sus affaires amorosos. Rosimundo acepta ambos matrimonios, ofrece la mano de otra de sus hijas a Teodosio y recompensa a Hortensio con un título y cuatro villas.

A primera vista la estructura externa sigue muy fielmente al original. El título *Gedwongen Vrient* es la traducción más literal posible de *El amigo por fuerza* y la obra de Vos se sitúa igualmente en Hungría y Bohemia. Los nombres de los personajes también conservan su forma, exceptuando insignificantes modificaciones que parecen responder más a razones fonéticas que culturales. Las intervenciones de los personajes también se corresponden con las del original salvo pocas excepciones.

Sí se hizo un cambio importante en la estructura de la obra. Lope de Vega la había dividido, como siempre, en tres actos, mientras que la versión neerlandesa contiene cinco actos, siguiendo los preceptos de la “escuela clásica”. Esta decisión sorprende teniendo en cuenta que los elementos hasta ahora comparados fueron copiados o nimiamente modificados y por lo tanto considerados adecuados para el público neerlandés. Los cinco actos de *Gedwongen Vrient* tienen una extensión muy similar a costa de interrumpir la acción en momentos diferentes a los de la obra de Lope.

En cuanto a las acotaciones, *Gedwongen Vrient* toma a grandes rasgos las de *El amigo por fuerza*, tanto en lo que a la asiduidad de los personajes se refiere como con

respecto al atrezzo. Los cambios que se han detectado se corresponden a la trama y por lo tanto no implican un alejamiento de la versión de Lope.¹¹

Una excepción se da en la caracterización de los disfraces de Hortensio, pues en la versión neerlandesa se hace pasar por un mercader armenio en lugar de griego.¹² Al ser interrogado sobre el lugar donde adquirió sus esclavos, Hortensio responde “en El Cairo” en la versión de Lope y “en el reino de Polonia” en la de Vos.¹³ Más adelante, su aparición como médico griego se torna en la de un médico alemán en la versión neerlandesa.¹⁴ Hasta el momento mi búsqueda de una explicación a estos cambios ha sido infructuosa.

Por último, desde el momento en que los reyes se encuentran, las acotaciones difieren en gran medida al comparar ambas versiones. Lope de Vega, habiendo sido considerablemente parsimonioso hasta entonces, da instrucciones notablemente detalladas en torno a los protocolos precediendo la llegada de ciertos personajes con la inclusión de, entre otros, marchas, banderas y tambores que son eliminados por Vos.¹⁵ Más adelante es en *Gedwongen Vrient* donde encontramos más detalles ceremoniosos, de nuevo antes de la entrada de los reyes, con una elaborada escena que incluye al ejército, a la nobleza y a la guardia real.¹⁶

De la misma manera, la estructura interna de *Gedwongen Vrient* sigue muy fielmente la trazada por Lope. El argumento y el orden en que se suceden los hechos permanecen intactos y los cambios arriba indicados no alteran la trama. A menudo la comparación muestra pasajes completamente idénticos, dándonos una idea de cuán literal hubo de ser la traducción de Baroces. Véanse como ejemplo los siguientes fragmentos del primer acto,¹⁷ cuando Turbino se hace pasar por uno de los sirvientes de Astolfo y le ayuda a descender del balcón de Lucinda:¹⁸

Lope:	Vos:
T: Ya, señor, tengo; descende	T: Aquí tiene, la escala está fija
A: ¡Qué caros sus gustos vende amor!	A: ¡Con cuánto peligro vende el amor sus caprichos!
T: (¿Si le he de matar?)	T: ¿Le apuñalaré?
A: Toma la escala y camina	A: Clarino, ven, toma la escala y sígueme

La mayor parte de las alteraciones se deben al proceso de traducción, que obligan al autor a complementar, omitir o alterar el orden de las ideas o la elección de vocablos para convertir el texto de Baroces en poesía rimada. No obstante, algunas modificaciones merecen mención por no responder a necesidades inherentes a una traducción.

¹¹ Al hacer referencia a pasajes se indican los versos tal y como están numerados en la versión comentada para *El amigo por fuerza*, mientras que para *Gedwongen Vrient* se da el número de acto y la subdivisión y la página dentro de la subdivisión en que se encuentra, puesto que el libreto carece de números de página. En la versión de Vos desaparecen las acotaciones, por ejemplo, de los versos 10, 38 y 188. Algunas adiciones de Vos pueden verse en el primer acto, tercera subdivisión, página 1 o en el cuarto acto, quinta subdivisión, página 2.

¹² v. 216 y tercer acto, cuarta subdivisión, 1.

¹³ v. 2183, 2185 y tercer acto, cuarta subdivisión, 1-2.

¹⁴ v. 2984 y cuarto acto, quinta subdivisión, 3.

¹⁵ v. 3106 y acto quinto, tercera subdivisión, 1.

¹⁶ Quinto acto, quinta subdivisión, 1 y v. 3256.

¹⁷ Cuando me refiero a actos, se corresponden con la división de Lope.

¹⁸ v. 198-201 y primer acto, segunda subdivisión, 3.

Las adiciones y modificaciones más prominentes son extensos monólogos que o bien eran breves o inexistentes en *El amigo por fuerza*. Ya en la apertura de la obra, cuando Astolfo se encuentra frente al balcón de Lucinda, se aprecia esta tendencia:¹⁹

Lope:

A: Si en medio del manto oscuro divina
aunque más cerca al Poniente
está el sol que no procuro
mañanero
el mío sale en su Oriente.
Lucinda,
¡Arrimad la escala al muro!

Vos:

A: Ahora que Febo los rayos brillantes / de la luz
Solo para mí / vuelve a hacer descender en el Oeste
Más temprano que de costumbre / asciende mi sol
En esta oscura noche. Si este cuerpo, mi adorada
Pudiera seguir a mi alma que ya ha volado
Hasta ti; no necesitaría esta escala.
Mi alma goza sobremanera / pero mi cuerpo solo sufre
Pues no se le permite participar del gozo/
De que mi alma disfruta sin descanso. Ven, escala, termina este
dolor/
Ya es hora / elévame / para que ahora/
Mi amor y alma disfruten / del gozo por tanto tiempo ansiado.
¿O sois vos demasiado débil / para soportar el deseo
Y el calor de mi amor / y teméis arder?
Pondré pues roca sobre roca y montaña sobre montaña:
Y treparé audaz hasta donde brilla mi sol/
Con brillantez radiante. Apolo, podéis retiraos/
Cuando nos veáis así / y dad la vuelta a vuestro carruaje dorado/
Pues vuestro fuego pintado no soportaría el ardor/
En mí / menos aún mi amor; ¡cómo! Dafne prevaleció/
Sobre ti con su frío en el pasado, entonces un doble sol/
A través de la armonía, ¿no os reduciría a cenizas?
Sombrío, el cielo humea / y en la tierra otros países/
Tiemblan de miedo; el pueblo negro palidece/
Y desconocen qué sol / cae con tanta fuerza sobre ellos:
Incluso el océano / debe regurgitar una y otra vez
Todo aquello que ha devorado/ en sus insaciables mandíbulas;
Y mostrar a todos su tesoro nunca visto.
Mi sirviente apártate; ¿es que no lo sentís aún?

Al comparar ambas obras se aprecian además omisiones. Por ejemplo, en la versión de Vos, Lucinda no está tomando un baño cuando se mofa de quienes la llevan a la corte bohemía, lo que conlleva la omisión también de futuras referencias al hecho. Se trata de nuevo de modificaciones que no afectan al hilo conductor de la trama y que adscribo a Vos, pues Baroces como se ha visto realizó una traducción muy fiel al original. Vos empleó su creatividad con diferentes fines y resultados, convirtiéndose en coautor en los casos en que añade versos de su puño y letra y haciendo de *Gedwongen Vrient* una obra con un tinte más clásico que su modelo al dividirla en cinco actos. Puesto que sus demás modificaciones no alteran la trama ni a sus personajes de modo significativo, podemos afirmar que Vos verdaderamente introdujo a Lope en el Schouwburg. La escasa creatividad presente en *Gedwongen Vrient* no nos permite clasificarlo como una

¹⁹ v. 1-10 y primer acto, primera subdivisión, 1.

imitatio, recurso que, según Gerardus Johannes Vossius (1577-1649) asegura en su tratado *De imitatione* (1647), tiene como fin no una traducción literal sino un producto que pudiera considerarse un trabajo propio (Jansen 56). El actor Isaac Vos no aspiraba a realizar la *imitatio* ideal, sino a ofrecer una obra perteneciente a la comedia nueva que incluyera sus propias decoraciones accesorias.

La negociación del origen español

En una república que ha estado en guerra con España durante varias décadas y generaciones, no es lo mismo vender un libro como “español” o no. Aun teniendo en cuenta que no deben proyectarse concepciones sobre el otro o el enemigo en el pasado, es cierto que sus habitantes crecieron con una idea negativa de España basada en diversas teorías y tradiciones. La teoría de los climas y la leyenda negra, reforzada por las historias de la Rebelión de 1568, componían esta idea, que se transmitía ya a los más jóvenes en el libro escolar *Spieghel der Jeugt* (*Espejo de la infancia*), impreso como mínimo veinte veces.²⁰ Conociendo este contexto, la manera en que se mencionaba el origen español de los textos es una fuente de gran valor para estudiar estrategias de mercado y su forma de lidiar con sentimientos de enemistad.

Lechner ya había indicado que hubo “paz durante la guerra” (14), expresando así que los contactos culturales entre la República y España no se interrumpieron durante el conflicto. Tal y como afirma Marijke Meijer Drees: “para los hombre de letras era posible tocar la trompeta de guerra y simultáneamente emplear viejas expresiones de apreciación y alabanza a la cultura española” (Drees 98). Queda la cuestión de si los sentimientos de enemistad fuera de círculos cultos sobrevivían durante los últimos años del enfrentamiento bélico. Drees concluye que la Paz de Münster (1648) cambió la imagen que los neerlandeses tenían de los españoles, dejando de nuevo espacio para alabanzas (Drees 79 y 114). Su investigación está basada en literatura inspirada por libros españoles y en propaganda política, es decir en fuentes que llegaban tanto a la élite como a las clases sociales menos cultas.

Estudiando los paratextos de las obras traducidas hasta 1648 me propongo rebatir esta conclusión. Dado que el género teatral se comercializó con la apertura del Schouwburg, su fin era gustar al público. En este punto divergen de otras fuentes y abren una ventana a la opinión de las clases sociales fuera de la élite, que de otra manera se habría perdido en la Historia.

Sabemos que estas obras llegaban a un amplio público, incluyendo las clases más bajas, porque se vendían y representaban en el Schouwburg. Jan Vos, el regente al que ya se ha hecho referencia, escribió que el Schouwburg estaba destinado a la educación de la gente común (Vos, J. 527-528); y hay referencias al público comiendo, bebiendo y fornicando (Worp y Sterck 126). La siguiente pregunta lógica es si este público era receptor de la manera en que las obras se presentaban. A.M. van der Woude estudió las tasas de alfabetización en los Países Bajos en el siglo XVII a partir de las firmas en anuncios de matrimonio y publicó el siguiente gráfico.

²⁰ Acerca de las teorías climáticas véase Beller y Leerssen. El trabajo de referencia para el estudio de la imagen de España durante la Rebelión es la tesis doctoral de Pollmann, sintetizada en su artículo “Eine natürliche Feindschaft”. Actualmente está al frente del proyecto de investigación “Tales of the Revolt. Memory, oblivion and identity in the Low Countries, 1566-1700”, que examina el papel jugado por los recuerdos de la Rebelión contra España en la creación de nuevas identidades colectivas y personales en las Provincias Unidas y los Países Bajos españoles.

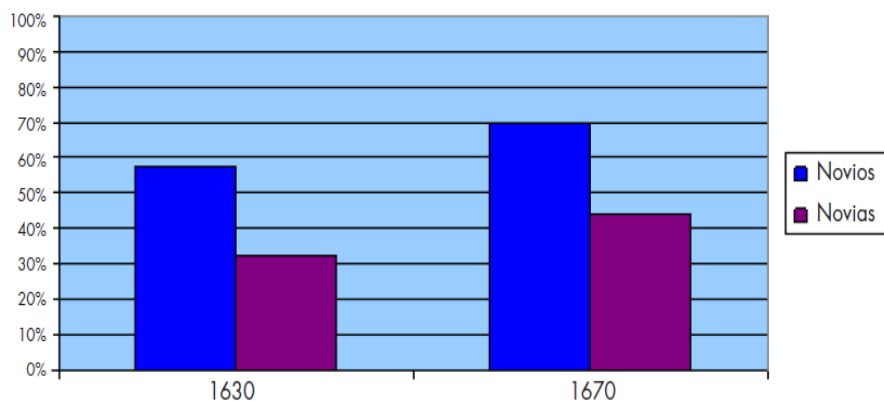


Gráfico 7: Alfabetización en Ámsterdam en el siglo XVII en porcentajes

El gráfico muestra que la mitad de los novios podían escribir su nombre, siendo la cantidad de mujeres con esta habilidad siempre inferior. Si bien estas estadísticas dicen poco sobre la capacidad de escribir, sí lo hacen sobre la capacidad lectora de los habitantes de Ámsterdam, pues la enseñanza de la escritura seguía a la de la lectura. Así, podemos suponer que la manera de presentar una obra estaba dirigida a una cantidad considerable de los visitantes del Schouwburg, independientemente de su clase social. El gusto y la opinión de aquellos que no pertenecían a la élite o a círculos intelectuales influía en la programación del Schouwburg y en la forma en que estas obras se sacaban al mercado.

Tal y como se ha visto, *Gedwongen Vrient* es una fiel traducción de *El amigo por fuerza* y por lo tanto su venta como “española” no puede tacharse únicamente de estrategia comercial. Esto no significa que las referencias a sus orígenes no respondieran a intereses económicos, pero éstos no forman la causa principal de tales referencias.

Las estrategias empleadas por escritores y editores no indican que hubiera una aceptación general de productos culturales españoles, solo muestran lo que ellos consideraban apropiado. Lo que las convierte en una fuente para el estudio de la aceptación de productos españoles es la popularidad de que disfrutaban como ya se ha mostrado en el gráfico 5.

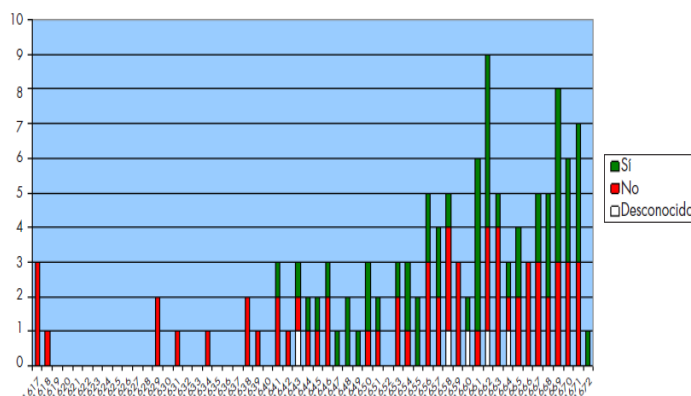


Gráfico 6: Ediciones en que se menciona el origen español de la obra (1617-1672)

La primera mención del origen español de una obra de teatro se dio en 1641 con la publicación de *De verduystste Cid* (*El Cid* “neerlandizado”) de Johan van Heemskerck e impresa por Nicolaes van Ravensteyn. El libreto se presentó como una traducción de una obra de Pierre Corneille (1606-1684) llamada *Le Cid* que a su vez estaba basada en

la obra de un jesuita español. Efectivamente, el escrito de Corneille estaba basado en *Las mocedades del Cid* (1605-1615) de Guillén de Castro que era miembro de la orden de Santiago pero no jesuita. En el paratexto Heemskerck indica que se le pidió esta traducción, de la cual ha disfrutado mucho, dada la calidad del material. La empresa le llevó a estudiar libros españoles sobre el Cid y confiesa haber encontrado “un corazón neerlandés en un pecho español”, pues el Cid era defensor de la libertad de su patria y luchó contra la tiranía extranjera. Sus palabras pudieron haber sido, según él, pronunciadas por un neerlandés acerca de la tiranía española. Heemskerck alude así a la guerra con España pero conectándola con una situación similar vivida por los españoles. Resulta interesante que el mismo año se publicó otra edición de esta obra, impresa por Dominicus van der Stichel, en la que se oculta su origen. No solo ha desaparecido el paratexto de Heemskerck sino también la palabra “neerlandizado” del título, pues la obra se llama simplemente *De Cid*.

La siguiente mención la encontramos en *De Spaensche heidin* (1643, “La gitana española”) de Mattheus Gansneb Tengnagel, una versión teatral de *La gitanilla* de Cervantes. El autor indica que ya ha habido dos traducciones al neerlandés del original del doctor español Pozo²², una del famoso escritor neerlandés Jacob Cats, que no forma parte del corpus de esta investigación al no tratarse de una obra de teatro; y otra de la señorita Catalina Dusart Verwers. A pesar de ser un paratexto muy extenso, Tengnagel no hace ninguna alusión más al origen español de su obra.

No fue hasta 1645 que un paratexto reflejó la existencia de actitudes menos complacientes con respecto a la llegada de obras españolas a Ámsterdam. En el paratexto de su *Vervolgde Laura*, a partir de *Laura perseguida* de Lope, Adam Karelz van Germez admite que la obra es “hija del viejo enemigo”, del “español cruel”. Nos cuenta que está siendo perseguida (nótese el juego de palabras) “no tanto por haber nacido en España y ser por lo tanto hija de nuestro enemigo, sino solamente porque le he enseñado a hablar neerlandés” (paratexto). Critica al respecto el hecho de que los neerlandeses han pasado de ser la presa a ser el cazador, pues a pesar de lo sufrido por sus antepasados, la actitud en el presente es exageradamente agresiva. Sugiere a quienes le critican que metan sus narices en otros asuntos y continúa: “aquél que me sugirió que dedicara mi pluma a otras empresas y todos sus compañeros juntos son incapaces de proveer al Schouwburg de suficiente material para un año”. Debido a los sucesivos ataques recibidos, saca su *Laura* a la luz solo porque se encuentra bajo la protección de los regentes del orfanato *Burgerweeshuis*, a quien dedica la obra.²³ Van Germez pide a los miembros de esta institución que, como figuras protectoras, protejan a su *Laura perseguida*, a quien presenta como una huérfana. El autor asegura a los regentes de la sala de teatro que no dejará de escribir mientras pueda ofrecer obras útiles al Schouwburg, dado que escribe para la prosperidad de los regentes y de la ciudad de Ámsterdam, para ayudar a los pobres y entretener a las gentes. El libreto incluye además un soneto alabando la obra de la mano de Leonard de Fuyter, que asegura que la calidad de la obra supera cualquier crítica negativa que pueda hacersele. A los críticos de van Germez no les importó que la obra fuera española, pero sí que fuera introducida en la esfera teatral neerlandesa. Les molestó su estilo hasta el punto de que presentaron una

²² Cervantes alabó en *La gitanilla* a un tal Pozo, gracias a quien Preciosa, la protagonista, seguiría siendo famosa. Véase al respecto: Jesús María Morata Pérez, *En torno al granadino Andrés del Pozo y algunos textos inéditos de la Poética* Silva. <http://www.antequerano-granadinos.com/> Visited: 02-06-2013. http://www.antequerano-granadinos.com/pv_obj_cache/pv_obj_id_DB8CD59FA6F93C88EC374BFB7104AEAFBDED1B00/file_name/SOBRE_ANDRES_DEL_POZO.pdf.

²³ Una de las instituciones caritativas que sufragó la construcción del Schouwburg y recibía sus ingresos a que me he referido en la página 5.

queja formal. El fiero ataque a *Vervolgde Laura*, que era una de las primeras obras románticas en el Schouwburg, refleja de forma explícita el choque entre las escuelas clásica y romántica. Para defenderse de las afrentas, van Germez y de Fuyter aluden a su calidad, popularidad y al papel que por ende juega en los proyectos caritativos de la ciudad.

A partir de 1646 se inaugura una nueva tendencia gracias precisamente a Isaac Vos con su *Gedwongen Vrient*. Por primera vez, el origen español se menciona en la portada, que además anuncia la autoría de Lope de Vega. Siguiendo la línea de Heemskerck, Vos adopta un tono de alabanza en la grandilocuente oda a Lope de Vega (página 12). Su paratexto está completamente exento de referencias a la guerra de Flandes.

Del mismo modo, Leonard de Fuyter incluye a Lope de Vega en la portada de *Verwerde Hof* (1647), una adaptación de *El palacio confuso* de Antonio Mira de Amescua, y alaba al Fénix en la dedicatoria. La estrategia de vender una obra como escrita por Lope de Vega cuando no lo era, no es exclusiva de Ámsterdam, pues se ha encontrado también en teatros italianos (D'Antuono 6-7). A menudo los anuncios en Italia atribuyen una obra a Lope de Vega debido a su popularidad. Esta estrategia sin duda será identificada en otros casos a medida que la investigación de adaptaciones de Lope de Vega avance. De Fuyter no emplea en ningún momento términos que guarden relación con la enemistad con España. Además de su dedicatoria, el libreto incluye cuatro odas, de las cuales dos nos interesan aquí. En la primera, Isaac Vos, que en su paratexto no tenía lugar para referencias a la guerra con España, tilda a Lope de prisionero por derecho de guerra de de Fuyter. En la tercera oda, un I.R.V. Staeveren no identificado asegura que incluso el Dios de la Crítica se retirará tras haber oído esta incomparable historia. De esta manera su argumento se asemeja al empleado por de Fuyter en su oda a *Vervolgde Laura*, pues antepone la calidad de la obra a cualquier otra circunstancia.

En 1648, el año en que se firmó la Paz de Münster que marcó el fin de la guerra de Flandes, se publicaron dos adaptaciones más de obras españolas, a saber, *Zabynaja y De beklaagelycke dwangh*. *Zabynaja, of Vermomde loosheid* de Jan Zoet, cuya fuente es desconocida, comparte con las dos últimas obras la mención en la portada de su origen español. Carece por completo de referencias de enemistad, así como de odas al autor español. Según Zoet, fue el concejal Gerard Schaap Pietersz., a quien dedicó la obra, el que le instó a traducirla al neerlandés. Por su parte, *De beklaagelycke dwangh* fue la segunda adaptación de Isaac Vos. En su dedicación a Adriaan Boelens, Vos informa al lector de que al escribirla ha considerado más adecuado tener en cuenta el tiempo en el que vive en lugar de los preceptos teatrales clásicos, pues escribe para el presente y no para el pasado.

Aunque la publicación de una obra como española no era meramente una estrategia de marketing, la tendencia en aumento a mencionar los orígenes españoles de una adaptación, especialmente en la portada, sugiere una táctica comercial. A juzgar por la popularidad del teatro español en el extranjero, los hombres de letras sin duda lo asociaban al estilo romántico. El éxito rotundo experimentado por estas adaptaciones en el Schouwburg tuvo a su vez el mismo efecto en su audiencia, haciendo de una obra española vendida como tal un producto atractivo. Cuando Heemskerck falsamente presentó al autor español de su obra como un jesuita y de Fuyter atribuyó su *Verwerde Hof* a Lope de Vega, el dramaturgo “romántico” por antonomasia, estaban buscando el éxito a través de las asociaciones que reinaban entre el público. Los estereotipos y referencias a la enemistad con los españoles que incidentalmente aparecen, deberían interpretarse asimismo como meras imágenes residuales que buscan el reconocimiento del lector, sin pretensiones de alimentar sentimientos de odio. Su publicación como

españolas, teniendo en cuenta su popularidad en el extranjero y la reciente historia de guerra, las hacían atractivas para el heterogéneo público del Schouwburg.

Con esto no estoy sugiriendo que su popularidad en Ámsterdam se debió a su condición de españolas; los paratextos alaban su calidad y estilo reiteradamente, en la mayoría de los casos sin conectar el elogio a su nacionalidad o a un autor específico. Como Vos asegura en el paratexto de su *De beklagelycke dwangh*, un número significativo de personas en torno al Schouwburg eran defensores acérrimos de un estilo que se correspondiera con su tiempo. Agradar al público significaba vender más entradas y mantener la sala de teatro como una institución caritativa y como una industria cultural que involucraba a escritores, impresores, editores, actores, y, aunque en menor medida, también a grabadores e ilustradores. La tendencia reinante entre los autores que mencionaban el origen español de su obra era o bien ignorar esta circunstancia o bien hacer referencia a ella en un tono neutral. Las odas a Lope de Vega o al estilo español no guardan relación con el hecho de que la obra fuera española, sino con su valor literario. Para aquellos que se oponían a este estilo “romántico”, tal y como van Germez nos informa, el origen de la obra no era relevante. La ofensa provenía de su introducción en el mundo teatral neerlandés independientemente de su origen. Así, tanto los defensores como los detractores de la comedia nueva basaban su opinión no en que las obras fueran españolas, sino en que pertenecieran a un estilo literario en particular.

Con respecto a la teoría de Meijer Drees de que los hombre de letras podían albergar sentimientos de enemistad hacia los españoles y simultáneamente alabarles, los paratextos han confirmado su afirmación irrefutablemente. Por otra parte, la Paz de Münster no fue el punto de inflexión que ofreció espacio para elogios, tal y como ella asegura. Es cierto que la primera alabanza del siglo XVII, en el tratado poético de Rodenburg *Eglentiers poëtens borst-weringh*, data de una época de tregua entre 1609 y 1621 y que durante décadas se ocultó el origen español de las adaptaciones. Sin embargo, el flujo de elogios es constante a partir de 1641, independientemente de las circunstancias políticas.

La aceptación de la literatura española vendida como tal debe relacionarse con el ambiente político del momento. Historiadores como Arie Theodorus van Deursen o Simon Groenveld nos han recordado que a principios de los años cuarenta, mucho antes de la firma de Münster, proliferaban las voces pidiendo la paz con España (Deursen 95-96; Groenveld 55-58). Estas se alzaron especialmente en las ciudades comerciales de Holanda y pertenecían efectivamente a mercaderes, pero también a políticos. Este debate y la rapidez con que el cambio de imagen sobre los españoles de principios de los cuarenta tuvo lugar se refleja en los paratextos de las obras de teatro españolas que se adaptaron.

Por último, el hecho de que la mención del origen de las obras alcanzara la portada, sugiere, desde mi punto de vista, que las clases sociales no pertenecientes a la élite estaban abiertas a productos culturales españoles. Aunque no puede asegurarse que leyeran y estuvieran de acuerdo con los paratextos, el anuncio del origen español en la portada lo hace manifiesto para todos los visitantes. Desafortunadamente, la falta de documentos como pósters (Worp y Sterck 124) que probarían que se hizo publicidad de estas obras como españolas, relega esta teoría a la categoría de conjetura. Baso esta hipótesis en la combinación de diversos factores, a saber: la popularidad de las obras, las altas tasas de alfabetización, las estrategias comerciales empleadas en los libretos, y las voces pidiendo la paz con España a principios de los años cuarenta.

Conclusión

El principal objetivo de esta investigación era conocer el cómo y el porqué *Gedwongen Vrient* llegó a Ámsterdam y, a través de este estudio de caso, acercarnos a los mecanismos de la industria teatral en plena ebullición del Schouwburg de mediados del siglo XVII.

El teatro español fue introducido ya en 1617 por Rodenburgh, pero fue la industria del Schouwburg la que puso en marcha la introducción en masa del género. Este fenómeno se explica por el objetivo principal del Schouwburg, a saber, recaudar fondos para las instituciones caritativas, lo cual difiere de los propósitos literarios y culturales que tenían las cámaras de retórica. La transferencia constante de obras de teatro españolas hacia Ámsterdam que comenzó en los años cuarenta, se vio facilitada por tres factores. Para empezar, Ámsterdam contaba con una industria del libro internacional altamente desarrollada que empleaba las amplias rutas y contactos comerciales de la ciudad. Además, la notable presencia de teatro español en Francia y los Países Bajos españoles en francés y neerlandés, lo hicieron fácilmente accesible para autores neerlandeses. Por último, se estableció igualmente contacto directo con la esfera cultural española y sus productos. El caso de Rodenburgh parece haber sido de carácter extraordinario, mientras que la comunidad sefardita era probablemente la fuente más importante para adaptaciones potenciales a partir del original español, tal y como se ha visto en el caso de Baroces.

Las obras españolas alcanzaron gran popularidad en Ámsterdam, tanto en su forma impresa como representada, mientras en la ciudad tenía lugar el debate entre las escuelas “clásica” y “romántica”. Las obras “románticas”, que seguían el estilo de la comedia nueva, respondían mejor a las necesidades del Schouwburg. En su elección por el estilo romántico y por Lope de Vega como autor estrella, Ámsterdam siguió las tendencias contemporáneas de la Europa occidental.

En cuanto a los agentes involucrados en la transferencia de *Gedwongen Vrient*, destacan las figuras de Isaac Vos, actor cómico del Schouwburg y responsable además de adaptaciones del alemán y el inglés; y del sefardita Jacobus Baroces. A la hora de adaptar obras de Lope de Vega, Vos no permitió que la barrera del lenguaje frustrara su empresa, empleando traducciones prosificadas al neerlandés hechas por Baroces. Parece ser que fue el judío quien tomó la iniciativa, empleando esta y sus otras siete traducciones de obras españolas para codearse con el elite de Ámsterdam. El dominio que Baroces tenía de la lengua neerlandesa puede ser la excepción que confirma la regla, pero prueba la existencia de estrechos contactos culturales entre las comunidades neerlandesa y sefardí.

La traducción de la obra sigue muy fielmente al original de Lope. La literalidad con que algunos pasajes han llegado al neerlandés sugiere una traducción palabra por palabra por parte de Baroces. Las adiciones, modificaciones y omisiones incidentales llevadas a cabo por Vos, no alteran la trama o los atributos de los personajes de manera significativa, siendo pues meras expresiones artísticas. De este modo, Vos no realiza una *imitatio*, sino una fiel traducción de *El amigo por fuerza* con alteraciones accesorias.

Una traducción tan literal implica que la publicación de *Gedwongen Vrient* como española no fue únicamente una estrategia comercial. El estudio de paratextos contemporáneos, combinado con la popularidad de estas obras, ha dejado ver que la sociedad neerlandesa estaba abierta a productos culturales españoles, sin duda entre la élite y posiblemente también en otros círculos sociales peor situados. Mientras que aún se encuentran trazos de enemistad en los paratextos de principios de los años cuarenta, ya había espacio para alabanzas antes de la Paz de Münster. La tendencia principal es la de situar la calidad y el estilo de estas obras por encima y aparte del hecho de que procedieran del enemigo. Proveer al Schouwburg de obras que agradaran a su público y

por lo tanto contribuyeran a la recaudación de fondos, era la principal ambición de los dramaturgos y su camino hacia el reconocimiento social.

Lejos de ser visto como el enemigo, el Fénix, más que ningún otro autor español, encontró su camino hacia la sala de teatro más prominente de las Provincias Unidas, donde gozaría de fama y contribuiría a los proyectos caritativos y la renovación literaria de Ámsterdam.

Apéndice I

Corpus de obras traducidas (primeras ediciones)

Título	Autor	Año
<i>Hertoginne Celia en grave Prospero bly-eynde-spel</i>	Theodoor Rodenburg	1617
<i>Cassandra hertoginne van Borgonie, en Karel Baldevs treur-bly-eynde-spel</i>	Theodoor Rodenburg	1617
<i>Jalourse stvdentin bly-eynde-spel</i>	Theodoor Rodenburg	1617
<i>t' Quaedt syn meester loondt bly-eynde-spel</i>	Theodoor Rodenburg	1618
<i>Biron trevr-spel</i>	Hendrik Roelandt	1629
<i>De verduytste Cid bly-eyndend treur-spel</i>	Johan van Heemskerck	1641
<i>Alfreda. Droef-eyndend'-toneel-spel</i>	Pieter Adriaensz Codde	1641
<i>De Spaensche heidin, blyspel (het leven van Constanze)</i>	Mattheus Gansneb Tengnagel	1643
<i>Spaensche Heydin. Blyspel.</i>	Catherina Dusart Verwers	1644
<i>Vervolgde Lavra</i>	Adam Karelsz van Germez	1645
<i>Gedwongen vrient</i>	Isaac Vos	1646
<i>Verwerde-hof</i>	Leonard de Fuyter	1647
<i>De beklaagelycke dwangh. Bly-eindend treurspel</i>	Isaac Vos	1648
<i>Zabynaja, of Vermomde loosheid. Pots-spel</i>	Jan Zoet	1648
<i>De gestrafte kroonzught. Treurspel</i>	Dirck Pietersz Heynck	1650
<i>Voorzigtige dolheit, hof-spel</i>	Ioris de Wijze	1650
<i>Stantvastige Isabella</i>	Leonard de Fuyter	1651
<i>Alexander de Medicis, of 't bedrooge betrouwen. Treurspel</i>	Joan Dullaart	1653
<i>De nederlaagh van Hannibal. Treurspel</i>	Jurriaen Bouckart	1653
<i>De onschult. Blyspel</i>	Jan Six	1654
<i>Don Jan de Tessandier, treur-spel</i>	Leonard de Fuyter	1654
<i>Sigismundus, prinçe van Poolen, bly-eyndig treur-spel</i>	Schouwenbergh	1654
<i>Den geheymen minnaar. Bly-spel</i>	Catharina Questiers	1655
<i>Kosroés treurspel</i>	Adriaan Bastiaansz de Leeuw	1656
<i>Casimier, of Gedempte hoogmoet. Bly-spel</i>	Catharina Questiers	1656
<i>Stantvastigheid in't ongeluk. Tooneel-spel</i>	Unknown	1656
<i>Don Japhet van Armenien. Bly-spel</i>	Claude de Grieck	1657
<i>Den grooten Tamerlan, met de doodt van Bayaset de I, Turks keizer</i>	Joannes Serwouters	1657
<i>Den grooten Kurieen, of Spaanschen bergsman, treurspel</i>	Thomas Asselyn	1657
<i>De edelmoedige vyanden. Bly-spel</i>	Joan Leonardsz Blasius	1658
<i>De looghenaar. Blyspel</i>	Lodewijk Meyer	1658
<i>Hester, oft Verlossing der jooden</i>	Joannes Serwouters	1659
<i>De dolheyt om de eer</i>	Gillis van Staveren	1661
<i>Nieuwe klucht van den glasen doctoer</i>	Adriaan Boelens	1663
<i>Veranderlik geval, of Stantvastige liefde. Bly-spel</i>	Dirck Pietersz Heynck	1663
<i>D'edelmoedige harder, of Geluckige ongevallen, blyspel</i>	Ferdinand de Molde	1663
<i>De spookende minnaar : treur-bly-eyndend spel</i>	David Lingelbach	1664
<i>Joanna koningin van Napels, of Den trotzen dwinger. Treur-bly-eyndspel</i>	Hendrick de Graef	1664
<i>D'ondanckbare Fulvius, en getrouwe Octavia, blyspel</i>	Catharina Questiers	1665
<i>Aurora en Stella, of Zusterlijke kroon-zucht. Blyspel</i>	Hendrick de Graef	1665
<i>Cenobia, treurspel; met de doodt van kaizer Aureliaen</i>	Claude de Grieck	1667
<i>Don Louis de Vargas, of Edelmoedige wraek, treurspel</i>	Dirck Pietersz Heynck	1668
<i>De ontdekte heerschappy, blyeyndend treurspel</i>	Jan Soolmans	1669
<i>De toveres Circe, treurspel</i>	Adriaan Bastiaansz de Leeuw	1670

<i>De nacht-spookende joffer, blyspel</i>	Adriaan Peys	1670
<i>Den dullen ammirael, of Stryt om d'eer, bly-eynd spel</i>	Hendrick de Graef	1670
<i>Het spookend weeuwtje</i>	Lodewijk Meyer	1670
<i>De malle wedding, bly-spel</i>	Joan Leonardsz Blasius	1671
<i>De malle wedding, of Gierige Geeraardt, blyspel</i>	Nil volentibus arduum	1671

Apéndice II

Textos originales en neerlandés traducidos al español por la autora

1. Paratexto de *Gedwongen Vrient* (1648)

“Dewijl ik my vast in deeze woorden bekommert vindt, is my de Geest van den verstorven doch eeuwich in heughnis levenden Madritsche Apoll, en grooten Spaensen Poëet Lope de Vega Carpio, opgewekt en herschapen door den kunstlievenden en yverigen Heer Iacobus Baroces zwevende op Nederduytze wieken, voor mijne oogen verschenen, en al prikkelende zijn taalgenoot, en rust-besnijdende vrient, gedwongen, deeze zijne *Gedwongen Vriendt* mij over te dragen, om op onze Amsteldamsche Schouburgh in Neder-duytse Vaarzen te doen herleven.”

2. Primer extracto citado del primer acto de *Gedwongen Vrient* (1648)

“T: Als’t u belieft de leer is vast

A: Met groot gevaar verkoopt de min zijn lust

T: Zal ik hem voort doorsteeken

A: Klarin kom krijgh de leer en volgh”

3. Segundo extracto citado del primer acto de *Gedwongen Vrient* (1648)

“A: Nu Febus 't godd'lijk licht / zijns glinsterende straâlen/
Alleen my te geval / weer in het west doet daalen
Veel eerder als hy plagh / verrijst mijn morgen zon/
In deeze duyst're nacht. Mijn lief Luzinda kon/
Dit lichaem nu mijn ziel die al tot u gevlooden
Is volgen; ik had nu dees valreep niet van nooden.
Mijn ziel geniet veel vreught/ maar 't lichaem niet dan pijn
Omdat het mee de vreught niet magh deelachtigh zijn/
Die staagh mijn ziel gevoelt. Komt trappen / schoort dees leeden/
't Is nu de rechte tijt / en voert mij / op dat heeden/
Mijn lief en ziel geniet / de langh gewenste vreught.
Of zoo ge zijt te zwak / dat gy niet dulden meught/
De hette van mijn min / en vreest gy uw te zengen?
Zoo zal ik rots op rots en bergh op bergen brengen:
En klaren moedigh op tot daer mijn zon nu schijnt/
Met heerelijke glans. Apollo vry verdwijnt/
Wanneer gy ons zoo ziet / en wend uw goude waagen/
Want u geschildert vuur zou 't branden niet verdraagen/
Van my / 'k laat staen mijn lief; hoe! Daffne die verwon/
Uw eertijts wel door koelt; zou dan een dubble zon/
Door kraght van eenigheydt, uw niet tot as verbranden?
Den naeren Heemel rookt / en 's aartrijs and're landen/
Die zidderen van anghst; het zwarte volk verbleekt/
En weeten niet wat zon / dat haer zoo heftich steekt:
Ja zelfs den Oceaen / moet weederom uyt braaken
Al wat hy heeft verzwelght / in zijn onzaadb're kaaken;
En toonen yder een zijn noyt beschoude schatt.
Mijn dienaer wegh van daer; of voelt gy noch niet?”

Obras citadas

- Aerts, Mieke. "Feminism from Amsterdam to Brussels in 1891: political transfer as transformation." *European review of history* 12 (2005): 367-382.
- Aken, Lucie van. *Catalogus Nederlands Toneel. II: Vertalingen en bewerkingen: Bijzondere genres*. Amsterdam: Stadsdrukkerij, 1955.
- Beller, Manfred y Joep Leerssen, ed. *Imagology. The cultural construction and literary representation of national characters. A critical Survey*. Amsterdam, New York: Rodopi, 2007.
- Bork, G.J. van y Pieter Jozias Verkruijsse. *De Nederlandse en Vlaamse auteurs van middeleeuwen tot heden met inbegrip van de Friese auteurs*. Weesp: De Haan, 1985.
- Burke, Peter. "Cultures of translation in Early Modern Europe" *Cultural Translation in Early Modern Europe*. Ed. Peter Burke y R. Po-chia Hsia. Cambridge: Cambridge University Press, 2007. 7-38.
- Dam, Peter van. "Vervlochten geschiedenis. Hoe histoire croisée de natiestaat bedwingt". *Tijdschrift voor Geschiedenis* 125 (2012): 97-109.
- Deursen, Arie Theodorus van. *De hartslag van het leven. Studies over de Republiek der Verenigde Nederlanden*. Amsterdam: Bakker, 1996.
- D'Antuono, Nancy L. "La comedia española en la Italia del siglo XVII: La Commedia dell'arte". *La comedia española y el teatro europeo del siglo XVII*. Ed. Henry W. Sullivan, Raúl A. Galoppe, Mahlon L. Stoutz. London: Támesis, 1999. 1-36.
- Frijhoff, Willem y Maarten Prak. "Zelfbewuste stadsstaat. 1650-1813!" *Geschiedenis van Amsterdam. II-2. Zelfbewuste stadsstaat. 1650-1813*. Amsterdam: SUN, 2005. 9-13.
- Frijhoff, Willem y Marijke Spies. *1650: Bevochten eendracht*. Den Haag: Sdu Uitgevers, 1999.
- Fuks-Mansfeld, Renate Gertrud. *De Sefardim in Amsterdam tot 1795. Aspecten van een joodse minderheid in een Hollandse stad*. Hilversum: Verloren, 1989.
- Fuyter, Leonard de, trad. *Verwerde-hof*. De Félix Lope de Vega Carpio. Amsterdam: Johannes Jacot, 1647.
- trad. *Stantvastige Isabella*. De Juan Pérez de Montalbán. Amsterdam: Lodewijk Spillebout, 1651.
- Germez, Adam Karelsz van, trad. *Vervolgde Laura*. Por Félix Lope de Vega Carpio. Amsterdam: Johannes Jacot, 1645.
- Grabowsky, Ellen y Pieter Jozias Verkruijsse. "Gadeloos, en onuytsprekelik van waerden. Netwerken rondom de Amsterdamse schouwburg." *Kort Tijd-verdrijf. Opstellen over Nederlands toneel (vanaf ca 1550) aangeboden aan Mieke B. Smits-Veldt*. Amsterdam: A D & L Uitgevers, 1996. 227-242.
- Groenveld, Simon. *T'is ghenoegh, oorlogsmannen: de Vrede van Munster: de afsluiting van de Tachtigjarige Oorlog*. Den Haag: Sdu Uitgevers, 1997.
- Heemskerck, Johan van, trad. *De verduytsste Cid*. De Guillén de Castro y Pierre Corneille. Amsterdam 1641.
- , trad. *De Cid*. De Guillén de Castro y Pierre Corneille. Amsterdam: Abraham de Wees, impreso por Dominicus van der Stichel, 1641.
- Jansen, Jeroen. *Imitatio. Literaire navolging (imitatio auctorum) in de Europese letterkunde van de renaissance (1500-1700)*. Hilversum: Verloren, 2008.
- Kalff, Gerrit. *Geschiedenis der Nederlandsche letterkunde. Deel 4*. Groningen: J.B. Wolters, 1909.
- Kaplan, Yosef. *An Alternative Path to Modernity. The Sephardi Diaspora in Western Europe*. Leiden: Brill, 2000.

- Kleerkoper, M.M. y W. P. van Stockum jr. *De boekhandel te Amsterdam voornamelijk in de 17e eeuw: biographische en geschiedkundige aantekeningen*. 's-Gravenhage: Nijhoff, 1914-1916.
- Kollewijn, Roeland Anthonie. "Theodore Rodenburgh en Lope de Vega". *De Gids* 55 (1891): 325-361.
- Lechner, Jan. *Contactos culturales entre España y Holanda durante los siglos XVI y XVII*. Utrecht: Instituto Cervantes, 2000.
- Lesger, Clé. "Vertraagde groei. De economie tussen 1650 en 1730". *Geschiedenis van Amsterdam. II-2. Zelfbewuste stadsstaat. 1650-1813*. Amsterdam: SUN, 2005. 21-88.
- Meijer Drees, Marijke. *Andere landen, andere mensen. De beeldvorming van Holland versus Spanje en Engeland omstreeks 1650*. Den Haag: Sdu Uitgevers, 1997.
- Nahon, Gérard. "Cristianonuevos españoles y portugueses en Francia: ambientes literarios del siglo XVI al XVIII". *Judíos. Sefarditas. Conversos. La expulsión de 1492 y sus consecuencias*. Valladolid: Ámbito, 1995. 282-293.
- Oey-de Vita, Elise, Marja Geesink y Ben Albach. *Academie en Schouwburg. Amsterdams toneelrepertoire 1617-1665*. Amsterdam: Huis aan de drie grachten, 1983.
- Pollmann, Judith. "Eine natürliche Feindschaft. Ursprung und Funktion der Schwarzen Legende über Spanien in den Niederlanden 1560-1581". *Feindbilder. Die Darstellung des Gegners in der politischen Publizistik des Mittelalters und der Neuzeit*. Köln: Böhlau, 1992. 73-93.
- Pontón, Gonzalo y José Enrique Laplana. "El amigo por fuerza". *Comedias de Lope de Vega IV, II*. Lleida: Editorial Milenio, 2002. 923-1080.
- Rodenburgh, Theodoor. *Eglentiers poëtens borst-weringh*. Amsterdam: Paulus Aertsz van Ravesteyn, 1619.
- Rodríguez Pérez, Yolanda, ed. *De hond van de hertog van Alva*. De G. de Bay. Amsterdam: Querido, 1997.
- . "The Adventures of a Spanish Amsterdammer: Nation-building in a 17th-century Dutch Pseudotranslation". *Interconnecting Translation and Image Studies* (en imprenta).
- Smits-Veldt, Mieke B. *Het Nederlandse Renaissancetoneel*. Utrecht: HES, 1991.
- Sullivan, Henry, Raúl A. Galoppe y Mahlon L. Stoutz, ed. *La comedia española y el teatro europeo del siglo XVII*. London: Tamesis, 1999.
- Tengnagel, Mattheus Gansneb, trad. *Het Leven van Konstance: waer af volgt het tooneelspel De Spaensche heidin*. De Miguel de Cervantes Saavedra. Amsterdam: Johannes Jacot, 1643.
- Vega, Lope de. *Doze comedias de Lope de Vega Carpio familiar del Santo Oficio sacadas de sus originales. Quarta parte*. Madrid: Miguel Serrano de Vargas, 1614.
- Verdooner, Dave y Harmen Snel. *Trouwen in Mokum: 1598-1811. Jewish marriage in Amsterdam vol.1*. 's-Gravenhage: Warray, 1991.
- Verwers, Catherina Dusart, trad. *Spaensche heydin*. De Miguel de Cervantes Saavedra. Amsterdam: Viuda de Balthasar van Dorsten, 1644.
- Vos, Isaac, trad. *Beklaagelycke Dwang*. De Félix Lope de Vega Carpio. Amsterdam: Adam Karelsz van Germez, 1648.
- , trad. *Gedwongen Vrient*. De Félix Lope de Vega Carpio. Amsterdam: Jan van Hilten, 1646.
- Vos, Jan. *Alle de gedichten*. Amsterdam: Jacob Lescaille, 1662.

- Vosters, Simon Anselmus. "Spaanse en Nederlandse literatuur. De wederzijdse invloeden". *Luister van Spanje en de Belgische steden 1500-1700* (I). Brussel: Gemeentekrediet, 1985. 205-24.
- Walhaus, Rina. "La comedia lopesca y el teatro holandés de principios del siglo XVII: Un temprano triunfo para Theodore Rodenburgh". *La comedia española y el teatro europeo del siglo XVII*. Ed. Henry W. Sullivan, Raúl A. Galoppe, Mahlon L. Stoutz. London: Tamesis, 1999. 152-74.
- Werner, Michael y Bénédicte Zimmermann "Beyond comparison: *Histoire croisée* and the challenge of reflexivity". *History and Theory* 4 (2006): 30-50.
- Winkel, Jan te. "De invloed der Spaansche letterkunde op de Nederlandsche in de zeventiende eeuw" *Tijdschrift voor Nederlandse Taal- en Letterkunde* 1 (1881): 59-114.
- Worp, Jacob Adolf. "Isaak Vos". *Tijdschrift voor Nederlandse Taal- en Letterkunde* 3 (1883): 63-92.
- y Johannes Franciscus Maria Sterck. *Geschiedenis van den Amsterdamschen schouwburg 1496-1772*. Amsterdam: Van Looy, 1920.
- Woude, Adrianus Maria van der. "Onderwijs en opvoeding". *Algemene Geschiedenis der Nederlanden* VII. Haarlem: Fibula-Van Dishoeck, 1980. 256-305.
- Zoet, Jan, trad. *Zabynaja, of Vermomde loosheid*. Amsterdam: Dirck Cornelisz Houthaeck, 1648.

Fuentes digitales

- Short Title Catalogue Netherlands (STCN). Koninklijke Bibliotheek. Web. 11 dic. 2011. <http://www.kb.nl/stcn/>.
- Morata Pérez, Jesús María. "En torno al granadino Andrés del Pozo y algunos textos inéditos de la Poética Silva". *Antequerano-granadinos*. Web. 2 feb. 2013. <http://www.antequerano-granadinos.com/pv_obj_cache/pv_obj_id_DB8CD59FA6F93C88EC374BFB7104AEAFBDED1B00/filename/SOBRE_ANDRES_DEL_POZO.pdf>.

Archivos

Archivos del Stadsarchief Amsterdam:

Anuncio del matrimonio de Jacobus Baroces, Archief van de Burgerlijke Stand: doop-, trouw- en begraafboeken van Amsterdam (retroacta van de Burgerlijke Stand): 5001/681, p. 150.

Archivos financieros de la comunidad judía Talmud Torah, Archivo de la Ciudad de Ámsterdam, Archivo de la comunidad portugués israelita (Stadsarchief Archief van de Portugees-Israëlietische Gemeente: 334/172-174).

Archivos online:

Certificado de enterramiento de Jacobus Baroces:
http://www.dutchjewry.net/pig/pig_view.php?editid1=2212.