

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
FACULTAD DE FILOLOGÍA



TESIS DOCTORAL

**Shakespeare en la renovación literaria española de
principios del siglo XX: el caso de García Lorca**

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

Emilie Ricoux

DIRECTOR

Emilio Peral Vega

Madrid
Ed. electrónica 2019

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE FILOLOGÍA



**SHAKESPEARE EN LA RENOVACIÓN LITERARIA ESPAÑOLA DE
PRINCIPIOS DEL SIGLO XX: EL CASO DE GARCÍA LORCA**

Memoria para optar al grado de doctor presentada por:

Emilie Ricoux

Realizada bajo la dirección del doctor:

Emilio Peral Vega

Madrid

2018

Agradecimientos

Gracias, en primer lugar, a mis padres, Brigitte y Jean, por su amor y apoyo incondicionales. Siempre han sido un gran modelo y una fuente de inspiración para mí. Me habría sido imposible redactar este trabajo sin sus ánimos y sus consejos.

Gracias también a mi director de tesis, el doctor Emilio Peral Vega, por haber confiado en mí y por haberme dejado una total libertad en la elección del tema. Le agradezco sus consejos, su paciencia y su ayuda.

Mis agradecimientos a mis fieles amigos que me apoyaron durante estos años, demostrando siempre la confianza que tenían en mí y en mi proyecto.

Finalmente, me gustaría tener unas palabras para mi abuela Mauricette, que se fue antes de ver el proyecto acabado. Aunque no estuviera presente físicamente en los últimos momentos de la redacción, siempre estuvo presente en mi corazón. Siempre ha sido un modelo de mujer fuerte y extraordinaria, de las que pudieran haber inspirado a Shakespeare o a Federico García Lorca. Le dedico esta tesis doctoral, esperando que allá dónde esté, sea orgullosa de este trabajo.

Índice

Resumen / Summary	6
Introducción. Shakespeare en España antes del siglo XX	22
A. El siglo de las Luces o el descubrimiento de Shakespeare	23
B. El siglo XIX, la canonización de Shakespeare	25
Capítulo I. El papel de Shakespeare en la renovación literaria española del siglo XX	28
A. La figura de Ofelia en la literatura española de principios del siglo XX	28
A.1. El nacimiento de un mito: Ofelia y los románticos	28
A.2. La figura de Ofelia en la poesía española de principios del siglo XX	31
A.3. Valle-Inclán frente a Ofelia: una mirada teatral en clave paródica	45
B. Jacinto Benavente, discípulo y traductor	54
B.1. Benavente, traductor de Shakespeare	54
B.2. La presencia shakespeariana en las obras de Benavente	56
B.3. Adaptaciones shakespearianas: <i>Los favoritos</i> y <i>Cuento de amor</i>	63
C. Ramón del Valle-Inclán, admirador y fiel seguidor	69
C.1. Declaraciones de Valle-Inclán sobre Shakespeare	69
C.2. Las <i>Comedias bárbaras</i> , recreación valleinclanesca de <i>El rey Lear</i>	71
C.3. Teatro esperpéntico y politizado: <i>Otelo</i> en <i>Los cuernos de don Friolera</i>	76

Capítulo II. Las huellas de Shakespeare en la obra de Federico García Lorca	84
A. Los temas shakespearianos en la obra de García Lorca	84
A.1. La relación amo/bufón: Bernarda Alba y María Josefa	84
A.2. <i>Romeo y Julieta</i> en <i>Bodas de sangre</i>	89
A.3. Los celos de Otelo en dos obras lorquianas	94
A.3.1. <i>La tragicomedia de don Cristobál con la señá Rosita, o Títeres de cachiporra</i>	95
A.3.2. <i>La Zapatera prodigiosa</i>	97
B. La herencia shakespeariana en los personajes lorquianos	100
B.1. Bernarda Alba y Lady Macbeth, dos mujeres virilizadas	100
B.2. Adela, Mariana y Perlimplín, o la muerte por amor	111
B.2.1. Adela, el ardiente deseo	111
B.2.2. Mariana Pineda, la encarnación de la Libertad	114
B.2.3. Don Perlimplín, un Cristo redentor	120
B.3. Cascabeles y Pámpanos, herederos de Ganimedes	123
B.3.1. La unión de lo masculino y de lo femenino	123
B.3.2. Ganimedes, el andrógino	126
C. Shakespeare en la configuración del imaginario lorquiano	135
C.1. Ofelia, heroína romántica	135
C.2. <i>Romeo y Julieta</i> : entre teatro convencional y teatro renovador	153
C.2.1. El teatro al aire libre	153
C.2.2. El teatro bajo la arena	157
C.2.2.1. <i>Romeo y Julieta como obra transgresiva y renovadora</i>	157
C.2.2.2. <i>Julieta, «la que tenía los pies más bellos del mundo»</i>	161
C.2.2.3. <i>Un Romeo crístico</i>	163
C.3. La ambigüedad amorosa en <i>El público</i>	165
C.3.1. La cultura griega, fuente de la fantasía homoerótica	166

<i>C.3.1.1. Romeo y Julieta, dos hombres enamorados</i>	166
<i>C.3.1.2. La unión de las almas</i>	170
C.3.2. La accidentalidad del amor y la flor de Diana	174
<i>C.3.2.1. Los textos de juventud: el descubrimiento de la homosexualidad</i>	175
<i>C.3.2.2. El público y Comedia sin título: crítica social y defensa de la homosexualidad</i>	180
Conclusión	186
Bibliografía	188
Tabla de reproducciones	201
Anexos	206

Resumen

Es indudable que la obra de William Shakespeare constituye uno de los principales pilares en los cuales reposan la dramaturgia y la poética de Federico García Lorca. Los temas y personajes del dramaturgo inglés aparecen desde los textos de la *juvenilia*, donde ayudan al escritor andaluz a configurar su peculiar universo literario. Siendo así, no debe sorprender que, en las obras de madurez, las piezas del Bardo se conviertan en la columna vertebral de las tragedias lorquianas: una representación de *Romeo y Julieta* es el punto de partida de la acción de la atrevida obra *El público*, *El sueño de una noche de verano* es una de las claves para la buena comprensión de la *Comedia sin título*.

Sin embargo, Federico García Lorca es el heredero de una larga tradición shakespeariana en España. En la introducción de este trabajo, estudiaremos la llegada a la península de los textos de Shakespeare, mediante las traducciones al francés de Ducis. A pesar de la pésima calidad de su trabajo y de los criterios literarios vigentes en el siglo XVIII, es decir la razón y el apego a las reglas clásicas, ciertos autores como Leandro Fernández de Moratín fueron capaces de percibir el gran potencial de las tragedias inglesas. Aunque el autor del *Sí de las niñas* recrimine al dramaturgo de Stratford-upon-Avon por su total desprecio de las reglas clásicas y las mágicas apariciones que ocurren en escena -como la del fantasma del padre de Hamlet-, alaba su ingenio y su fuerza creadora. Moratín se quedó tan asombrado por la obra del inglés que firmó una de las primeras biografías (*Vida de Guillermo Shakespeare*) y una de las primeras traducciones desde el inglés de *Hamlet*. No obstante, en las Notas que acompañan su trabajo, dejó constancia de los aspectos que más le entusiasmaron y de los que, por el contrario, le parecían de mal gusto. Gracias a su interés y a su mente abierta, como a los de otros ilustrados, la divulgación de Shakespeare fue facilitada en toda España.

En el siglo XIX, la nueva generación de escritores encontró en el dramaturgo inglés y sus piezas un modelo idóneo para desempolvar la rígida literatura del Siglo de las Luces. El número de representaciones de las obras de Shakespeare en ciudades como Madrid o Barcelona se multiplicó considerablemente, demostrando no sólo el apego de los literatos para el dramaturgo inglés sino también el del pueblo. El escritor de Stratford-upon-Avon integró el canon literario y fue celebrado como uno de los mejores escritores de la Historia universal de la Literatura. Benito Pérez Galdós, uno de los autores más emblemáticos del siglo en España, se convirtió en un verdadero discípulo de William Shakespeare. El español celebró a su maestro por el don que tenía de crear tipos humanos tan universales que el público, sin

importar el país donde se representase la obra, era capaz de identificarse con ellos. De su lectura de la dramaturgia shakespeariana, Galdós supo extraer enseñanzas que aplicó en sus propias novelas. Aunque no siempre sean referencias explícitas, pocas son las obras galdosianas que no contengan una alusión al Bardo. Pero, la importancia que adquirió Shakespeare para el novelista no se limitó al campo literario. La devoción del canario le llevó a emprender dos viajes, casi se podría decir dos peregrinaciones, a lugares emblemáticos del universo shakespeariano: Verona, la ciudad de la mítica pareja Romeo y Julieta, y Stratford-upon-Avon, pueblo natal del dramaturgo. Su experiencia y sus emociones fueron plasmadas, posteriormente, en dos relatos de viajes, *Viajes y fantasías* y *La Casa de Shakespeare*. Esta fascinación y total entrega de Galdós al mundo de Shakespeare se reencuentra en el siglo XX, donde el inglés se convierte en una de las principales fuentes de la regeneración literaria española.

En el primer capítulo de esta tesis, nos detendremos en el estudio del mito de Ofelia en la literatura española de principios del siglo XX y sus antecedentes, la labor de Jacinto Benavente como traductor y discípulo de Shakespeare y la renovación teatral propuesta por Ramón del Valle-Inclán a través del prisma shakespeariano.

La castidad y el repentino enloquecimiento de Ofelia, una de las protagonistas de *Hamlet*, sumados a su trágico final, atrajeron a los poetas románticos. La joven se convirtió en una imagen de mujer ideal y en musa. También fue un espejo para el artista, donde se reflejaban sus angustias vitales y sus penas de amor. La llegada de nuevos movimientos literarios a principios del siglo XX, tales como el Modernismo o el Simbolismo, no le quitaron protagonismo a la heroína shakespeariana. Ofelia siguió siendo una fuente de inspiración, aunque cada poeta, fiel a su estética, exploró una faceta diferente de la joven suicida, todas presentes en la tragedia del dramaturgo inglés. Manuel Reina eligió centrarse ante todo en una doncella casta y divina mientras que Miguel de Unamuno, si bien ensalzaba su virginidad, le añadió un componente erótico. Por su parte, Juan Ramón Jiménez presentó a sus lectores a una Ofelia de ultratumba, fantasmagórica. Este interés del poeta de Moguer por la muerte de la protagonista es compartido por Francisco Villaespesa y, más tarde, por Federico García Lorca. Don Ramón del Valle-Inclán aprovechó el mito de Ofelia para el teatro, en dos ocasiones: su muerte en *Águila de blasón* y su entierro en *Luces de bohemia*. La loca shakespeariana, en el último capítulo de las *Comedias bárbaras*, reviste los rasgos de Sabelita, aunque ésta no conozca el triste desenlace que Shakespeare reservó a su hermana inglesa. Todas estas visiones presentes tanto en la poesía como en el teatro de principios del siglo XX sirvieron de ejemplo a Federico García Lorca a la hora de redactar su composición

poética. Supo reinventarlas gracias a otras fuentes extranjeras para crear su personal recreación de la muerte de Ofelia.

En un segundo tiempo, conviene destacar la labor de Jacinto Benavente, como traductor y adaptador de las obras de Shakespeare. Al igual que Galdós, el madrileño demostró ser un verdadero aficionado del dramaturgo inglés. También realizó un viaje a Londres y a Stratford-upon-Avon, que relató en sus artículos para el periódico *ABC*. Varias de sus obras dramáticas tienen un título evocador del universo shakespeariano, a la imagen de *Titania* o *El bufón de Hamlet*. Esta gran admiración por el Bardo le llevó a traducir dos obras: *El rey Lear*, su preferida, y *Hamlet*. La voluntad de compartir con el público su amor por Shakespeare favoreció una traducción muy fiel, buscando los vocablos españoles lo más fieles posibles a los de su maestro, pero que no sea aburrida. Para Benavente, la lectura de Shakespeare debía ser un deleite, por lo cual no debían interferir unas notas demasiado académicas que entenderían únicamente las élites. El gran conocimiento que tenía de las piezas dramáticas inglesas le permitió aprovechar las enseñanzas que había sacado de sus lecturas para crear un universo teatral muy propio. De tal modo, en *La historia de Otelo* o en *Los intereses creados*, aparecen los temas y personajes shakespearianos que fascinaron al madrileño. Pero, su gran labor es la adaptación de las obras de William Shakespeare. *Los favoritos*, pieza breve incluida en el Teatro fantástico, se basa en la historia paralela a la acción principal de *Mucho ruido y pocas nueces*. El dramaturgo madrileño se centró en la historia de Beatriz y Benedicto, añadió un prólogo -una de sus firmas- y prescindió del típico final feliz. Este primer ejemplo dista mucho del original inglés. No es el caso de *Cuento de amor*, obra en la cual Benavente no sólo conserva toda la trama de *Noche de Reyes* y logra con maestría su adaptación para una sociedad más moderna, con nuevas preocupaciones. Lo destacable de esta pieza es el trato del tema de la ambigüedad amorosa. A través del juego de disfraces, Benavente abre el camino a Federico García Lorca, que también tendrá muy a pecho este tema.

Por último, reviste especial importancia la forma que tuvo don María del Valle-Inclán de aprovechar su lectura y sus conocimientos del universo literario de Shakespeare para regenerar la escena dramática española. Su apego al trabajo del maestro inglés se percibe en muchas de sus entrevistas, dado que no pierde ninguna oportunidad de resaltar la importancia que tiene para él el teatro del escritor de Stratford-upon-Avon. El ciclo de las *Comedias bárbaras* reboza de ecos shakespearianos, especialmente tomados de *El rey Lear*. Está ya latente la denuncia social que el gallego hará todavía más patente en sus esperpentos. *Cara de plata*, *Romance de lobos* y *Águila de blasón* son el primer paso que da Valle-Inclán hacia una

nueva forma de hacer teatro, unas obras de calidad con un contenido didáctico, político y social. Shakespeare será quien le acompañe en el proceso hacia la creación de los esperpentos, de los cuales será uno de los pilares. En rigor, *Los cuernos de don Friolera*, publicados en *Martes de Carnaval*, debe mucho a *Otelo*. Esta pieza de Valle-Inclán no sólo brindó un nuevo aire en los escenarios españoles sino que también sirvió de modelo a Federico García Lorca a la hora de tratar en clave farsesca el tema de los celos del moro de Venecia.

En el último capítulo de este trabajo, estudiaremos las huellas shakespearianas en la obra de Federico García Lorca. Siguiendo el modelo de los grandes autores que le precedieron, como Jacinto Benavente o Ramón del Valle-Inclán, el granadino ansiaba regenerar una literatura española que juzgaba demasiado burguesa. Quería, con su Barraca, acercar los clásicos al pueblo. También lo hizo mediante sus propias obras. Si es innegable que, para muchas de sus piezas, empleó el modelo que le ofrecían las comedias del Siglo de Oro español, sus grandes dramas y tragedias tienen la huella de William Shakespeare, que incluso se puede apreciar en algunas de sus farsas.

El uso que Federico hace de las enseñanzas de Shakespeare también reconstituye el itinerario de un García Lorca lector. Por las páginas de este capítulo desfilan nombres de autores, como Arthur Rimbaud u Oscar Wilde, de los cuales el granadino también aprendió y descubrió cómo plasmar las enseñanzas del Bardo. Después de haber asimilado las lecciones y los usos que se podían hacer de ellas, Federico fue capaz de trascenderlas y de crear una obra muy singular, donde se ven reflejadas sus preocupaciones y sus penas. Desde sus primeras composiciones poéticas hasta sus obras dramáticas de madurez antes señaladas, el universo shakespeariano aparece muy vinculado a con el pensamiento lorquiano. Siendo así, temas y personajes de Shakespeare vienen a ser un paradigma dentro del cual el granadino evoca cuestiones fundamentales para él, como el sitio de la mujer en la sociedad, la gran preocupación por las apariencias y, la que será su caballo de batalla, el derecho a amar libremente.

En un primer momento, nos centraremos en la presencia de los temas shakespearianos en las piezas dramáticas del dramaturgo y poeta español. La relación que el escritor inglés establece con frecuencia entre el amo y el bufón se reinventa en *La Casa de Bernarda Alba*, especialmente la de Lear y su Bufón. La matriarca que gobierna, o al menos eso cree, con una mano de hierro su casa tiene que enfrentarse a la visión global que tiene María Josefa de la situación. La anciana, a pesar de su locura -uno de los rasgos muy propios de los llamados *fools*-, demuestra una gran clarividencia sobre los acontecimientos. Es, a excepción de Poncia, la única que presiente los odios y rencores que corroen los corazones de sus nietas, el deseo

sexual reprimido por ellas y el trágico desenlace. Si bien las mujeres de la obra experimentan cierto repelo hacia ella, es porque, encubierta por su demencia, María Josefa se atreve a expresar en voz alta los defectos y las verdades que ve en cada una de las personas que la rodean. La abuela resulta ser una suerte de voz de la consciencia de Bernarda Alba, aunque ésta haga caso omiso de las advertencias de su madre, al creer firmemente en su total control sobre sus hijas. Asimismo, gran parte de los momentos cómicos, rompedores de la tensión dramática, reposan en sus hombros. Sin embargo, como en el caso de la tragedia *El rey Lear*, es una vez consumido el drama, sin posibilidad de volver hacia atrás para corregir los errores, que la cruel matriarca toma consciencia de que la enajenada anciana siempre percibió la verdad. Otra obra fundamental para Federico García Lorca, dentro de la dramaturgia de Shakespeare, es *Romeo y Julieta*. La historia de las familias enfrentadas y los amantes nacidos bajo una mala estrella fueron aprovechados por el dramaturgo andaluz en *Bodas de sangre*. La génesis de esta pieza se encuentra en una noticia, leída por casualidad en el *ABC* del 25 de julio de 1928. En el pueblo de Níjar, un novio se fugó con un primo suyo, que fue asesinado durante la huida en misteriosas circunstancias. No le hizo falta más a Federico para imaginarse una obra dramática, y a la vez muy poética. Además, uno de sus grandes maestros, William Shakespeare, le proporcionaba el modelo idóneo para llevar a cabo la redacción de una de sus más famosas tragedias. *Romeo y Julieta* se convirtieron en Leonardo y la Novia, amantes consumidos por el deseo amoroso y sexual, cuya atracción debe tener consecuencias desastrosas para sus familiares. El Novio, tan protegido y de buena familia, se convierte en el pálido Paris, el eterno rival que nunca logró conquistar el corazón de Julieta. A los Montesco y los Capuleto sustituyen los Félix y la familia del Novio, cuyo apellido se desconoce. García Lorca logra reinventar por completo la historia de esta mítica pareja de Verona para convertirla en una pareja andaluza del siglo XX, en la España rural. Gracias a la trama de *Romeo y Julieta*, desfilan por *Bodas de sangre* los temas emblemáticos de la obra lorquiana: el miedo por las murmuraciones del pueblo, la condición social de la mujer y el amor frustrado. El tercer y último tema shakespeariano reinventado por Federico García Lorca es el de los celos del moro de Venecia. Ciertamente es que, a diferencia de *Romeo y Julieta*, *Otelo* suele aparecer mencionada como obra socialmente aceptada, sin real potencial regenerador, a pesar de ser una de las mejores tragedias del teatro universal. No obstante, en dos de sus piezas, *La tragicomedia de don Cristóbal y la señá Rosita* y *La Zapatera prodigiosa*, el granadino acepta su propio reto: hacer de los celos del moro shakespeariano el tema de una obra dramática con capacidad renovadora para la escena del momento. Los *Títeres de Cachiporra* se asemejan mucho, en su tratamiento de los celos, a *Los cuernos de don Friolera*, sin el componente

político que Valle-Inclán inyecta en su esperpento. Ambos autores recurren al teatro de títeres para desempolvar un tema muy usado y brindar un aire nuevo en los escenarios de su época. En su farsa violenta, *La Zapatera prodigiosa*, el tratamiento del tema de los celos difiere del que encontramos en la pieza juvenil. En esta obra, Federico García Lorca ofrece a sus espectadores una de sus grandes figuras femeninas. La Zapatera, valiente y de corazón noble, es víctima de una sociedad que desprecia a las personas de espíritu libre, que no se ciñen a la rígida moral en vigor. El Zapatero, al contrario de Otelo, logrará entender que sus celos son injustificados y conocerá el final feliz que no le fue concedido al moro de Venecia.

Pero, los temas del Bardo no fueron la única fuente de inspiración para Federico García Lorca. Los tipos creados por William Shakespeare también ejercieron su influencia en el autor andaluz a la hora de inventar sus propios personajes. Primero, la malvada Lady Macbeth se presentó como el perfecto modelo de mujer virilizada. La matriarca de las Alba heredó algunos de sus rasgos. Ambas, a pesar de ser conscientes de pertenecer al mal llamado «sexo débil», demuestran tener más ambición y más valor que sus respectivos maridos. Desprecian con todas sus fuerzas a los hombres blandos porque Lady Macbeth y Bernarda saben que tienen las cualidades que éstos echan en falta. Las dos mujeres son crueles y se verán castigadas, una enloqueciendo y la otra perdiendo a una de sus hijas. Otros personajes de Shakespeare que inspiraron a Federico García Lorca son Romeo y Julieta. Encarnaciones de la muerte por amor, se convierten en los hermanos de Adela, Mariana y Perlimplín. La más joven de las protagonistas de *La Casa de Bernarda Alba*, al creer que su madre mató de un disparo a Pepe el Romano, da por sentado que su existencia en la Tierra ya no tiene sentido. Poseída por la pasión y el deseo, elige el camino para poder reunirse con el amado en la muerte. La heroína granadina Mariana Pineda, como Julieta, es la definición misma de la enamorada. Prefiere sacrificar su libertad y su vida antes que de causar la pérdida de Pedro. El propio García Lorca definió a Mariana como «víctima de su propio corazón enamorado y enloquecido». Finalmente, Don Perlimplín se sacrifica para redimir el alma de Belisa como hicieron los amantes de Verona, con su sacrificio, lograron poner fin a décadas de resentimiento entre sus respectivas familias. No obstante, Federico no sólo aprovecha algunas características de los tipos shakespearianos. En su etapa de madurez, el granadino demuestra su maestría para reinventarlos del todo. Es el caso de Ganimedes, personaje emblemático de *Como Gustéis*, que reaparece en la dramaturgia lorquiana bajo los rasgos de Pámpanos y Cascabeles en *El público*. La androginia del personaje fue aprovechada por grandes autores como Jacinto Benavente, en *Cuento de primavera*, o el irlandés Oscar Wilde, en su única novela *El retrato de Dorian Gray*. Federico García Lorca supo sacar partido de estas

interpretaciones con el fin de crear sus dos Figuras, cuya sexualidad es ambigua pero cuya única aspiración es la de encontrar el amor verdadero.

Si bien es verdad que la mayor parte de las huellas shakespearianas en la obra de Federico García Lorca suelen ser implícitas, el universo del autor áureo también se convirtió en un elemento discursivo fundamental. No debe extrañar a los lectores la presencia de Ofelia en los textos de juventud, la presencia de Puck en escena leyendo prólogos o las constantes referencias al *Sueño de una noche de verano*. Durante su juventud, el joven poeta sentía una verdadera fascinación por la tragedia *Hamlet*. Este sentimiento se encuentra reflejado en sus textos primerizos, como «La muerte de Ofelia». El poema, sin dejar de presentar algunos ecos de la larga tradición literaria en la cual se inscribe, mucho debe a las recreaciones de Rimbaud y de Wilde. Una vez más, Federico García Lorca encontró en sus autores predilectos un modelo que reinventar para crear su propia visión del mito de Ofelia. La amada del príncipe de Dinamarca se convierte en el espejo del joven granadino, que descubre su sexualidad y entra en una profunda crisis existencial. Sin embargo, la figura de la protagonista shakespeariana también reaparece, totalmente reinventada, en el «Romance sonámbulo», bajo los rasgos de una gitana. Ofelia, en los escritos de juventud de García Lorca, es la víctima del amor por excelencia, un doble literario y femenino a través del cual el andaluz puede expresar sus propias angustias. *Romeo y Julieta*, lo anunciamos, tiene especial relevancia. Es una de las obras que aparece sin cesar en el universo lorquiano. En su mejor momento como dramaturgo, Federico hizo de esta tragedia la portavoz de sus nuevas teorías teatrales en *El público*. En esta surrealista pieza, el teatro al aire libre, arcaico, se enfrenta al teatro bajo la arena, atrevido y renovador. Una atrevida puesta en escena de una versión homosexual de *Romeo y Julieta* es el desencadenante de toda la acción. Al ser Romeo Montesco y Julieta Capuleto dos de los enamorados más emblemáticos del imaginario colectivo, García Lorca no podía encontrar mejores abanderados para clamar el derecho a amar libremente. Pero, los veroneses no son el único motivo shakespeariano del cual hace el granadino para evocar un tema tan personal como el amor homosexual. Aunque los críticos consideren *El sueño de una noche de verano* como una comedia, la lectura de Federico era radicalmente opuesta. Para él, esta pieza constituye la mejor tragedia sobre la accidentalidad del amor. No debe sorprender por tanto el uso que de ella hace. Los temas más personales que evoca el poeta y dramaturgo siempre están vinculados con este emblemático de William Shakespeare. Ya, desde los escritos más juveniles como «[Yo estaba triste frente a los sembrados]» y *El maleficio de la mariposa*, García Lorca recurre, aunque sin nombrarla, a la comedia inglesa para tratar de su situación personal. En las obras de madurez, con las ideas más firmes y sin el temor que podía

experimentar de joven, Federico se atreve por fin a mencionar esta obra y a rechazar la flor de Diana como solución de facilidad. No obstante, *El sueño de una noche de verano* también reviste ecos más sociales, especialmente en una obra como *El sueño de la vida* o *Comedia sin título*. En esta inacabada obra, el poeta ansia abrir un debate social y denunciar las injusticias que observa en las calles en su vida cotidiana.

Con este trabajo esperamos demostrar la deuda que el universo literario lorquiano tiene con William Shakespeare y sus creaciones. También queremos demostrar que, en muchos casos, otros grandes escritores le abrieron el camino, enseñando al granadino cómo emplear las lecciones del maestro inglés. Sin embargo, no hay que olvidar el gran ingenio que demostró Federico García Lorca a la hora de redactar sus textos, sabiendo reinventar los elementos shakespearianos que le eran útiles. Asimismo, es de resaltar que fue más lejos que Jacinto Benavente u Oscar Wilde, defendiendo el derecho a amar libremente y plasmando este derecho en una de sus obras más logradas, *El público*. Si bien el andaluz no se interesó a la política para sus obras -como lo pudo hacer Valle-Inclán-, gracias al apoyo que le proporcionaron las tragedias shakespearianas, Federico intentó no sólo regenerar la escena española del siglo XX sino que también intentó abrir la mente de una sociedad muy anclada en el pasado brindando ideas novedosas, tan novedosas que, todavía hoy en día, se sigue luchando por ellas.

Summary

Undoubtedly, the work of William Shakespeare is one of the main pillars on which the dramaturgy and poetics of Federico García Lorca rest. The themes and characters of the English playwright appear from the texts of the youth, where they help the Andalusian writer to configure his peculiar literary universe. This being so, it should not be surprising that, in mature works, the Bard's pieces become the backbone of Lorca's tragedies: a representation of *Romeo and Juliet* is the starting point of the action of the daring work *El público* (*The Public*), *A Midsummer Night's Dream* is one of the keys to a good understanding of the *Comedia sin título* (*Play Without Title*).

However, Federico García Lorca is the heir of a long Shakespearian tradition in Spain. In the introduction of this work, we will study the arrival of the Shakespeare texts in the peninsula, through the French translations of Ducis. Despite the poor quality of his work and the literary criteria in force in the eighteenth century, the reason and adherence to classical rules, certain authors such as Leandro Fernández de Moratín were able to perceive the great potential of the English tragedies. Although the author of the *El sí de las niñas* (*Yes of the Girls*) recriminates the playwright of Stratford-upon-Avon for his total disregard of the classic rules and the magical appearances that occur on the scene - like the ghost of Hamlet's father - he praises his wit and his strength creative Moratín was so amazed by the work of the Englishman that he signed one of the first biographies (*Life of William Shakespeare*) and one of the first translations from *Hamlet's* English. However, in the Notes accompanying his work, he recorded the aspects that most excited him and those that, on the contrary, seemed distasteful to him. Thanks to his interest and open-mindedness, as to those of other enlightened people, Shakespeare's dissemination was facilitated throughout Spain.

In the nineteenth century, the new generation of writers found in the Bard and its pieces an ideal model to dust off the rigid literature of the Enlightenment. The number of performances of Shakespeare's plays in cities such as Madrid or Barcelona multiplied considerably, demonstrating not only the attachment of the literati to the English playwright but also that of the people. The writer of Stratford-upon-Avon integrated the literary canon and was celebrated as one of the best writers of the Universal History of Literature. Benito Pérez Galdós, one of the most emblematic authors of the century in Spain, became a true disciple of William Shakespeare. The Spaniard celebrated his teacher for the gift he had of creating human types so universal that the public, regardless of the country where the work was

performed, was able to identify with them. From his reading of the Shakespearian dramaturgy, Galdós knew how to extract lessons that he applied in his own novels. Although they are not always explicit references, there are few Galdosian works that do not contain an allusion to the Bard. But, the importance that Shakespeare acquired for the novelist was not confined to the literary field. The devotion of the canary led him to undertake two trips, one could almost say two pilgrimages, to emblematic places of the Shakespearean universe: Verona, the city of the mythical couple Romeo and Juliet, and Stratford-upon-Avon, hometown of the playwright. His experience and his emotions were later expressed in two travel stories, *Viajes y fantasías* and *La Casa de Shakespeare*. This fascination and total delivery of Galdós to the world of Shakespeare is rediscovered in the 20th century, where the English writer becomes one of the main sources of Spanish literary regeneration.

In the first chapter of this thesis, we will focus on the study of the myth of Ophelia in Spanish literature of the early twentieth century and its background, the work of Jacinto Benavente as a translator and disciple of the Bard and the theatrical renovation proposed by Ramón del Valle -Include through the Shakespearean prism.

Chastity and the sudden madness of Ofelia, one of the protagonists of *Hamlet*, coupled with its tragic ending, attracted romantic poets. The young woman became an image of an ideal woman and a muse. It was also a mirror for the artist, reflecting his vital anguish and his pains of love. The arrival of new literary movements at the beginning of the 20th century, such as Modernism or Symbolism, did not take away the protagonism of the Shakespearean heroine. Ofelia continued to be a source of inspiration, although each poet, faithful to his aesthetic, explored a different facet of the suicidal young woman, all present in the tragedy of the English playwright. Manuel Reina chose to focus first on a chaste and divine maiden while Miguel de Unamuno, while praising her virginity, added an erotic component. On the other hand, Juan Ramón Jiménez presented his readers to an Ofelia from beyond the grave, ghostly. This interest of the poet of Moguer for the death of the protagonist is shared by Francisco Villaespesa and, later, by Federico García Lorca. Don Ramón del Valle-Inclán took advantage of the myth of Ophelia for the theater, on two occasions: his death in *Águila de blasón* (*The Eagle Scutcheon*) and his burial in *Luces de bohemia* (*Bohemian Lights*). The Shakespearian madwoman, in the last chapter of the *Comedias bárbaras* (*Barbaric Comedies*), has the features of Sabelita, although she does not know the sad outcome that Shakespeare reserved for her English sister. All these visions present in both poetry and theater of the early twentieth century served as an example to Federico García Lorca when writing his poetic

composition. He knew how to reinvent them thanks to other foreign sources to create his personal recreation of Ophelia's death.

In a second time, it is important to highlight the work of Jacinto Benavente, as translator and adapter of the works of Shakespeare. Like Galdós, the Spaniard proved to be a true fan of the English playwright. He also made a trip to London and Stratford-upon-Avon, which he reported in his articles for the newspaper *ABC*. Several of his dramatic works have an evocative title of the Shakespearean universe, the image of *Titania* or *El bufón de Hamlet*. This great admiration for the Bard led him to translate two works: *King Lear*, his favorite, and *Hamlet*. The willingness to share with the public his love for Shakespeare favored a very faithful translation, looking for Spanish words as faithful as possible to those of his teacher, but not boring. For Benavente, the reading of Shakespeare should be a delight, so they should not interfere with too academic notes that only elites would understand. The great knowledge he had of the English dramatic pieces allowed him to take advantage of the teachings he had learned from his readings to create a theatrical universe of his own. Thus, in *La historia de Otelu* or *Los intereses creados* (*The Bonds of Interest*), appear the Shakespearian themes and characters that fascinated the Madrilenian. But, his great work is the adaptation of the works of William Shakespeare. *Los favoritos*, a short piece included in the *Teatro fantástico* (*The Fantastic Theatre*), is based on the parallel story to the main action of *Much Ado About Nothing*. The Madrid playwright focused on the story of Beatriz and Benedicto, added a prologue - one of his signatures - and dispensed with the typical happy ending. This first example is far from the English original. It is not the case of *Cuento de amor*, a work in which Benavente not only retains the whole plot of *Twelfth Night* and masterfully achieves its adaptation to a more modern society, with new concerns. The highlight of this piece is the treatment of the theme of loving ambiguity. Through the game of disguises, Benavente opens the way to Federico García Lorca, who will also have this issue at heart.

Finally, it is especially important how Don María del Valle-Inclán took advantage of his reading and his knowledge of the literary universe of Shakespeare to regenerate the Spanish dramatic scene. His attachment to the work of the English teacher is seen in many of his interviews, since he does not miss any opportunity to highlight the importance of the Bard theater for him. The cycle of the *Barbaric Comedies* are full of shakespearean echoes, especially taken from *King Lear*. It is already latent the social denunciation that the Galician will make even more evident in his *esperpentos*. *Silver Face*, *Romance of wolves* and *The Eagle Scutcheon* are the first step that Valle-Inclán gives towards a new way of doing theater, quality works with didactic, political and social content. Shakespeare will be the one who will

accompany him in the process towards the creation of the esperpentos, of which he will be one of the pillars. In fact, *Los cuernos de Don Friolera* (*The Horns of Don Friolera*) published on *Martes de Carnaval* (*Carnival Tuesday*), owes a lot to *Othello*. This piece by Valle-Inclán not only provided a new look at the Spanish stages, but also served as a model for Federico García Lorca when dealing with the theme of jealousy of the Moor of Venice.

In the last chapter of this work, we will study the Shakespearian traces in the work of Federico García Lorca. Following the model of the great authors who preceded him, such as Jacinto Benavente or Ramón del Valle-Inclán, the Andalusian writer longed to regenerate a Spanish literature that he considered too bourgeois. He wanted, with his Barraca, to bring the classics to the town. He also did it through his own works. If it is undeniable that, for many of his pieces, he used the model offered by the comedies of the Spanish Golden Age, his great dramas and tragedies have the imprint of William Shakespeare, which can even be seen in some of his farces.

Federico's use of Shakespeare's teachings also reconstitutes the itinerary of a reader. Through the pages of this chapter names of authors, such as Arthur Rimbaud and Oscar Wilde, of which the Grenadian also learned and discovered how to capture the teachings of the Bard. After having assimilated the lessons and the uses that could be made of them, Federico was able to transcend them and to create a very singular work, where his worries and his sorrows are reflected. From his first poetic compositions to his dramatic works of maturity mentioned above, the Shakespearean universe appears closely linked to Lorca's thought. Thus, themes and characters of the Bard come to be a paradigm within which the Grenadian evokes fundamental issues for him, such as the place of women in society, the great concern for appearances and, what will be his workhorse, the right to love freely.

At first, we will focus on the presence of Shakespearian themes in the dramatic pieces of the Spanish playwright and poet. The relationship that the English writer frequently establishes between the master and the buffoon is reinvented in *La Casa de Bernarda Alba* (*The House of Bernarda Alba*), especially that of Lear and his Jester. The matriarch who governs, or at least she believes, with an iron hand in her house has to face Maria Josefa's overall vision of the situation. The old woman, in spite of her madness -one of the characteristics very typical of the so-called fools-, shows a great clairvoyance about events. It is, with the exception of Poncia, the only one who senses the hatreds and resentments that corrode the hearts of their granddaughters, the sexual desire repressed by them and the tragic outcome. Although the women of the work experience a certain rejection towards her, it is because, hidden by her insanity, María Josefa dares to express aloud the defects and truths that she sees in each one

of the people that surround her. The grandmother turns out to be a sort of voice of the conscience of Bernarda Alba, although this one ignores the warnings of its mother, when believing firmly in its total control on its daughters. Also, much of the comic moments, breaking the dramatic tension, rest on your shoulders. However, as in the case of the tragedy King Lear, once the drama is consumed, with no possibility of going back to correct the mistakes, the cruel matriarch becomes aware that the alienated old woman always perceived the truth. Another fundamental work for Federico García Lorca, within the dramaturgy of Shakespeare, is *Romeo and Juliet*. The history of the families faced and the lovers born under a bad star were taken advantage of by the Andalusian dramatist in *Bodas de sangre* (*Blood wedding*). The genesis of this piece is in a story, read by chance in the *ABC* of July 25, 1928. In the town of Níjar, a boyfriend ran away with a cousin of his, who was killed during the flight in mysterious circumstances. Federico did not need more to imagine a dramatic work, and at the same time very poetic. In addition, one of his great teachers, William Shakespeare, provided him with the ideal model to carry out the writing of one of his most famous tragedies. Romeo and Juliet became Leonardo and the Bride, lovers consumed by amorous and sexual desire, whose attraction must have disastrous consequences for their relatives. The Bridegroom, so protected and of good family, becomes the pale Paris, the eternal rival who never managed to conquer Juliet's heart. The Montesco and the Capulets replace the Felix and the family of the Bridegroom, whose surname is unknown. García Lorca manages to completely reinvent the story of this mythical couple from Verona to turn her into an Andalusian couple of the twentieth century, in rural Spain. Thanks to the plot of *Romeo and Juliet*, the emblematic themes of Lorca's work parade through *Blood Wedding*: fear for the murmurings of the people, the social status of women and frustrated love. The third and last Shakespearian theme reinvented by Federico García Lorca is that of the jealousy of the Moor of Venice. It is true that, unlike *Romeo and Juliet*, *Othello* is often mentioned as a socially accepted work, with no real regenerating potential, despite being one of the best tragedies of universal theater. However, in two of his pieces, *La tragicomedia de Don Cristóbal* and *the Seña Rosita* (*The Puppet Play of Don Cristóbal*) and *La Zapatera prodigiosa* (*The Shoemaker's Prodigious Wife*), the Grenadian accepts his own challenge: to make the jealousy of the Shakespearean Moor the theme of a dramatic work with a renovating capacity for the scene of the moment. The puppets of *The Puppet Play of Don Cristóbal* are very similar, in their treatment of jealousy, to *The Horns of Don Friolera*, without the political component that Valle-Inclán injects into his grotesque. Both authors resort to puppet theater to dust off a very used theme and provide a new look at the scenarios of their time. In his violent farce,

The Shoemaker's Prodigious Wife, the treatment of the subject of jealousy differs from that found in the juvenile piece. In this work, Federico García Lorca offers his spectators one of his great female figures. The Zapatera, brave and noble-hearted, is the victim of a society that despises people of free spirit, who do not adhere to the rigid morality in force. The Zapatero, unlike Othello, will manage to understand that his jealousy is unjustified and will know the happy ending that was not granted to the Moor of Venice.

But, the Bard's themes were not the only source of inspiration for Federico García Lorca. The types created by William Shakespeare also exerted their influence on the Andalusian author when inventing his own characters. First, the evil Lady Macbeth presented herself as the perfect model of a virilized woman. The matriarch of the Alba inherited some of her features. Both, despite being aware of belonging to the so-called "weaker sex", prove to have more ambition and more courage than their respective husbands. They despise the soft men with all their might because Lady Macbeth and Bernarda know that they have the qualities that they miss. The two women are cruel and will be punished, one going crazy and the other losing one of their daughters. Other characters of Shakespeare who inspired Federico García Lorca are Romeo and Juliet. Incarnations of death for love, they become the brothers of Adela, Mariana and Perlimplín. The youngest of the protagonists of *The House of Bernarda Alba*, believing that her mother killed Pepe el Romano with a shot, assumes that her existence on Earth no longer makes sense. Possessed by passion and desire, choose the path to be reunited with the beloved in death. The grenadine heroine Mariana Pineda, like Juliet, is the very definition of the girl in love. He prefers to sacrifice his freedom and his life rather than to cause the loss of Peter. García Lorca himself defined Mariana as "victim of his own heart in love and madness." Finally, Don Perlimplín sacrifices himself to redeem the soul of Belisa as did the Verona lovers, with their sacrifice, they managed to put an end to decades of resentment between their respective families. However, Federico not only takes advantage of some characteristics of the Shakespearian types. In his stage of maturity, the Grenadian demonstrates his mastery to reinvent them completely. This is the case of Ganymede, emblematic character of *As you like it*, which reappears in Lorca's dramaturgy under the traits of Pámpanos and Cascabeles in *The Public*. The androgyny of the personage was taken advantage of by great authors like Jacinto Benavente, in *Cuento de primavera*, or the Irish Oscar Wilde, in its unique novel *The Picture of Dorian Gray*. Federico García Lorca knew how to take advantage of these interpretations in order to create his two Figures, whose sexuality is ambiguous but whose only aspiration is to find true love.

While it is true that most of the Shakespearian traces in the work of Federico García Lorca are usually implicit, the Bard's universe also became a fundamental discursive element. The presence of Ophelia in the texts of youth, the presence of Puck on stage reading prologues or the constant references to *A Midsummer Night's Dream* should not surprise readers. During his youth, the young poet felt a true fascination with the tragedy Hamlet. This feeling is reflected in his first texts, such as "La muerte de Ophelia" ("The Death of Ophelia"). The poem, while presenting some echoes of the long literary tradition in which it is inscribed, owes much to the recreations of Rimbaud and Wilde. Once again, Federico García Lorca found in his favorite authors a model to reinvent to create his own vision of Ophelia's myth. The beloved of the Prince of Denmark becomes the mirror of the young man from Granada, who discovers his sexuality and enters a deep existential crisis. However, the figure of the Shakespearean protagonist also reappears, totally reinvented, in the "Romance sonámbulo", under the traits of a gypsy. Ophelia, in the writings of García Lorca's youth, is the victim of love par excellence, a literary and feminine double through which the Andalusian can express his own anguish. *Romeo and Juliet*, we announce, has special relevance. It is one of the works that appears incessantly in the Lorca's universe. At his best as a dramatist, Federico made this tragedy the spokesperson for his new theatrical theories in *The Public*. In this surreal piece, the open-air theater, archaic, faces theater under the sand, daring and renovating. A daring staging of a homosexual version of *Romeo and Juliet* is the trigger for all the action. Being Romeo Montague and Juliet Capulet two of the most emblematic lovers of the collective imagination, García Lorca could not find better flag-bearers to claim the right to love freely. But, the people of Verona are not the only Shakespearean motive of which the Granada man does to evoke a subject as personal as homosexual love. Although critics consider *A Midsummer Night's Dream* a comedy, Federico's reading was radically opposite. For him, this piece is the best tragedy about the accident of love. It should not be surprising therefore the use that it makes of it. The most personal themes that the poet and dramatist always are linked to this iconic play. Already, from the most juvenile writings such as "[Yo estaba triste frente a los sembrados]" and *El maleficio de la mariposa* (*The Butterfly's Evil Spell*), García Lorca resorts, although without naming it, to the English comedy to discuss his personal situation. In the works of maturity, with the firmest ideas and without the fear that he could experience as a young man, Federico dares to mention this work and to reject Diana's flower as a solution of ease. However, *A Midsummer Night's Dream* also has more social echoes, especially in a work such as *Play Without Title*. In this unfinished work, the poet is anxious to open a social debate and denounce the injustices that he observes in the streets in his daily life.

With this work we hope to demonstrate the debt that the Lorca's literary universe has with William Shakespeare and his creations. We also want to show that, in many cases, other great writers opened the way, teaching the Grenadian how to use the lessons of the English teacher. However, we must not forget the great ingenuity that Federico García Lorca showed when writing his texts, knowing how to reinvent the Shakespearian elements that were useful to him. Also, it is noteworthy that it went further than Jacinto Benavente or Oscar Wilde, defending the right to love freely and embodying this right in one of his most successful works, *The Public*. Although the Andalusian was not interested in politics for his works -as Valle-Inclán could do-, thanks to the support provided by the Shakespearian tragedies, Federico tried not only to regenerate the Spanish scene of the 20th century but also tried to open the the mind of a society very anchored in the past offering new ideas, so innovative that, still today, it is still fighting for them.

Introducción.

Shakespeare en España antes del siglo XX.

William Shakespeare es uno de los escritores más emblemáticos de la literatura universal. Sus obras se convirtieron en una fuente de inspiración, en un modelo e, incluso, en el motor de las renovaciones literarias que conoció el mundo. Sus personajes ya forman parte del imaginario universal de todos: Hamlet el príncipe que perdió la cabeza, Romeo y Julieta los amantes malditos y Lady Macbeth la malvada. Asimismo, todavía en el siglo XXI, Shakespeare se ha convertido en una marca más que rentable. Las adaptaciones de sus obras en la gran pantalla suelen ser éxitos. Incluso el dramaturgo conoce el mismo destino que sus obras, ya desde el siglo XX: es un personaje más del vasto repertorio de tipos que creó. Basta con mencionar la obra *Shakespeare amoureux* del francés Alexandre Duval (1831)¹, transformada en la oscarizada película *Shakespeare in love* (1998). Tampoco nos podemos olvidar de *Anonymous* (2011), largometraje cuyo argumento se centra en el polémico debate sobre la autoría de las piezas shakespearianas².

Con este trabajo, en el cual se van alternando una metodología de carácter historiográfico con el comentario de textos, el análisis cultural y hermenéutico, se pretende demostrar la importancia que tuvo William Shakespeare en la renovación literaria española de principios del siglo XX, bien sea por haber inspirado la creación de una nueva forma de escritura, sea por facilitar la aparición de nuevos temas. Asimismo, se quiere arrojar luz sobre la enorme trascendencia que tuvo el dramaturgo inglés para Federico García Lorca, tanto en su época formativa como en el resto de su trayectoria literaria, trascendencia que, en múltiples casos, suele pasar desapercibida. A pesar de que sea uno de los modelos fundamentales para el granadino, la crítica lo relegó a un plano secundario, excepción hecha del análisis de *El público*, obra en la cual la influencia del Bardo se hace más latente.

No cabe duda de que la obra de William Shakespeare es, para los autores cuyas obras estudiamos en este trabajo, uno de los pilares fundamentales de su dramaturgia y poética. No

¹ Sobre esta obra, su adaptación en España y la presencia de Shakespeare como personaje en otras piezas españolas del siglo XIX, remitimos al interesante artículo de Keith Gregor, «The "other" William Shakespeare and the question of authority in Spanish stage depictions of Shakespeare».

² Las páginas de Martin Peltier, «Shakespeare est bien Shakespeare, hélas !», resumen muy bien las distintas teorías sobre los posibles verdaderos autores de las obras del Bardo. Destacan especialmente Francis Bacon y Edward de Vere, conde de Oxford, presentado en *Anonymous* como el genitor de las piezas shakespearianas. Asimismo, es muy aconsejable el estudio *Un enigma llamado Shakespeare* de Gustavo Artiles, publicado en 2005.

obstante, es de recordar que son los herederos de una larga tradición shakespeariana en España.

La entrada del dramaturgo de Stratford-Upon-Avon en el canón literario no tiene lugar antes del siglo XIX, cuando pasa a ser la referencia absoluta de los dramaturgos europeos. No obstante, su presencia en Europa puede apreciarse décadas antes. En la península, ya en el siglo XVIII, se pueden apreciar la recepción de Shakespeare por los grandes autores del momento, especialmente Leandro Fernández de Moratín.

A. El Siglo de las Luces o el descubrimiento de Shakespeare

Ángel-Luis Pujante explica en su artículo «The French Influence on Early Shakespeare Reception in Spain: Three Cases of Unacknowledged Sources» la entrada del Bardo en la península:

Shakespeare came to Spain in the 18th century, not directly from England, but via France. He arrived has the monster created by Voltaire, bringing with it the controversy about his vices and virtues. [2010: 103-104]

Daniel López, en sus artículos «Shakespeare en España», destaca las traducciones de Jean-François Ducis. Estos textos propiciaron las primeras versiones españolas, de calidad bastante mala, hechas por Solís, Ramón de la Cruz o Lacalle. En algunos casos, el traductor incluso se otorgaba el derecho de cambiar el argumento de las obras de Shakespeare, para que estuviesen más en consonancia con sus gustos. Hubo que esperar hasta el año 1738 para ver la primera traducción española desde el original, a cargo de Villata, quien traspasó a la lengua de Cervantes el *Macbeth* inglés.

Sin embargo, el caso más interesante del siglo XVIII es, sin lugar a dudas, el de Leandro Fernández de Moratín. El escritor español trabajó en una traducción de *Hamlet* así como en «Vida de Guillermo de Shakespeare», editadas conjuntamente en 1798, «la primera obra y la primera biografía del dramaturgo inglés publicadas en lengua española» [Regalado Kerson: 1989: 75]. Aunque las piezas del Bardo no se sometiesen en absoluto a la rigidez de los preceptos neoclásicos vigentes en aquel momento, Moratín fue capaz de apreciar algunos elementos del teatro shakespeariano. Pilar Regalado Kerson sintetiza en varias ocasiones, la actitud que tuvo el autor del *Sí de las niñas* ante las obras del inglés:

Moratín comparte bien el conocido criterio neoclásico que alterna las "bellezas" con los "defectos" en la obra del dramaturgo, sin dejar que el sectarismo de escuela oscurezca los méritos. [...] [L]a reacción de Moratín ante Shakespeare, como ante Lope en España, tiene un doble aspecto: enaltecimiento del genio, de la capacidad creadora, y condena del modo de utilizarla. [...] Al espíritu ilustrado de

Moratín, en el más alto sentido del concepto, corresponde el mérito de apreciar las muchas bellezas que adivinó en Shakespeare, y al preceptismo clásico que le infunde su siglo, los defectos que le imputó. [1989: 76-81]

Por tanto, el lector no debe extrañarse cuando lea las palabras escritas por el preceptista en la «Advertencia» que precede su traducción de *Hamlet*:

La presente tragedia es una de las mejores de Guillermo de Shakespeare [...]. Las bellezas admirables que en ella se advierten y los defectos que manchan y oscurecen sus perfecciones, forman un todo extraordinario y monstruoso [...]. [1825: 3]

El hecho de que Leandro Fernández de Moratín decidiera traducir *Hamlet* no es casualidad. En primer lugar, Philip Deacon recuerda que

La traducción de *Hamlet* por Moratín es consecuencia de una visita en Inglaterra de casi doce meses de duración y que comenzó en agosto de 1792. No se conoce un interés suyo anterior por la cultura británica pero en su *Diario* y otros apuntes que dejó manuscritos a su muerte queda demostrado que durante su estancia en Londres tuvo un estrecho contacto con la vida literaria y teatral de la ciudad [...]. [2012: 1]

Además, Pilar Regalado Kerson hace hincapié en el hecho de que «[e]n torno a Hamlet, Moratín [dirija] mucho de su enfoque por el lado moral o estimable del protagonista» [1989: 78]. El don de Shakespeare para crear un teatro próximo a la realidad cotidiana es uno de los componentes que el preceptista ilustrado más aprecia. En rigor, Moratín alaba la capacidad del dramaturgo inglés por

[...] expresa[r] con acierto las pasiones y defectos humanos, describ[ir] y pinta[r] los obgetos [*sic*] de la naturaleza ó [*sic*] reflexiona[r] melancólico con profunda y sólida filosofía» [1825: 6]. Algo que contrasta con su crítica a la fantasmagórica aparición del padre de Hamlet, que juzga «ociosa e intempestiva en esta escena [1825: 249].

Pero, también es conveniente subrayar la calidad de la traducción del autor de *El Viejo y la Niña*. En palabras de Philip Deacon,

[L]os gustos literarios de Moratín y su preferencia por una estética neoclásica no deben confundirse con su actitud de respeto por lo que escribió Shakespeare. Moratín no altera el significado de las palabras que traduce ni ningún otro elemento importante de la obra. Si cree que un soliloquio podría haber funcionado mejor colocado en otro momento de la acción no se le ocurre moverlo; acepta en su traducción las intenciones del autor, mencionando su propia opinión en una nota. [2012: 2]

La actitud respetuosa y abierta de Moratín así como de otros ilustrados favoreció la divulgación de Shakespeare en España. Por tanto, no es de sorprender el hecho de que el siglo XIX represente el auge del Bardo en la península.

B. El siglo XIX, la canonización de Shakespeare

Con la llegada de una nueva era literaria, Shakespeare empieza a convertirse en el modelo de muchos escritores. Sin embargo, también llega a ser un autor imprescindible en los teatros españoles. A partir de 1773 y hasta 1856, solo en Madrid, hubo setenta y una representaciones de las obras de Shakespeare, siendo *Otelo* la más representada³. Esta tragedia isabelina incluso dio lugar al sainete *El Caliche, o la parodia de Otelo* (1831) de autor desconocido.

En el siglo XIX, su canonización se pone en marcha. Tanto los literatos como el público no pueden prescindir de él. Esta situación está muy bien resumida por Juan Valera, en el prólogo que hace a la traducción de *Otelo* de Jaime Clark:

Hasta que llegó el siglo XIX, [...] hasta que llegó este siglo, cuyo genio es Hamlet viviente, no pudo haber lectores que entendiesen la tragedia de Hamlet. Ahora la literatura, la filosofía y el pensamiento todo, son Shakespeare. Su espíritu es el horizonte más allá del cual nada vemos, nada descubrimos, aunque nos esforcemos con ansia por columbrar lo venidero. [1873-1874: XVII]

Dentro de los numerosos discípulos del dramaturgo inglés, conviene destacar la figura de Benito Pérez Galdós. Shakespeare no sólo tuvo influencia en su obra sino que la admiración que sentía el autor de Miau por el dramaturgo isabelino le llevó a realizar peregrinajes por Inglaterra e Italia, sobre los pasos de su héroe y sus creaciones. En tanto que gran renovador de la literatura española, el canario siempre tuvo las obras del Bardo en mente. Hope K. Goodale subraya que el novelista «seems to find in Shakespeare a vast gallery of human types portrayed with overpowering clarity and insight» [1971: 249]. Pocas son las obras de Galdós en las que no se hace perceptible la influencia del dramaturgo inglés. Pero, entre las numerosísimas publicaciones del español, tres son de especial interés: *La Corte de Carlos IV*, *La Casa de Shakespeare* y *Viajes y fantasías*.

En efecto, en el episodio nacional *La Corte de Carlos IV*, Galdós alude a una representación de *Otelo* protagonizada por Isidoro Máiquez. La minuciosa descripción del novelista permite a los lectores actuales tener una idea de la poca calidad de muchas de las traducciones que circulaban por aquel entonces:

La tragedia *Otelo o el Moro de Venecia* era una detestable traducción que don Teodoro Lacalle había hecho del *Otello* de Ducis, arreglo muy desgraciado del drama de Shakespeare. A pesar de la inmensa escala descendente que aquella gran obra había recorrido, desde la eminente cumbre del poeta inglés hasta la bajísima sima del traductor español, conservaba siempre los resortes dramáticos de su origen, y la impresión que ejercía sobre el público era asombrosa. Supongo que todos ustedes conocerán la

³ Para más información, remitimos al tomo I de *Shakespeare en España*. En este volumen, Alfonso Par detalla cada representación. Incluye también las que tuvieron lugar en Barcelona.

tragedia primitiva, así me costará poco darles a conocer las variantes⁴. [...] La acción estaba muy simplificada, y el recurso escénico del pañuelo había desaparecido, sustituyéndole con una diadema y una carta [...]. Pero aparte de estas modificaciones y del estilo y de la expresión y energía de los afecto que desde la obra inglesa a la española ponían tanta distancia como del cielo a la tierra, el drama, en su estructura íntima, era el mismo, y sus escenas se repartían igualmente en cinco actos. [1992: 191].

Dejando de lado la crítica que Galdós hace de las representaciones shakespearianas de su época, sus dos relatos de viaje, *La Casa de Shakespeare* y *Viajes y fantasías*, demuestran la verdadera devoción que el autor de *Fortunata y Jacinta* sentía hacia el Bardo. Ambos textos le proporcionan un espacio en el cual puede expresar su admiración y seguir los pasos de su maestro. En *Viajes y fantasías*, relata sus primeras sensaciones al llegar a Verona, ciudad de la mítica pareja Romeo y Julieta, en el verano de 1888:

Debe sus encantos Verona a la imperecedera memoria de los amantes célebres Romeo y Julieta. Algún escéptico dirá: "Romeo y Julieta no existieron. Son creaciones de la fantasía de Shakespeare." Pues aun así están tan vivos estos seres en la mente de la humanidad cual si realmente hubieran existido. Como que si no existieron personalmente ha existido y existe siempre el tipo humano que representan. El poder de la idealización poética es tal, que sus creaciones tienen tanta fuerza como los seres efectivos; su memoria iguala si no supera a la de los individuos históricos de indudable existencia. Más conocidos son en el mundo Romeo y Julieta que César y Alejandro. Todos los personajes eminentes que produjo la poderosa república veneciana no son tan célebres como el imaginario Oteló. [1928: 76]

Tanto Moratín como Galdós abrieron el paso a autores como Jacinto Benavente o Ramón del Valle-Inclán. Les demostraron que, latentes en la obra del Bardo, estaban presente todos los elementos para la renovación de la literatura española del siglo XX. En el primer capítulo de esta tesis, estudiaremos en primer lugar la presencia del mito de Ofelia, enamorada desgraciada de Hamlet, en la literatura española del siglo XX. A continuación, nos detendremos en la trayectoria de Jacinto Benavente como discípulo de William Shakespeare. Si bien quiso que el público tuviera acceso a las obras del dramaturgo inglés mediante sus traducciones, las adaptaciones que realizó de algunas de ellas son el punto de partida de una nueva forma de tratar de la ambigüedad amorosa, sobre todo en *Cuento de amor*. El madrileño abre el camino al imaginario lorquiano, quien desarrollará todavía más este tema en piezas como *El público*. Por último, destacaremos la labor de don Ramón del Valle-Inclán, quien veía en las comedias y tragedias de Shakespeare una vía de renovación de la escena española de su época. Mediante la recreación del universo del autor áureo, el gallego propuso una crítica mordaz de los políticos, el ejército y la sociedad.

⁴ Esta frase de Galdós demuestra la gran popularidad de *Oteló* en la España del siglo XIX. Como bien lo recuerda Alfonso Par, en *Shakespeare en España*, la tragedia de Shakespeare fue representada nada más que veintidós veces, únicamente en Madrid, entre 1802 y 1844. Asimismo, el sainete *El Caliche, o la parodia de Oteló* se representó seis veces en la capital española entre 1828 y 1844.

En el último capítulo de este trabajo, nos centraremos en las huellas shakespearianas en la obra de García Lorca. El estudio de este tema supone seguir el itinerario de un Federico lector. Por las páginas van desfilando nombres de autores, como Arthur Rimbaud, Benavente, Valle-Inclán, Jean Cocteau u Oscar Wilde. De cada uno de ellos el granadino aprendió y se inspiró para adaptar en sus propias obras las enseñanzas que fue sacando de sus lecturas shakespearianas. Desde los textos de la *juvenilia* hasta sus últimas composiciones, García Lorca remite constantemente al mundo creado por el dramaturgo inglés. Los temas tratados por el Bardo reaparecen en el teatro lorquiano, como la relación entre Lear y su bufón o los celos de Otelo. Los personajes del granadino van heredando rasgos de los más míticos tipos creados por Shakespeare. Siendo así, Bernarda Alba presenta un carácter muy similar al de Lady Macbeth, Romeo y Julieta inspiran a varios amantes lorquianos y la presencia de Ganimedes se aprecia en las Figuras de Pámpanos y Cascabeles. Para terminar, es necesario estudiar las referencias directas a las obras inglesas. En rigor, Ofelia se convierte en un espejo del poeta, *Romeo y Julieta* se convierte en la obra clave de las nuevas teorías teatrales de Federico y *El sueño de una noche de verano* será la base de una dura crítica social y de una defensa del derecho a amar libremente.

Capítulo I. El papel de Shakespeare en la renovación literaria española del siglo XX

España, a principios del siglo XX, se encuentra en un período de crisis. La derrota militar de 1898 y la pérdida de las colonias provocan el abatimiento del pueblo y la inestabilidad política. Nace entre los intelectuales españoles una voluntad de regenerar el país, de devolverle su esplendor de antaño y su primer puesto en la escena mundial. Para ello, resultan imprescindibles las medidas para ayudar a los campesinos, aumentar el nivel de vida y mejorar el sistema educativo.

No obstante, esta voluntad de renovación no solamente surge en la mente de los políticos. Los intelectuales de la época tienen una lectura de la situación española bien distinta a la de los gobernantes. En palabras de Joseph Pérez,

Les auteurs de 1898 sont choqués par l'image que l'Espagne officielle donne d'elle-même: elle est attachée au gloire passées, à un pittoresque de mauvais alois - les taureaux, le *flamenco*...-, mais elle se résigne à la misère, à la corruption, à la déchéance.

Animés d'un patriotisme qu'ils opposent au chauvinisme des politiciens, les hommes de 98 veulent refaire d'un même mouvement le corps et l'âme de l'Espagne [...]. [2009: 628]

Para regenerar España y su literatura, deben encontrar nuevas formas de expresión, mediante las cuales desarrollar sus ideas. Shakespeare rápidamente se impone como uno de los modelos fundamentales de la renovación literaria. En poesía, sobre todo, se multiplican el número de referencias al mito de Ofelia, la triste amada de Hamlet. Pero dos autores, precursores de la obra lorquiana, destacan entre los demás por el ingenio que demostraron: Jacinto Benavente y Ramón del Valle-Inclán. Ambos fueron capaces de sacar enseñanzas del teatro shakespeariano y aplicarlas en sus textos, creando nuevas modalidades de expresión.

A. La figura de Ofelia en la literatura española de principios del siglo XX

A.1. El nacimiento de un mito: Ofelia y los románticos

Shakespeare, con su tragedia *Hamlet*, creó dos personajes emblemáticos de la locura, el príncipe de Dinamarca y su amada Ofelia. La amada del protagonista marcó profundamente el imaginario de los artistas de su tiempo al ser «a gentle paradigm of erotomania or love-melancholy» [Falchi, 2015: 172]. Conviene recordar que Ofelia, rechazada por Hamlet y afectada por la muerte de su padre, enloquece poco a poco hasta conocer un desgraciado final:

REINA. Inclined a orillas de un arroyo, elevase un sauce, que refleja su plateado follaje en las ondas cristalinas. Allí se dirigió, adornada con caprichosas guirnaldas de ranúnculos, ortigas, velloritas y esas largas flores purpúreas a las cuales nuestros licenciosos pastores dan un nombre grosero, pero que nuestras castas doncellas llaman dedos de difuntos. Allí trepaba por el pendiente ramaje para colgar su corona silvestre, cuando una pérfida rama se desgajó, y junto con sus agrestes trofeos, vino a caer en el gimiente arroyo. [Shakespeare, 1938: 152]

Los espectadores de la época isabelina no podían sino compadecerse de ella. Se convirtió en un personaje mítico, fuente de inspiración para los artistas. Para ellos, Ofelia era a la vez una encarnación erótica de la mujer virgen y el símbolo de la muerte por amor.

No obstante, en el siglo XVIII, siglo caracterizado por el uso de la razón, la figura de la cortesana perdió protagonismo en el escenario. Sus intervenciones se censuraban, especialmente cuando tenían relación con su progresivo enloquecimiento. Los buenos modales del Siglo de las Luces hicieron que el canto de Ofelia fuese tachado de indecoroso y obsceno. Sin embargo, los pintores y poetas del siglo XIX rescataron del olvido a Ofelia y la convirtieron en una de sus principales musas. Simonetta Falchi, en su artículo «Re-mediating Ophelia with Pre-Raphaelite Eyes», explica que «Ophelia's myth is nourished by her beauty, her youth, her madness, and her mysterious death» [2015: 171]. No es de extrañar que, en el siglo XIX, numerosa sea la iconografía de la heroína shakespeariana. Si bien es verdad que los románticos y los simbolistas fueron quienes más se interesaron por Ofelia, los precursores de este ofelianismo fueron los pintores prerrafaelitas ingleses. Entre los cuadros dedicados a la joven protagonista, son de destacar *Ophelia Weaving Her Garlands*, de Richard Redgrave (1842), u *Ophelia* de Arthur Hughes (1852). La pintura que más importancia adquirió, en su época y en años posteriores, fue la *Ophelia* de John Everett Millais, que analizaremos más adelante.

La figura de Ofelia protagoniza también numerosos textos de poetas europeos, desde Víctor Hugo hasta Juan Ramón Jiménez y Miguel de Unamuno. En España, fue José de Espronceda uno de los primeros en plasmar en sus versos la historia de la joven. De hecho, en *El estudiante de Salamanca* (1840), aparecen varias estrofas aludiendo a la protagonista del Bardo:

Vedla, allí va que sueña en su locura,
presente el bien que para siempre huyó.
Dulces palabras con amor murmura:
Piensa que escucha al pérfido que amó.
[...]

Y su frente en revuelto remolino

ha enturbiado su loco pensamiento,
como nubo que en negro torbellino
encubre el cielo y amontona el viento.

Y vedla cuidadosa escoger flores,
y las lleva mezcladas en la falda,
y, corona nupcial de sus amores,
se entretiene en tejer una guirnalda.

Y en medio de su dulce desvarío
triste recuerdo el alma le importuna
y al margen va del argentado río,
y allí las flores echa de una en una;

y las sigue su vista en la corriente,
una tras otras rápidas pasar,
y confusos sus ojos y su mente
se siente con sus lágrimas ahogar:

Y de amor canta, y en su tierna queja
entona melancólica canción,
canción que el alma desgarrada deja,
lamento ¡ay! que llaga el corazón. [2001: 69-70]

Espronceda no es del todo fiel al *Hamlet* del dramaturgo inglés, con respecto al trágico final de la joven cortesana. En estas estrofas, la descripción de Ofelia recuerda, sin duda, a algunos de los cuadros prerrafaelitas, como el de Arthur Hughes, antes mencionado (**Reproducción 1**). En rigor, no termina ahogada en el río sino que echa al agua las flores que fue recogiendo. Esta imagen es recurrente en la iconografía ofeliana. Lo que interesa a los escritores y pintores románticos no es narrar su muerte; quieren relatar su terrible descenso a los infiernos:

The Romantics adopted the image of the madwoman as a cult symbol, often her insanity heightened by her beautiful appearance. The insanity of the madwoman confirmed ideas of female irrationality (in contrast to male reason) that was often seen as originating from an inscrutable and untamed sexuality. [...] The Romantics [...] saw Ophelia's descent into madness as an emotional spectacle. She became a muse for many artists of the nineteenth-century [...]. [Frisch, 2013: 66-67]

Sin embargo, un detalle que interesa tanto a Espronceda como a otros de sus coetáneos es el hecho de que, en medio de su locura, Ofelia cante. Este motivo aparecerá en composiciones posteriores, como las de Bécquer o Manuel Reina. De hecho, conviene señalar que el propio Shakespeare insiste fuertemente en este aspecto. Desde su enloquecimiento hasta su muerte, la joven siempre aparece cantando, incluso cuando se tiene que enfrentar a sus últimos instantes:

REINA. [...] A su alrededor se extendieron sus ropas, y, como una náyade, la sostuvieron a flote durante un breve rato; y mientras, cantaba estrofas de antiguas tonadas, como inconsciente de su propia desgracia, o como una criatura dotada por naturaleza para vivir en el propio elemento. Mas no

podía esto prolongarse mucho, y los vestidos, cargados por el peso de su bebida, arrastraron pronto a la infeliz a una muerte cenagosa, en medio de sus dulces cantos. [Shakespeare, 1938: 152]

Además, la importancia de la música en los últimos momentos de vida de Ofelia destaca en algunos lienzos de la iconografía ofeliana. Es, por ejemplo, el caso del pintor simbolista belga Constant Montald con su *Ophelia* (**Reproducción 2**).

Otro de los amantes y grandes admiradores de la obra del Bardo es Gustavo Adolfo Bécquer. José Luis Cano, en *Historia y poesía*, recuerda que «de todas [sus lecturas], fue probablemente el *Hamlet* que más le impresionó» [1992: 53]. Fiel al romanticismo, no cabe duda de que el personaje de Ofelia despertó en Bécquer un gran interés. Prueba de ello es la «Rima VI»:

Como la brisa que la sangre orea
sobre el oscuro campo de batalla,
cargada de perfumes y armonías
en el silencio de la noche vaga;

Símbolo del dolor y la ternura,
del bardo inglés en el horrible drama,
la dulce Ofelia, la razón perdida,
cogiendo flores y cantando pasa. [2001: 71]

Del mismo modo que ocurre en *El estudiante de Salamanca*, la imagen de Ofelia transmitida por los versos del sevillano fue plasmada por pintores, tal como se puede observar en el lienzo de Tomás Muñoz Lucena (**Reproducción 3**). Bécquer sigue el modelo de Espronceda, pero añade una dimensión oscura mediante la estrofa inicial de la «Rima VI» que anuncia el terrible desenlace, aunque no llegue a aparecer en el poema. Asimismo, es de notar la presencia de la noche, que se podrá observar en los poemas de Arthur Rimbaud o Federico García Lorca. Al igual que estos dos escritores, el poeta romántico también introduce la figura de Shakespeare en su composición, así como su personal interpretación del personaje de Ofelia: «Símbolo del dolor y la ternura, / del bardo inglés en el horrible drama »[2001: 71].

A.2.. La figura de Ofelia en la poesía española de principios del siglo XX

El romanticismo, encabezado por Espronceda y Bécquer, fue dejando espacio a nuevas tendencias, con el simbolismo y sus variantes españolas. Pero Ofelia no dejó de fascinar a los poetas y siguió siendo una de sus principales musas. No obstante, al igual que existían varias ramas ofelianas en la pintura prerrafaelita, las descripciones poéticas de la protagonista shakespeariana se van a ir adaptando a las ideas personales y estéticas de los escritores.



Reproducción 1. *Ophelia*, Arthur Hughes (1852), Manchester City Art Gallery.



Reproducción 2. *Ophelia*, Constant Montald (1893), Colección privada.

Manuel Reina, uno de los precursores del Modernismo en España, fue uno de los poetas modernistas que se interesó por el mito de Ofelia:

La sublime canción de los amores
en sus labios de aromas y ambrosía,
tiene la seductora melodía
de una bella canción de ruiseñores...

Ora lanza un suspiro dulce y leve,
ya grandes carcajadas argentinas,
que de lágrimas guardan un tesoro.

Y si se mueve su planta linda y breve,
páreceme escuchar notas divinas,
delicioso rumor de alas de oro. [Cano, 1992: 64]

En su poema, el cordobés presenta a una Ofelia cuya virginidad es más divina que humana. No es nada extraño puesto que algunos pintores ya habían retratado a la protagonista de *Hamlet* a la manera de una santa, como en el caso de los prerrafaelitas Richard Redgrave y Thomas Francis Dicksee o del romántico Paul Delaroche (**Reproducciones 4 a 6**).

Además, el propio William Shakespeare santifica a su personaje en el momento de su entierro. Esta divinización de Ofelia la asume su hermano Laertes en su enfrentamiento con el sacerdote:

LAERTES. ¿Nada más debe, pues, hacerse?

SACERDOTE PRIMERO. Nada más. Profanaríamos los ritos funerales si cantáramos un solemne responso e imploráramos para ella el descanso eterno, como se hace por las almas de los que mueren en el Señor.

LAERTES. ¡Colocadla en tierra, y que de su bella e inmaculada carne broten fragantes violetas! Y a ti, cura brutal, he de decirte que mi hermana será un ángel mediador en el cielo mientras tú estés aullando en el abismo. [Shakespeare, 1938: 166-167]

Como en los poemas de Bécquer y Espronceda, a Manuel Reina no le interesa recrear poéticamente la muerte de Ofelia, y sí, sin embargo, insistir en su locura y su virginidad con el fin de crear una musa a la vez divina y sensual. Es la primera vez que aparece tan claramente la voluptuosidad de la protagonista shakespeariana. Ofelia seduce y atrae a los poetas, no sólo por la fantástica recreación poética que les brinda su historia, sino porque su virginidad la convierte en mujer inalcanzable. Esta idea de la joven loca también se plasma en el poema «Ofelia de Dinamarca» de Miguel de Unamuno y en pinturas como la de Spear (**Reproducción 7**):



Reproducción 3. *Ofelia*, Tomás Muñoz Lucena (1883), Archivo de la Diputación de Córdoba.



Reproducción 4. *Ophelia Weaving Her Garlands*, Richard Redgrave (1842), Victoria and Albert Museum.



Reproducción 5. *La Jeune Martyre*, Paul Delaroche (1855), Musée du Louvre.



Reproducción 6. *Ophelia*, Thomas Francis Dicksee (1873), Touchstones Rochdale.

Rosa de nube de carne
Ofelia de Dinamarca,
tu mirada, sueñe o duerma,
es de Esfinge la mirada.
En el azul del abismo
de tus niñas? todo o nada,
¿ser o no ser!, ¿es espuma
o poso de vida tu alma?
No te vayas monja, espérame
cantando viejas baladas,
suéñame mientras te sueño,
brízame la hora que falta.
Y si los sueños se esfuman
¿el resto es silencio ?, almohada
hazme de tus muslos, virgen
Ofelia de Dinamarca. [Cano, 1992: 64-65]

En esta composición, el yo lírico declama un parlamento amoroso en el cual expresa su deseo hacia la amada de Hamlet. Al igual que en el caso de los románticos, Miguel de Unamuno no se detiene en narrar la muerte de Ofelia. Tampoco pone tanto de relieve su locura. Lo que mayor importancia adquiere en estos versos es la mezcla entre lo sagrado y lo humano, que convierte a la protagonista shakespeariana en objeto sensual y deseado por la voz lírica. Es posible por el hecho de que haya muerto virgen. La pureza de Ofelia y la imposibilidad de poseerla es precisamente lo que tanto atrae a los poetas. También, cabe señalar la identificación del poeta con el personaje epónimo de la obra del Bardo. En rigor, la alusión al famoso parlamento de Hamlet, «¿ser o no ser!», no es de extrañar en la obra de Unamuno. La importancia de la duda y la constante interrogación del poeta sobre el sentido de la vida y de la existencia fueron plasmadas por un compañero suyo, Antonio Machado, quien lo describe de la siguiente manera:

Quiere enseñar el ceño de la duda,
antes de que cabalgue, el caballero;
cual nuevo Hamlet, a mirar desnuda
cerca del corazón la hoja de acero. [1998: 265]

A continuación, cabe destacar la importancia que Ofelia adquirió para Juan Ramón Jiménez. Su historia aparece repetidas veces en los versos del poeta de Moguer. La primera vez que el malagueño menciona a la protagonista shakespeariana es en la composición LXIII de *Jardines lejanos* (1904):



Reproducción 7. *Ophelia*, Arthur Prince Spear (1926), Museum of Fine Arts, Boston.

[...]
Una trama de oros grises,
un ensueño de hilos blancos,
gnomos, sátiros, Ofelias,
voces vagas, ojos trágicos...
[...] [2007: 187]

Ofelia aparece en la nómina de seres fantásticos, como si hubiera escapado de un sueño. No parece tener realidad tangible sino ser fruto de la imaginación de los artistas. El plural indica que no existe solamente una Ofelia sino que, por medio de las numerosas obras que le dedicaron poetas y pintores, la protagonista shakespeariana va cobrando varias vidas. Cada uno, sea lector o artista, es capaz de dar a la protagonista shakespeariana una nueva vida, una nueva realidad. Juan Ramón Jiménez, más lejos en el poemario, en la composición LXXIX, vuelve a trasladar a Ofelia a otro mundo poético:

[...]
-¿Una mujer blanca, una
mujer? ¿Es Flérida, es Gloria,
es Ofelia?... Nada... Llueve...
los árboles hablan... Sombras...
[...] [2007: 222-223]

Ya no forma parte de una lista de seres fantásticos sino que está considerada como un personaje mitológico. Sin embargo, se vuelve a repetir la imagen fantasmagórica de la suicida, que también se aprecia en cuadros como el de Richard Westall (**Reproducción 8**).

Asimismo, es de notar la humanización de la naturaleza, seguramente aprendida en la lectura del poema «Correspondencias» de Charles Baudelaire. Reaparece en los versos del poeta de Moguer la heroína del bardo en el poema «Otra balada a la luna», de *Las hojas verdes* de 1909:

[...]
Eres pagana, o qué eres?
Di, qué has oído, qué has visto?
También turbó tus placeres
Jesucristo?

Va algún alma eterna en ti
a los parques de la cita?
Y tu hermana Ofelia? Di,
Margarita...



Reproducción 8. *Ophelia*, Richard Westall (1793), Hood Museum of Art., Dartmouth.

Te has muerto acaso? Estás yerta?
Se enredó un nombre a tu boca?
Di, luna mía, estás muerta,
o estás loca?
[...] [2009: 46]

En esta composición, Juan Ramón no se interesa por el trágico final de la heroína shakespeariana. El acento está más bien puesto en su locura. Ofelia se vincula con la luna, símbolo por excelencia de feminidad y de muerte⁵. Todavía se percibe la influencia romántica en los versos del malagueño. La personificación de la luna, convirtiéndose en mujer deseada por el poeta, se hace recordando los poemas de Bécquer y de los simbolistas franceses, como Charles Baudelaire. En efecto, podemos mencionar «Tristesses de la lune», poema perteneciente a *Les Fleurs du Mal* (1857), protagonizado por una mujer agonizante:

Ce soir, la lune rêve avec plus de paresse ;
Ainsi qu'une beauté, sur de nombreux coussins,
Qui d'une main distraite et légère caresse
Avant de s'endormir le contour de ses seins,

Sur le dos satiné des molles avalanches,
Mourante, elle se livre aux longues pâmoisons,
Et promène ses yeux sur les visions blanches
Qui montent dans l'azur comme des floraisons.
Quand parfois sur ce globe, en sa langueur oisive,
Elle laisse filer une larme furtive,
Un poète pieux, ennemi du sommeil,

Dans le creux de sa main prend cette larme pâle,
Aux reflets irisés comme un fragment d'opale,
Et la met dans son coeur loin des yeux du soleil. [Baudelaire, 2006: 133-134]

Finalmente, la última alusión a Ofelia es en el extenso poema «Espacio», cuya versión definitiva se publicó en 1954, ya en una época tardía de la trayectoria literaria de Juan Ramón Jiménez:

[...] Allí el goce y el deleite, y la risa, y la sonrisa, y el llanto y el sonlloero son iguales por fuera que por dentro; y la negra más joven, esta Ofelia que, como la violeta silvestre oscura, es delicada en sí sin el colejio ni el concierto, sin el museo ni la iglesia, se iguala con el rayo de luz que el sol echa en su cama, y le hace iris la sonrisa que envuelve un corazón de igual color por dentro que el negro pecho satinado, corazón que es el suyo, aunque el blanco no lo crea. Allí la vida está más cerca de la muerte, la vida que es la muerte en movimiento, porque es la eternidad de lo creado, el nada más, el todo, el nada más y el todo confundidos; el robo por la escala del amor en los ojos hermosos que se anegan en sus aguas mismas, unos en otros, grises o negros como los colores del nardo y de la rosa; allí el canto

⁵ Este simbolismo lunar es un *leitmotiv* de la obra de Federico García Lorca. Podemos citar, entre otros textos, el «Romance de la luna, luna», incluido en el *Romancero Gitano*.

del mirlo libre y la canaria presa, los colores de la lluvia en el sol, que corona la tarde, sol lloviendo. [...] [2012: 150]

Tal y como lo explica Mercedes Juliá en *El universo de Juan Ramón Jiménez: un estudio del poema «Espacio»*, en este fragmento se puede observar la mitificación que hace el autor de la joven negra, al igual que ocurrió en poemas anteriores con Ofelia:

La muchacha como símbolo de belleza, de juventud, pero además con las connotaciones infernales del espacio. Esta joven negra simboliza a Eurídice, o tal vez a Koré. Aquí la muerta inocente, la víctima predestinada de Shakespeare, la que muere por encontrarse en una situación conflictiva inesperada para ella. [Juliá, 1989: 148]

El poeta de Moguer siente una fascinación por la Ofelia muerta, como algunos de sus contemporáneos. Si bien es verdad que cada alusión al personaje shakespeariano está relacionada con la mitificación de otro personaje, Juan Ramón Jiménez tiene una obsesión con la muerte de la joven cortesana. El trágico final de la joven loca es el protagonista del poema «Ofelia» de Francisco Villaespesa:

Turbia de sombra, el agua del remanso
reflejó nuestras trémulas imágenes,
extáticas de amor, bajo el crepúsculo,
en la enferma esmeralda del paisaje...

Era el frágil olvido de las flores
en el azul silencio de la tarde,
un desfile de inquietas golondrinas
sobre pálidos cielos otoñales...

En un beso muy largo y muy profundo
nos bebimos las lágrimas del aire,
y fueron nuestras vidas como un sueño
y los minutos como eternidades...

Al despertar del éxtasis, había
una paz funeraria en el paisaje,
estertores de fiebre en nuestras manos
y en nuestras bocas un sabor de sangre...

Y en el remanso turbio de tristeza
flotaba la dulzura de la tarde,
enredada y sangrante entre los juncos,
con la inconsciencia inmóvil de un cadáver. [Cano, 1992: 66-67]

En primer lugar, conviene destacar que, al contrario de lo que ocurre en otros poemas de la época, Ofelia no es quien protagoniza la historia sino dos amantes reunidos para un encuentro amoroso a orillas del río. En segundo lugar, es necesario señalar que el paisaje oscuro y la

tranquilidad aparente que envuelven a la pareja sirven para crear un ambiente en el cual se mezclan erotismo y espiritualidad. Al igual que numerosos de sus compañeros, Villaespesa confiere al texto un componente sagrado que reside en el beso de los amantes, comunión de los cuerpos y de las almas, como si de mística amorosa se tratase. Asimismo, el poema se inscribe en la tradición de quienes quisieron representar a Ofelia muerta. Además de las obvias conexiones con el cuadro de Millais, la composición del andaluz también trae a la memoria el lienzo *Ophélie*, de Leopold Burthe (**Reproducción 9**). En rigor, ambos transmiten la misma imagen de la joven, una imagen entre lo místico y lo sensual. Francisco Villaespesa es uno de los primeros poetas españoles en interesarse por la muerte de la heroína shakespeariana como tema de una composición. Hasta el momento, los poemas, en su gran mayoría, ponían en escena a Ofelia cantando, recogiendo flores, o sencillamente ahondaban en su locura. El poeta andaluz da un paso más en el tratamiento estético y poético de este motivo romántico, paso que permitirá a autores como Valle-Inclán o García Lorca recrear el mito de Ofelia, adaptándolo a sus respectivos universos literarios.

A.3. Valle-Inclán frente a Ofelia: una mirada teatral en clave paródica

Junto a Jacinto Benavente y Federico García Lorca, Ramón María del Valle-Inclán es, sin lugar a dudas, el autor español que más homenajea a Shakespeare a lo largo de su obra. Nunca escondió su fascinación por Hamlet, y por tanto, no es de extrañar que el mito de Ofelia aparezca plasmado en sus grandes piezas teatrales.

La primera alusión a la joven se da en *Águila de blasón*, publicada en 1907. Esta obra pertenece a la trilogía de las *Comedias Bárbaras*, de las cuales Juan Trouillhet Manso comenta lo siguiente:

Las Comedias Bárbaras suponen la realización mejor lograda de un teatro shakespeariano, pues consiguen recrear el tono trágico, misterioso y violento de las mejores tragedias del dramaturgo inglés. Evidencian también el comienzo de una forma dramática nuevo al recuperar paradójicamente los modelos del teatro del siglo de oro español, pero, sobre todo, de su maestro Shakespeare. [2004: s.n.]

En rigor, la tragedia y la violencia son, en rigor, el marco elegido por Valle-Inclán para recrear el mito de Ofelia, mediante el personaje de Sabelita. En *Águila de blasón*, la joven, atormentada por las desgracias que le acaecieron en *Cara de Plata*, vaga por los campos antes de intentar suicidarse. Y, como no podía ser de otro modo, Sabelita elige el río como último lecho:



Reproducción 9. *Ophélie*, Léopold Burthe (1851), Musée Sainte-Croix, Poitiers.

LA GAZULA

¿Rapaza, tú distingues quién viene por allí?

LA VISOJA

¿Pues quién es, rapaza?

LA GAZULA

¡Asombráste! Doña Sabelita vestida de mantelo. Agora nos ha visto.

LA VISOJA

¿Adónde irá por estos campos sola? Dijéronme; y no lo había creído, que ya no estaba a la vera del Señor Don Juan Manuel.

LA GAZULA

De por fuerza está adolecida. No la miras como se entra en el río... [Valle-Inclán, 1994: 323-324]

En el ensayo *L'eau et les rêves. Essai sur l'imaginacion de la matière*, Gaston Bachelard define lo que llama el «complejo de Ofelia»:

L'eau est l'élément de la mort jeune et belle, de la mort fleurie, et, dans les drames de la vie et de la littérature, elle est l'élément de la mort sans orgueil ni vengeance, du suicide masochiste. L'eau est le symbole profond, organique de la femme qui ne sait que *pleurer* ses peines et dont les yeux sont si facilement «noyés de larmes». [1987: 112-113]

La interpretación que hace el filósofo francés del suicidio por ahogamiento se aplica perfectamente al caso del personaje valleinclanesco. Al igual que Ofelia, que sus desdichas llevaron de la locura a la muerte, Sabelita no aguanta más el peso de las penas. En un principio, la escena induce al lector a creer que la joven ha muerto, a pesar de ser rescatada por un barquero:

SABELITA está en medio del río y la corriente le arrebatada. Las mujerucas gritan y piden socorro con los brazos en alto. En la otra orilla, EL BARQUERO que dormitaba al sol, desatraca la barca, y boga ayudado por la corriente. Un bulto aparece a corta distancia sobre las aguas y vuelve a desaparecer. EL BARQUERO deja los remos e inclinado sobre la borda explora la corriente. Se incorpora de pronto y se arroja al río. Las aguas verdes le cubren. Pasa un momento. Las dos mujerucas que gritaban en la orilla, han enmudecido pálidas de terror. EL BARQUERO aparece otra vez sobre las aguas: Nada con un brazo, y con el otro arrastra por el cabello el cuerpo de SABELITA. Las dos mujerucas rezan arrodilladas en la orilla, y EL BARQUERO las entrevé con angustia, mientras nada sesgando la corriente. Al fin sus pies tocan la arena, se yergue y sale del río llevando en brazos el cuerpo inanimado de SABELITA. [Valle-Inclán, 1994: 324-325]

Las tentativas de La Gazula y de La Visoja parecen vanas. No hay forma de que Sabelita vuelva en sí. Sin embargo, al ser uno de los personajes claves y más simbólicos de esta trilogía, Valle-Inclán no puede permitirse que muera. Gracias a la inesperada y casual intervención de un peregrino, intervención que parece casi divina, Sabelita no tiene que revivir el final trágico de la Ofelia de Shakespeare:

EL PEREGRINO

Volvedla boca abajo para que vierta el agua que ha bebido. [1994: 325]

Si bien la joven de *Águila de blasón* no muere, la siguiente alusión valleinclanesca al mito de Ofelia se enmarca en un contexto de muerte, el del entierro de Max Estrella, protagonista de *Luces de bohemia*.

Valle-Inclán habló en numerosas ocasiones de la admiración que sentía por la escena del cementerio de *Hamlet*. A modo de ejemplo, conviene hacer mención de la entrevista que otorgó al diario madrileño *Luz* el 23 de noviembre de 1933:

Don Ramón, con artes de magia, se saca una cita de la solapa y la pone sobre la mesa:

-Shakespeare empezó a escribir *Hamlet*, y de pronto se encontró con que Ofelia se le había muerto. "A esta mujer hay que enterrarla", se dijo, sin duda. "¿Dónde la enterraremos? En un cementerio romántico, que puede ser, mejor que ningún otro, el cementerio de una aldea." Allí llevó Shakespeare la acción de uno de los cuadros, sin ocurrírsele contar el entierro, como hubiera hecho cualquier autor de nuestros días. Y una vez en el cementerio —continúa D. Ramón—, Shakespeare se dijo: "Aquí tiene que salir un sepulturero. Pero como un sepulturero sólo se va a hacer pesado, lo mejor es que aparezcan dos sepultureros. Estos dos sepultureros tienen que hablar de algo mientras cavan la fosa de Ofelia. Al cavar la fosa lo natural es que encuentren algún hueso humano, y ya que han encontrado un hueso hagamos que éste sea el más noble: un cráneo." Y de ahí surgió la admirable situación de *Hamlet*. [1933: 10]

Si tenemos en cuenta el concepto teatral de Valle-Inclán y su voluntad de romper con el teatro burgués de la época, no es de sorprender que esta escena le haya llamado la atención. Considera que la acción depende del escenario, y no al revés. Como bien lo recuerda Juan Trouillhet Manso, «el dramaturgo inglés resultaba ser la mejor autoridad para violar las convenciones teatrales que prescribían un sólo tono, un único registro, y el respeto a las tres unidades» [2004: s.n.]. Por todas estas razones, la escena del entierro de Ofelia se convirtió en el modelo a seguir, especialmente en su obra más transgresora, *Luces de bohemia*.

No obstante, el gallego no fue el único artista atraído por esta inusual escena shakespeariana. Manuel Reina, fascinado por el mito ofeliano, recreó de forma poética su entierro en «El entierro de Ofelia», publicado póstumamente en *Robles de la Selva Sagrada*:

I.

De los ramajes llenos de flores
vibrantes surgen, cual de un salterio,
himnos felices, cantos de amores,
que alzan jilgueros y ruiseñores,
alegres músicos del cementerio.

II.

Al pie de un sauce verde y sombrío,
junto á marmórea tumba labrada,
Hamlet, el príncipe pálido y frío,
con otro joven en desafío,
cruza, bizarro, su recia espada.

III.

La lid suspenden los luchadores,
que un blanco féretro busca su fosa,
entre raudales murmuradores,
y en él, ornada de resplandores,
descansa Ofelia, la virgen diosa.

IV.

Aquella clara noche de estío,
junto á reciente tumba entreabierta,
Hamlet, el príncipe pálido y frío,
derrama, presa del desvarío,
llanto de sangre por su hada muerta.

V.

Vierten los astros lumbres radiosas,
entre cipreses, níveos jazmines,
dan sus esencias más olorosas,
de los sepulcros se abren las losas,
y suenan arpas de oro y violines. [1906: 27-28]

Al contrario de lo que ocurre en *Luces de bohemia*, Manuel Reina trata de ser fiel en la mayor medida posible a la escena shakespeariana. Ofelia, como se podía observar en la composición que el dedicaba el poeta modernista, todavía tiene su aura divina y virginal. Pero, Hamlet, a diferencia de poemas como los de García Lorca o Rimbaud, no se tiene por responsable del descenso a los infiernos de la joven. Es más, se presenta como el desconsolado amante que llora la terrible pérdida del amor. Otras recreaciones del entierro de Ofelia son las pinturas protagonizadas por Hamlet y su famoso parlamento con el cráneo en mano. Los más famosos de estos lienzos son, sin lugar a duda, ejecutados por el pintor romántico francés Eugène Delacroix (**Reproducciones 10 y 11**).

Sin embargo, Valle-Inclán elige un rumbo totalmente distinto a estas recreaciones de la escena del entierro de Ofelia. En opinión de Alonso Zamora Vicente, editor de la pieza, «es a la luz de la literatización como entendemos la escena del cementerio en *Luces de bohemia*: se trata de una parodia del entierro de Ofelia en *Hamlet*, de Shakespeare» [Valle-Inclán, 2006: 20]⁶. Si bien en la obra del bardo los dos graciosos debaten sobre la dudosa muerte de una joven dama de la corte, los dos sepultureros de la obra esperpéntica se dedican a hablar de los males de España:

UN SEPULTURERO

Ese sujeto era hombre de pluma.

⁶ Para un análisis más detallado de la obra remito al libro de Jesús Rubio Jiménez, *Valle-Inclán caricaturista moderno: nueva lectura de "Luces de Bohemia"* (2006).



Reproducción 10. *Hamlet et Horatio au cimetière*, Eugène Delacroix (1859), Musée du Louvre.



Reproducción 11. *Hamlet et Horatio au cimetière*, Eugène Delacroix (1859), Musée du Louvre.

OTRO SEPULTURERO

¡Pobre entierro ha tenido!

UN SEPULTURERO

Los papeles le ponen por hombre de mérito.

OTRO SEPULTURERO

En España el mérito no se premia. Se premia el robar y el ser sinvergüenza. En España se premia todo lo malo.

UN SEPULTURERO

¡No hay que poner las cosas tan negras!

OTRO SEPULTURERO

¡Ahí tienes al Pollo de Arete!

UN SEPULTURERO

¿Y ése qué ha sacado?

OTRO SEPULTURERO

Pasarlo como un rey siendo un malasangre. Míralo, disfrutando a la viuda de un concejal. [2006: 191-192]

Nada más iniciarse la escena, ya se percibe la recreación paródica de la escena del entierro de Ofelia por parte de Valle-Inclán. Cabe recordar que, en *Hamlet*, los sepultureros son unos graciosos incapaces de hablar seriamente más de un minuto:

GRACIOSO PRIMERO

¿Quién es el que construye más sólidamente que el albañil, el calafate o el carpintero?

GRACIOSO SEGUNDO

El que hace las horcas, porque tal artefacto sobrevive a mil de sus inquilinos.

GRACIOSO PRIMERO

Me gusta tu caletre, a buena fe. Van bien las horcas; pero ¿cómo van bien? Van bien para aquellos que van mal; es así que tú va mal diciendo que una horca está construida con más solidez que una iglesia; *érgolis*, la horca te iría bien a ti. Venga otra vez, vamos.

GRACIOSO SEGUNDO

¿Quién es el que construye más sólidamente que el albañil, el carpintero o el calafete?

GRACIOSO PRIMERO

Sí, dímelo y te desalbardas.

GRACIOSO SEGUNDO

¡Pardiez! Ahora mismo te lo digo.

GRACIOSO PRIMERO

A ver.

GRACIOSO SEGUNDO

¡Por la misa! No sé qué te diga.

[...]

GRACIOSO PRIMERO

No atormentes más tu sesera por ello, pues tu asno remolón no cambiará de paso a fuerza de palos. Pero si otra vez te hacen esta pregunta, di "el sepulturero", porque las casas que él construye duran hasta el día del Juicio... [Shakespeare, 1938: 156-157]

Esta caracterización de los sepultureros se invierte en *Luces de bohemia* puesto que Valle-Inclán les dota de una extraordinaria capacidad crítica, de la que sólo era capaz el príncipe en la escena shakespeariana. Precisamente en esta inversión de los papeles reside la intención paródica del autor. De hecho, el Marqués de Bradomín y Rubén Darío, en vez de ocupar el puesto de Hamlet y Horacio, tienen el papel de estos dos graciosos shakespearianos. Ninguno

de estos personajes es apto a reproducir la profundidad del parlamento de Hamlet por la sencilla razón de que ambos representan un teatro arcaico y estancado que no busca más cosa que la facilidad. Juan Trouillhet Manso, en su artículo «Valle-Inclán y Shakespeare: El teatro bárbaro y el esperpento», subraya que

[...] los enterradores hablan seriamente de la muerte como «filósofos estoicos» mientras que el Marqués de Bradomín se burla de Hamlet afirmando que era un «bobo» que no pudo manejar a una niña «en la edad del pavo». Con esta burla Valle-Inclán quiere denunciar la falsa teatralidad, no precisamente de su maestro, sino, del melodrama de Echegaray y de los hermanos Quintero. [2004: s.n.]

En el diálogo entre Rubén Darío y el Marqués de Bradomín, Valle-Inclán también inserta un guiño a su maestro, Shakespeare, al mismo tiempo que propone una crítica mordaz del teatro de su tiempo:

EL MARQUÉS

¿Serán filósofos como los de Ofelia?

RUBÉN

¿Ha conocido usted alguna Ofelia, Marqués?

EL MARQUÉS

En la edad del pavo todas las niñas son Ofelias. Era muy pava aquella criatura, querido Rubén. ¡Y el Príncipe, como todos los príncipes, un babieca!

RUBÉN

¿No ama usted al divino William?

EL MARQUÉS

En el tiempo de mis veleidades literarias, lo elegí por maestro. ¡Es admirable! Con un filósofo tímido y una niña boba en fuerza de inocencia ha realizado el prodigio de crear la más bella tragedia. Querido Rubén, Hamlet y Ofelia, en nuestra dramática española, serían dos tipos regocijados. ¡Un tímido y una niña boba, lo que hubieran hecho los gloriosos hermanos Quintero!

RUBÉN

Todos tenemos algo de Hamletos.

EL MARQUÉS

Usted, que aún galantea. Yo, con mi carga de años, estoy más próximo a ser la calavera de Yorik. [Valle-Inclán, 2006: 196-197]

Valle-Inclán deja claro en este fragmento que el teatro español necesita una renovación urgente, ya que no puede valer sólo el teatro comercial y burgués. También es algo que hará constar Federico García Lorca [Fernández Cifuentes, 1986]. Los autores de comedias para el teatro burgués no saben, o simplemente no quieren, ahondar en la psicología de los personajes. Las historias se alejan cada vez más de las grandes obras del teatro del Siglo de Oro. La parodia del entierro de Ofelia, reinventado por Valle-Inclán, permite criticar la escena española contemporánea y rendir homenaje a uno de sus grandes maestros.

Si bien los poetas españoles aprovecharon el mito de Ofelia, cada uno de una forma muy propia, dos autores del momento aprovecharon la totalidad de la obra shakespeariana para crear nuevas formas de expresión teatral: Benavente y Valle-Inclán. De hecho, colaboraron en la puesta en escena de *La fierecilla domada*, un testimonio único que ofrece Ricardo Baroja:

No sé quién es el caballo blanco de la magna empresa; pero en el café se disponen para marchar a representar *La Fierecilla Domada* en Carabanchel.

Benavente se encarga del papel de protagonista. Concha Catalá, ¡hermosa muchacha, vive Dios!, hará de Tarrasca, Barinaga, el viejo. González Blanco, el cocinero. Alonso y Orera, otro papel. Martínez Sierra y alguno más, que no recuerdo, completan la lista de actores. [...] ¡Los ensayos!, ¡oh! Son de pesadez agobiante. Voy una o dos veces a presenciárselos. Menos Benavente y la dama, nadie se sabe su papel. Valle-Inclán da sabios consejos a los noveles cómicos y lo embarulla todo. [1989: 211]

A pesar de que los ensayos dejaban pensar que la representación iba por mal camino, el estreno fue un éxito:

Concha Catalá recitaba su papel a la perfección, y Benavente daba brío al protagonista. Quizá resultara Petruccio de pequeña estatura con relación a la malhumorada y rabietosa Tarasca que se proponía meter en cintura. [...]

Los carabancheros celebraban a carcajadas las espiritualidades shakespearianas, y más de uno pensaba en su fuero interno que habría resuelto el problema conyugal mejor que el caballero veronés, que durante tres actos ni mide las espaldas de su mujer con una vara de fresno. [Baroja, 1989: 213]

Benavente compartió su pasión por Shakespeare con Valle-Inclán, un vínculo que les convirtió en dos de los más importantes regeneradores de la literatura española de principios del siglo XX. El primero aplicó las enseñanzas de su maestro para insertar un trasfondo social en sus obras pero, ante todo, para expresar la verdad de su corazón. Aprovechó la ambigüedad sexual de varias piezas de Shakespeare para manifestar, de forma implícita, su homosexualidad. En este sentido, anticipó el gran tema de la obra lorquiana. Valle-Inclán recreó el universo shakespeariano en varias de sus obras, especialmente en sus *Comedias bárbaras*. Pero, también desplegó su gran conocimiento de la dramaturgia shakespeariana para crear un género que le es muy propio: el esperpento.

B. Jacinto Benavente, discípulo y traductor

B. 1. Benavente, traductor de Shakespeare

Benavente sentía una verdadera fascinación por Shakespeare. No sólo empleó ciertos recursos aprendidos de su maestro sino que estudió y tradujo sus obras. En muchas declaraciones suyas se percibe el cariño especial que tenía por el escritor de inglés. Los dos artículos narrando su viaje a Inglaterra, «Abril predestinado» y «El teatro de Strafford»,

publicados en el diario *ABC*, constituyen un buen ejemplo de esta admiración sin límites. En el segundo, Benavente deja constancia de su opinión sobre el dramaturgo inglés:

Shakespeare es, ¿quién puede dudarlo?, un gran autor dramático, pero nada sería si sólo fuera autor dramático. Es ante todo un gran poeta, un admirable poeta lírico. Ningún autor dramático ha hablado tanto por sí mismo como Shakespeare por boca de sus personajes. Si en la representación no parece el poeta sobre todo; puede decirse que la obra gana poco representada y es preferible su lectura. [1948: 3]⁷

A la luz de estos testimonios benaventinos, no es de sorprender que el dramaturgo español se dedique a estudiar los personajes del Bardo y a traducir algunas de sus piezas teatrales. Sin embargo, Emilio Peral Vega señala que la traducción de las obras de Shakespeare fue «una empresa que, habida cuenta de su ritmo creativo, había de quedar atisbada, pues fruto de ella sólo no han llegado una traducción de *El rey Lear* -para la editorial *La Lectura*- y otra, bastante posterior, de *Hamlet*» [2010: 240]. Al leer la reseña que pareció el 30 de diciembre de 1911 en *El Imparcial*, no cabe duda de que Benavente pretendiese poner al alcance de todos los españoles la belleza de las obras de Shakespeare:

Traducciones de Shakespeare

La Lectura acaba de enriquecer sus notables ediciones de libros clásicos, inaugurando una Biblioteca shakespiriana [sic], que comprenderá las obras completas del inmortal trágico inglés. El primer tomo que acaba de aparecer está dedicado a la versión de *El Rey Lear*.

El gran atractivo que ofrecerán estas traducciones consiste en estar hechas por el insigne autor dramático Jacinto Benavente. La traducción de *El Rey Lear* es sencillamente magnífica, reuniendo todas las cualidades que avaloran este género de labor literaria; conocimiento del idioma del autor traducido, análisis profundo de su espíritu, fidelidad escrupulosa e interpretación insuperable. [Anónimo, 1911: 5]

No es casualidad si la primera traducción que realiza el madrileño es la del *El rey Lear*. Se trata de una de sus obras preferidas del Bardo. Siendo así, su conocimiento de la obra es excelente y la calidad del trabajo de Jacinto Benavente es indudable. Su objetivo principal es respetar el texto, ser lo más fiel posible a los vocablos empleados por su maestro. No obstante, Laura Campillo Arnaiz señala que no es una traducción académica:

Benavente's translation is definitely not a philological one -there are no lengthy introductions to the play, preliminary notes or scholarly epilogues to the text. As Benavente himself declared, he didn't want his translation to be "tiring and boring to read" and so he devoted much time and thought to emphasise the crispness and spontaneity of dialogue. [2009: 132]

⁷ Este artículo y el anterior, publicado el día 18 de abril, se pueden consultar en los anexos. No sirven únicamente para conocer las impresiones de Benavente tras su viaje a Inglaterra, sino que descubren la real importancia que tuvieron Shakespeare y sus obras en la vida del dramaturgo español. Asimismo, estas dos publicaciones pueden también verse como un guiño a otro escritor muypreciado del madrileño, Benito Pérez Galdós, quien había publicado *La Casa de Shakespeare*, relato de su viaje a la patria del Bardo.

El deseo de no dar al lector una traducción aburrida puede entenderse a luz de un artículo de Benavente en *Revista contemporánea*. En su texto, se percibe la importancia que tiene para él la lectura de las piezas shakespearianas y el deleite que de ellas saca:

Como irisada urdimbre, va tejida nuestra existencia con los hilos de nuestros sueños. Shakespeare lo dijo: ¡Shakespeare! He aquí uno a quien puede leerse una y otra; de niños nos asombra, no lo entendemos pero atrae como algo misterioso y grande, y sin comprender lo seguimos leyendo sin cansancio, y terminada la lectura, percibimos con mayor claridad la obra en nuestro espíritu, como percibimos mejor nuestras emociones de hoy, en el recuerdo de mañana. La obra de arte es recuerdo de emociones, nunca la emoción misma. No hay paisajes de luz más falsa que los pintados a plena luz. El verdadero artista no coge del natural, recoge de su propio espíritu. Por eso la obras de Shakespeare sólo se abren verdaderamente cuando se cierran; pasado tiempo, podéis volver a abrirlas y a leerlas. [1897: 324]

Es de pensar que el placer que le produjo la lectura de Shakespeare lo quiso compartir con los lectores de su inacabada colección de traducciones. Dejando de lado las informaciones culturales que insertó, Benavente intentó ofrecer a los españoles las obras de Shakespeare en su belleza más pura, sin adornos académicos que pudieran entorpecer la lectura.

Esta admiración que reflejan sus traducciones, también se puede apreciar en el propio arte de Jacinto Benavente, sea por medio de las alusiones a Shakespeare presentes en sus obras, o gracias a las adaptaciones que hizo de las piezas del Bardo.

B. 2. La presencia shakespeariana en las obras de Benavente

El influjo de Shakespeare se percibe en numerosas obras de Jacinto Benavente. Aprovechó enseñanzas sacadas de las tragedias del Bardo para emplearlas en sus propias creaciones literarias, como se aprecia en *La historia de Otelo*. Asimismo, retomó rasgos de ciertos personajes shakespearianos para construir algunos de sus mejores tipos, como Crispín en *Los intereses creados* o Ganimedes en *Cuento de Primavera*, posiblemente el más logrado de todos⁸.

Si bien es verdad que numerosas de las tramas de Benavente se asemejan a las de Shakespeare, no es el caso del breve texto *La historia de Otelo*. En el boceto de comedia, como lo subtitula el autor, la alusión al maestro se hace por medio de la lectura de la protagonista, la Señorita:

⁸ El personaje de Ganimedes se analiza en el apartado dedicado a los personajes lorquianos Pámpanos y Cascabeles, dado la importancia que adquiere en la edificación de sus respectivos caracteres. Para Federico García Lorca, no cabe duda de que este tipo benaventino fue una gran fuente de inspiración, tanto en la construcción de sus dos Figuras como en el uso del teatro shakespeariano para tratar del tema de la ambigüedad sexual.

VIAJERO

¿Lee usted mucho?... ¿Novelas?

SEÑORITA

No; ahora perfecciono mi inglés, que casi tenía olvidado... Vea usted, leo a Shakespeare...

VIAJERO

Otelo... [...] [1920, 12]

La Señorita se evade gracias a la lectura del tragedia del moro de Venecia. Su vida le parece sosa, quiere vivir aventuras y sentir grandes emociones. Pero, la vida en el campo y la estricta educación que le da su padre no le permiten tener la vida que tanto ansía, como bien explica al Viajero:

VIAJERO

[...] Llorará usted la triste suerte de Desdémona...

SEÑORITA

¿Por qué? Fue amada con pasión, con locura; murió inocente. No digo que su suerte es envidiable; pero yo lo prefiero todo a vivir sin pena ni gloria.

VIAJERO

¿Mejor que una vida tranquila, prefiere usted una tragedia?

SEÑORITA

Tragedia, no... Pero, en fin, algo de drama... Todo, menos esta vida de ahora... [Benavente, 1920: 12]

Después de una larga charla con el Viajero sobre la historia de la finca, que antes pertenecía a la familia del desconocido, llega el padre de la protagonista. Allí aparece con claridad el mensaje de Benavente, es decir «la necesidad de que la juventud acometa sus acciones con pasión, por muy destructiva que esta pueda llegar a ser -de ahí la comparación con Otelo⁹- y la absoluta entrega que debe regir en asuntos amorosos» [Peral Vega, 2010: 256]. En la conversación que mantiene la Señorita con su padre, ella deja planear la duda. ¿Proviene las enseñanzas de su entrevista con el Viajero o de la lectura de la trágica historia del moro de Venecia? El lector/espectador debe sacar sus propias conclusiones:

PADRE

¡Niña, niña!...

SEÑORITA

No me llames niñas, papá. A ti te parece que lo soy siempre, y es ridículo... Soy una mujer...

PADRE

¿Una mujer? ¡Qué chiquilla! ¿Qué haces allí? ¿Leyendo?

[...]

SEÑORITA

Sí..., Otelo... ¡Qué hermoso drama! Leía aquella escena en que Otelo refiere su historia, su triste historia [...].

PADRE

Sí..., sí..., poesía... Bueno, deja la lectura... Has leído mucho...

SEÑORITA

No, hoy he leído poco..., pero he aprendido más que nunca.

PADRE

⁹ Conviene recordar que Otelo, tras escuchar las mentiras de Yago sobre la infidelidad de su amada Desdémona, termina asesinandola. Al descubrir la maldad de su servidor, el moro de Venecia se quita la vida.

¿Sí? ¿Con esta historia?...

SEÑORITA

Sí, he aprendido mucho... [1920: 23-24]

Asimismo, la conversación final entre padre e hija deja entrever otra idea fundamental, la de la educación, ya presente en las palabras del Viajero:

VIAJERO

Su padre de usted es hombre práctico...; su padre de usted no tiene hijos como el hijo de esta casa. Si hubiera tenido alguno, lo hubiera educado en la práctica de los negocios de la vida; le hubiera enseñado a ser fuerte siempre, a hacer valer en todo sus derechos, sin desfallecimientos compasivos, caiga el que caiga, sucumba el que sucumba. [1920: 16]

El forastero, más entrada la escena, vuelve a insistir en el papel fundamental que desempeñan los padres en la forma de ser de sus herederos:

VIAJERO

[...] ¡Ah!, el cariño de los padres mal entendido ¡cómo puede hacernos desgraciados para toda la vida!... ¡Ese cariño nimio, faldero, que debilita, que acobarda!... Esa eterna previsión de las madres que parece gritarnos siempre con azoramiento, como si siempre fuéramos chiquillos [...]. Y hemos de pensar como ellos piensan... y hemos de vivir como ellos vivieron... y hemos de querer como ellos quisieron... No es vida la que nos dan..., es su vida, la suya... Y sólo comprenden para nuestro cariño, o aventurillas ligeras, sin consecuencias, que a nada nos comprometan para lo porvenir, y sobre todo siempre se harán los desentendidos, y hasta lo verán con complacencia, y después el matrimonio correcto, burgués, conveniente, la muchacha de buena familia... [...]. [1920: 21]

El discurso del hombre corresponde en todos puntos a la situación en la cual se encuentra la Señorita y de la que quiere escapar. Su padre la trata como si todavía fuese una niña y la posición social que ocupa la familia deja pensar que el matrimonio burgués es el futuro que le espera. Benavente alza su voz contra las convenciones y defiende «[e]l verdadero cariño, la pasión, lo incorrecto, lo fuerte» [1920: 21]. Peral Vega, en «El teatro breve de Jacinto Benavente», subraya que el madrileño «revestido para la ocasión de uno de sus peores males dramáticos -el sermoneo-, insiste [...] en el influjo pernicioso de una tutela en exceso proteccionista, sólo satisfecha en el cumplimiento de un camino previamente diseñado» [2004: 22]. Sin embargo, la alusión a una obra de Shakespeare para transmitir un mensaje no es el único recurso que emplea el escritor español. También hace uso de los rasgos de algunos personajes shakespearianos para crear sus propios tipos, como ocurre en *Los intereses creados*, cuyos protagonistas se pueden comparar con los de *El mercader de Venecia*.

La comedia *Los intereses creados* mantiene estrechas relaciones con una de las más famosas tragedias del Bardo. No obstante, antes de proceder al análisis de estos vínculos, conviene señalar el parentesco existente con *El sueño de una noche de verano*. El personaje

de Crispín hereda algunos rasgos característicos del duende Puck. No en vano es el elegido para pronunciar el prólogo y atraer la simpatía de los espectadores:

[...]

Es una farsa guiñolesca, de asunto disparatado, sin realidad alguna. Pronto veréis cómo cuanto en ella sucede no pudo suceder nunca, que sus personajes no son ni semejan hombres y mujeres, sino muñecos o fantoches de cartón y trapo, con groseros hilos, visibles a poca luz y al más corto de vista. [...] Bien conoce el autor que tan primitivo espectáculo no es el más digno de un culto auditorio de estos tiempos; así de vuestra cultura tanto como de vuestra bondad se ampara. El autor sólo pide que añiñéis cuanto antes sea posible vuestro espíritu. [1926: 6]

En la comedia de Shakespeare, y en términos parecidos, Puck se encargaba de cerrar la obra:

PUCK

Si nosotros, sombras, os ofendimos
Nos perdonaréis cuando me hayáis oído:
Pensad sólo que os habéis dormido;
Que todo como una visión, ha sido.
Sólo fue la representación de un sueño.
Por eso, señores, vuestro perdón imploramos;
A vuestra indulgencia, contritos, apelamos.
[...] [2018: 317]

Pero, allí no paran los paralelismos entre Puck y Crispín. Como el duende del bosque de Atenas, el personaje de Benavente es malicioso y, en algunos casos, mal intencionado. Sus intereses priman sobre los de las demás, poco le importa la justicia y es suficientemente astuto para salir indemne de las problemáticas situaciones en las cuales se ha metido. También es fiel servidor de Leandro, como Puck lo es de Oberón.

Sin embargo, la mayoría de los personajes de *Los intereses creados* presentan cierto parentesco con los de *El mercader de Venecia*. Al igual que Jessica, Silvia encuentra el amor en una persona que desagrada del todo a su padre, Polichinela, espejo del viejo Shylock. Como la hija del prestamista, Silvia huye de la casa familiar, consumida por la pasión que siente hacia Leandro. Después de una agresión, orquestada por Crispín pero atribuida por todo el pueblo a Polichinela, la joven enamorada busca refugio en casa de doña Sirena:

COLOMBINA.-[...] Apenas rayaba el día, vino Silvia a nuestra casa, y refirió a mi señora todo lo sucedido. Dice que no volverá a casa de su padre, ni saldrá de casa de mi señora más que para ser la esposa de Leandro. [1926: 38]

Parecido propósito persigue Jessica al escaparse de las garras de su avaro padre:

JESSICA

[...] ¡Ay, qué aborrecible pecado cometo al avergonzarme de ser hija de mi padre! Pero aunque soy su hija por la sangre, no lo soy por el carácter. ¡Oh Lorenzo! Si mantienes tu promesa, haré cesar la lucha, convirtiéndome en cristiana y tu amante esposa. [2012: 60]

José Manuel González señala la importancia que reviste tanto para Silvia, en *Los intereses creados*, como para Jessica y Porcia, en *El mercader de Venecia*, el poder de escoger al hombre que aman, sin que medien intereses sociales o económicos:

Porcia es víctima del sistema social existente, dentro del cual el matrimonio se consideraba un bien con el que traficar y comerciar según ventajas y oportunidades. La misma dificultad tiene que afrontar Silvia en relación con Polichinela [...]. En Silvia, pues, como en Porcia y Jessica, hay un intento por ser ella misma y cumplir sus deseos y expectativas más allá de imposiciones y obligaciones paternas, dejando claro que las decisiones en lo relacionado con el amor sólo a ella corresponden. [1998: 144]

Si necesitan seguir sus instintos pasionales es porque desean vivir libremente su pasión, pero tienen un padre que dirige sus vidas con una mano de hierro¹⁰. Están totalmente sometidas al yugo paternal. Por lo tanto, no es de extrañar que el personaje shakespeariano que más importancia adquiere en la configuración del elenco de *Los intereses creados* sea Shylock. En la escena séptima del segundo cuadro, una discusión entre Polichinela y Crispín conecta al personaje benaventino con el shakespeariano:

POLICHINELA.-¡Imprudente! ¡Calla o...!

CRISPÍN.- O harás conmigo como con tu primer amo en Nápoles, y con tu primera mujer en Bolonia, y con aquel mercader judío en Venecia... [1926: 29]

Las palabras del criado de Leandro no dejan de recordar la violencia demostrada por Shylock al querer cobrar la deuda contratada hacia él por Antonio, el mercader. Esta alusión, además de ser un claro guiño a su maestro, da indicaciones del papel que Benavente otorga a Polichinela. Es un viejo rico, rencoroso, que impide la felicidad de su hija. Pero, al igual que Shylock, el padre de Silvia se define por su avaricia:

POLICHINELA.-Yo pienso que sin dinero no hay cosa que valga ni se estime en el mundo; que es el precio de todo.

SIRENA.-¡No habléis así! ¿Y las virtudes, y el saber, y la nobleza?

POLICHINELA.-Todo tiene su precio, ¿quién lo duda? Nadie mejor que yo lo sabe, que compré mucho de todo eso, y no muy caro.

¹⁰ No cabe duda de que, si bien Silvia presenta parecidos con Porcia, capaz de todo para vivir su amor, el personaje de Jessica debió atraer mucho más a Benavente. Dado el gusto del dramaturgo madrileño por los juegos de disfraces y la ambigüedad sexual que suelen conllevar en la obra de Shakespeare, la hija del usurero judío no pudo sino fascinarle. De hecho, cuando huye con Lorenzo, lo hace «en traje de muchacho» [2012: 67]. De tal forma, los espectadores se encuentran con dos hombres fugándose juntos. Es verdad que, en el caso de *Los intereses creados*, Benavente no recurre a este mecanismo teatral, pero lo hace en otras obras como *Cuento de amor* o *Cuento de primavera*, cuyo contenido homosexual es innegable.

No obstante, conviene recordar que Porcia también llega a disfrazarse de doctor, pero el único objetivo que persigue es ganar el juicio y liberar a Antonio para que Bassanio vuelva a vivir con ella. En su caso, el disfraz no tiene otro fin que provocar la risa del público. En ningún momento aparece la ambigüedad sexual que tanto aprecia Benavente en las obras del Bardo.

SIRENA.-¡oh, señor Polichinela! Es humorada vuestra. Bien sabéis que el dinero no es todo, y que si vuestra hija se enamorara de algún caballero, no sería bien contrariarla. Yo sé que tenéis un sensible corazón de padre.

POLICHINELA.-Eso sí. Por mi hija sería yo capaz de todo.

SIRENA.-¿Hasta de arruinaros?

POLICHINELA.-Eso no sería una prueba de cariño. Antes sería capaz de robar, de asesinar..., de todo. [1926: 28]

En *El mercader de Venecia*, Shylock también demuestra que la fortuna que ha ido acumulando a lo largo de los años, fruto de su labor como usurero, tiene mucha importancia para él, incluso más que su hija. Pendiente de saber dónde ha escapado Jessica, parece preocuparle más la fortuna que le ha robado:

SHYLOCK

¡Hola, Túbal! ¿Qué noticias hay de Génova? ¿Has hallado a mi hija?

TÚBAL

He parado en más de un lugar donde se hablaba de ella, pero no he podido encontrarla.

SHYLOCK

¡Oh, ay, ay, ay! ¡Un diamante perdido que me había costado dos mil ducados en Fráncfort! [...] ¡Dos mil ducados perdidos con ese diamante, y otras preciadas, muy preciadas alhajas! Quisiera que mi hija estuviese muerta a mis plantas, con las joyas en sus orejas; quisiera que estuviese enterrada a mis pies, con los ducados en su féretro. ¿Ninguna noticia de los fugitivos? No, ninguna. Y no sé cuánto dinero gastado en pesquisas. [...]

TÚBAL

Vuestra hija ha gastado en Génova, según he oído decir, ochenta ducados en una noche.

SHYLOCK

Me hundes un puñal en el corazón; no volveré a ver más mi oro. ¡Ochenta ducados en una sola vez! ¡Ochenta ducados! [2012: 86-87]

Ambos padres están cegados por el dinero. No consiguen entender lo infelices que hacen a sus familiares. Pero, otro rasgo que tienen en común es la violencia. La actitud de Shylock para con Antonio a lo largo de la obra es un buen ejemplo. La crueldad del judío veneciano llega a su apogeo en la sala de justicia, cuando, frente al dux, exige cobrar la libra de carne que le debe el mercader:

SHYLOCK

[...] Me preguntaréis por qué quiero mejor tomar una libra de carroña que recibir tres mil ducados. A esto no responderé de otra manera más que diciendo que tal es mi carácter. [...] [A]sí yo no puedo dar otra razón y no quiero dar otra que ésta: tengo contra Antonio un odio profundo, una aversión absoluta, que me impulsan a intentar contra él un proceso ruinoso para mí. ¿Estáis satisfecho de mi respuesta? [2012: 117-118]

En lo que se refiere a Polichinela, sin mencionar el hecho de que todo el pueblo le crea capaz de contratar a una decena de matones para agredir a Leandro, su mujer le acusa de ser violento con ella:

SEÑORA DE POLICHINELA.-No lo sabéis, que algunas veces llegó hasta a golpearme.

LAURA.-¿Qué decís? ¿Y fuisteis mujer para consentirlo?

SEÑORA DE POLICHINELA.-Luego cree componerlo con traerme algún regalo. [1926: 31]

Pero, el personaje de Polichinela no es el único para el cual Benavente se inspiró en Shylock. Al final de la comedia, el usurero judío aparece también bajo los rasgos de Pantalón¹¹. Su primera intervención, añadida a su nombre, hace patente el parentesco con Shylock: «¡Justicia! ¡Justicia! ¡Mi dinero! ¡Mi dinero!» [1926:48]. Reclama que los alguaciles se pronuncien en contra de Crispín y Leandro, de la misma forma que el protagonista shakespeariano pedía al dux que dictase un veredicto en su favor. Pero, al igual que ocurre en la tragedia de Shakespeare, los acontecimientos se vuelven en contra de Pantalón y Polichinela. Las palabras de Antonio en *El mercader de Venecia* representan la conclusión perfecta al final de *Los intereses creados*: «No tengo al mundo más que por lo que es, Graciano: un teatro donde cada cual debe representar su papel [...]» [2012: 23]. Los hermanos benaventinos de Shylock tienen que someterse a la voluntad de los demás, que es la de preservar sus intereses y no dejar que el pueblo se entere de que han sido engañados. Para salvaguardar las apariencias, todos aceptan la propuesta de Crispín, que una vez más no tiene que asumir las consecuencias de sus actos. Como suele ser de costumbre en las piezas teatrales de Benavente, el amor vence. Silvia, la enamorada de la comedia, es la encargada de recordar a los asistentes la trascendencia del sentimiento amoroso:

SILVIA.- (*Al público.*) [...] [D]esciende a veces del cielo al corazón un hilo sutil, como tejido con luz de sol y con luz de luna., el hilo del amor, que a los humanos, como a estos muñecos que semejan humanos, les hace parecer divinos, y trae a nuestra frente resplandores de aurora, y pone alas en nuestro corazón y nos dice que no todo es farsa en la farsa, que hay algo de divino en nuestra vida que es verdad y es eterno y no puede acabar cuando la farsa acaba. [1926: 59]

Jacinto Benavente aprovechó, sin lugar a dudas, las historias y los personajes de Shakespeare para crear su propia dramaturgia. Sin embargo, fiel admirador del escritor inglés, también adaptó varias de sus obras. Siendo así, *Mucho ruidos y pocas nueces* se convirtió en *Los favoritos*, breve obra recopilada en el *Teatro fantástico*. La shakespeariana *Noche de Reyes* es la fuente de una comedia de fuerte tenor homoerótico, *Cuento de amor*.

¹¹ Los nombres escogidos por Benavente para sus personajes, ambos característicos de dos personajes de la commedia dell'arte, no son casualidad. En rigor, conviene recordar que Polichinela era, en su origen italiano, un personaje grotesco que no dudaba en mostrarse violento con los que expresaban una opinión distinta a la suya. En cuanto a Pantalón, el Pantalone de la commedia dell'arte representa a un viejo y rico mercader de Venecia. El color negro de su traje no deja de evocar la maldad.

B. 3. Adaptaciones shakespearianas: *Los favoritos* y *Cuento de amor*

Jacinto Benavente, al margen de su labor como traductor, adaptó ciertas obras de su maestro. Conservando la columna vertebral de las piezas de Shakespeare, el dramaturgo madrileño ajusta la trama al modelo teatral de su época e introduce mensajes personales en sus comedias.

Los favoritos, breve obra del *Teatro fantástico*, se basa en una historia paralela a la acción principal de *Mucho ruido y pocas nueces*, más específicamente el romance de Beatriz y Benedicto. En rigor, son los únicos personajes de la comedia shakespeariana que conservan sus nombres en la adaptación de Benavente. La historia de amor entre Hero y Claudio -Celia y Octavio en *Los favoritos*-, al igual que la traición de don Juan, desaparecen por completo de la trama benaventina. Sin embargo, aunque no se relate la relación entre los duques, existe una gran diferencia entre la obra de Benavente y la de Shakespeare. En *Mucho ruido y pocas nueces*, después de haber fingido su muerte para que su honor fuese limpiada y asegurarse de los sentimientos de su prometido, Hero y Claudio se casan por amor. En cambio, en *Los favoritos*, la celebración de la boda es el resultado de un acuerdo de paz firmado entre el padre de la joven y Octavio:

CELIA.- [...] Confieso mi mal corazón cuando supe que trataban de hacer de mí la prenda de sus paces, me afligí sobremanera. [...] Confieso que un retrato del Duque, que me presentaron, contribuyó bastante a disminuir la intensidad del sacrificio [...]. En fin, me casé y soy feliz [...]. [2001: 228]

Benavente centró su acción en la fuerte disputa y posterior reconciliación de la pareja formada por los confidentes de los duques. Beatriz, en ambas comedias, se presenta como una mujer culta, a la cual le gusta leer. La duquesa de *Los favoritos* es la primera en hacer alusión al ocio preferido de su dama: «Pues, leyendo, ya me figuraba dónde había de encontrarte.» [2001: 227]. En Shakespeare, la referencia al pasatiempo de Beatriz aparece en medio de una conversación sobre Benedicto con un mensajero:

MENSAJERO

Noto, señora, que el caballero no está en vuestros libros.

BEATRIZ

No: si lo estuviese, quemaría mi biblioteca. [2009: 21]

La cultura de la confidente de Celia se vuelve en contra de ella cuando discute con Benedicto:

BEATRIZ.- [...] Busco un epigrama contra los necios, y no acierto a encontrarlo.

BENEDICTO.- Si fuera contra las sabias, yo podría proporcionaros uno, bien que en lengua vulgar, única que alcanza mi desvalido cacumen. [2001: 232]

En *Mucho ruido y pocas nueces*, Benedicto acusa a la prima de Hero de extraer «sus mejores agudezas de los *Cien cuentos alegres*» [2009: 48]¹². Debido al enfado que las palabras de Benedicto provocan y para oponerse a él desde el punto de vista de la virtud y el intelecto, ambas mujeres deciden referirse a su rival como el hazmerreír de sus amos:

BENEDICTO.- [...] Debéis comprender que si soy el favorito del Duque, es hacerle muy poco honor considerarme exento de algún mérito.

BEATRIZ.- Perdonad, debieron advertirme que no erais su bufón solamente. [Benavente: 2001, 239]

BEATRIZ

[Benedicto] [...] es el juglar del príncipe: un bufón insípido; su sola cualidad estriba en inventar calumnias inconcebibles; nadie, sino los libertinos, se deleita con él; y lo que le recomienda ante éstos no es su gracejo, sino su grosería, pues divierte a los hombres a la par que los enoja, los cuales acaban por reírse de él y golpearle. [Shakespeare, 2009: 49]

Benedicto, por su parte, se caracteriza por su odio a la institución del matrimonio y su desconfianza hacia las mujeres:

BENEDICTO

Que me haya concebido una mujer, es cosa que le agradezco; que me haya criado, también es cosa por la cual doy mis más humildes gracias; pero que sobre mi cabeza resuene una cadencia de cuerno de montería, o que mi bugle cuelgue de un invisible cinturón, que todas las mujeres me perdonen. Porque no quiero hacerles la injusticia de desconfiar de algunas de ellas, me reservo el derecho de no fiarme de ninguna. Y, por último -y esto será lo más conveniente para mí-, me propongo vivir soltero. [Shakespeare: 2009: 29-30]

Jacinto Benavente, en *Los favoritos*, conserva estas características en la construcción de su personaje:

CELIA.- ¿En tanto horror tenéis el matrimonio?

BENEDICTO.- Soy tan extravagante que pienso que no he de hallar nunca mi media naranja. [2001: 236]

En otro momento de la conversación, Benedicto manifiesta ante Celia la desconfianza que le inspiran las gentes de sexo femenino, especialmente las exponen a vista de todos sus sentimientos:

BENEDICTO.- Permitidme que desconfíe. Esas son las que hicieron en un principio inmoderado alarde de dolor y se hallan después comprometidas con el mundo a seguir mostrándole y se ocultan, no para que se vea cómo sienten, sino para que no se vea que no sienten. [2001: 238]

¹² El título original de la obra aludida es *A Hundred Merry Tales*. Aunque se haya publicado en el año 1526 de forma anónima, debido a la alusión en *Mucho ruido y pocas nueces*, pasó a conocerse como *Shakespeare's Jestbook*. El término inglés *jestbook* se refiere a una colección de bromas y anécdotas humorísticas. Un facsímil de *A Hundred Merry Tales* es disponible en el siguiente enlace: <<https://archive.org/stream/hundredmerrytale00hazl#page/n9/mode/2up>> [Consultado el 18/06/2018].

Siendo personalidades tan diferentes, en ambas obras, se produce un choque entre Beatriz y Benedicto. La disputa, tanto en Shakespeare como en Benavente, pone en peligro la paz del reino. Conviene recordar que, en *Mucho ruido y pocas nueces*, Beatriz pide a Benedicto que rete en duelo a Claudio para lavar el honor de su prima y demostrarle su amor. Sea en la pieza aurea, sea en la pieza moderna, el enfrentamiento entre ambos clanes podría suponer el fin de una estabilidad política y desembocar en un enfrentamiento entre dos familias. Por tanto, conviene a los gobernantes idear un plan para conseguir que estos dos fuertes caracteres se reconcilien. Celia y Octavio, duques de *Los favoritos*, deciden hacer creer a cada uno de sus favoritos que el otro le ama. Un engaño parecido se desvela al final de la obra del Bardo:

BEATRIZ

¿No me amáis vos?

BENEDICTO

En verdad que no; no más de lo razonable.

BEATRIZ

Vaya, entonces mi prima, Margarita y Úrsula se han engañado de medio a medio, pues juraron que sí.

BENEDICTO

Ellos juraron que estabais casi muerta de amor por mí. [2009: 173]

Ambas obras concluyen con un final feliz. En *Mucho ruido y pocas nueces*, el público asiste a dos bodas, la de Hero y Claudio y la de Beatriz y Benedicto. Benavente no cierra su obra de forma tan convencional. Los confidentes de los duques se acaban reconciliando y enamorando pero no se celebra ninguna ceremonia de matrimonio. *Los favoritos* dista en muchos aspectos de *Mucho ruido y pocas nueces* dado que solamente se centra en un episodio de la obra. No obstante, *Cuento de amor* es una adaptación de la totalidad de la trama de *Noche de Reyes*.

Jacinto Benavente, como se pudo observar con *Los favoritos*, toma muchas libertades con las obras de su maestro. La primera que se permite es eludir el título original de la comedia de Shakespeare, *Twelfth Night or What you will*, para titular su obra *Cuento de amor*. Pero, conviene señalar que, aparte del nombre, la adaptación benaventina dista muy poco de la obra original. El primer ingrediente presente en *Cuento de amor*, y ausente en *Noche de Reyes*, es el prólogo pronunciado por la condesa Olivia. No debe sorprender tal introducción, al ser un recurso muypreciado por Benavente. En palabras de Emilio Peral Vega, «el dramaturgo madrileño hace suya la obra de Shakespeare coloreándola de tonalidades modernistas y convirtiéndola, a su vez, en su particular apuesta para la reatralización de la escena patria [...] [2010: 245]. Asimismo, el prólogo le permite al escritor español rendir homenaje a su maestro:

LA CONDESA OLIVIA

[...]

Un poeta divino, un semi-Dios, supo contarlo con misteriosa sencillez, y aquel espíritu inmortal que iluminó el mundo todo, penetró en el infierno y tocó al cielo; para el que no hubo espantos ni obscuridad en cumbres y en abismos; al contar ese cuento, puso más de su alma que en todas sus terribles tragedias. Amparado del poeta divino, temeroso como profanador al presentaros en una redomilla gotas de agua del mar y deciros: este es el Océano, un poeta humilde de estos tiempos, pide admiración para Shakespeare en lo admirable, y para sí toda censura. [1899: 194]

En este prólogo, pronunciado por una de las mujeres cuya sexualidad es ambigua, es de pensar que Benavente alude a la propia condición sexual de Shakespeare, gran debate entre los estudiosos, entre los cuales Oscar Wilde y su corto relato *El retrato del Sr. W.H.*. En rigor, es de recordar que algunos de los *Sonetos* se refieren a la pasión que sentía el escritor de Stratford-upon-Avon por un joven hombre, aunque no haya contenido homoerótico explícito. Para entender el uso que Oscar Wilde, Jacinto Benavente y, posteriormente, Federico García Lorca hicieron de las obras del maestro inglés, resulta interesante la explicación dada por Stanley Wells, en su artículo «(Homo)sexuality in Shakespeare's *Sonnets*»:

None of the poems that celebrate love between the poet (whether we think of him simply as an identity assumed by Shakespeare for professional purposes or as Shakespeare speaking in his own person) and a “lovely boy” is explicitly sexual in the manner of the frankest of the “dark lady” sonnets. But many of these poems would have had, and continue to have, a special appeal to homoerotic readers. They have also met with castigation from homophobic readers for this very reason, as the history of their reception over the centuries makes abundantly clear. And a number of the sonnets addressed to a male are deeply passionate if idealized love poems which one can easily imagine being addressed to a young man with whom the poet was having a physical as well as a spiritual relationship. [...] That poem [Number 108]¹³, explicitly addressed to a ‘sweet boy’, gives an echo, as Viola says in *Twelfth Night*, to the very seat where love is throned. It expresses an intensity of love that knows no limits. Shakespeare’s *Sonnets* transcend the boundaries of sub-divisions of human experience to encapsulate the very essence of human love. [2012: s.n.]

A la luz de la explicación de este estudioso, no es de extrañar que Benavente se sintiese atraído por la adaptación de *Noche de Reyes*, obra en la cual la relación entre Viola y Olivia reviste ecos lésbicos¹⁴. De hecho, el personaje de Elena en *Cuento de amor* recuerda al de Ganimedes, tanto en la comedia shakespeariana *Como Gustéis* como en la pieza benaventina *Cuento de primavera*. Basta con leer algunas descripciones que hacen los personajes de Florisel, el alter ego masculino de Elena, para comprobar esta observación:

TOBIÁS.-¡Gentil presencia! Un Ganimedes. ¿No es eso Malvolio? ¿No fue Ganimedes el copero de Júpiter? No ando muy seguro. [1899, 202]

¹³ El facsímil de este soneto se puede consultar en el Anexo 3.

¹⁴ Jacinto Benavente no fue el único que se inspiró de la ambigüedad sexual de *Noche de Reyes*. El poeta inglés John Lucas Tupper escribió el poema «Viola and Olivia», en el cual se describe la relación lésbica de ambos personajes. El poema aparece en el Anexo 4 de este trabajo.

LEONCIO.-Los amados de los dioses mueren pronto. Florisel fue amado de soberanos en la tierra; favorito de un duque, y amor de una divina hermosura. Los poetas podrán grabar un dulce epitafio en su sepultura. [1899: 289]

La androginia del personaje de Viola también aparece en *Noche de reyes*, en boca de Malvolio, el mayordomo de Olivia:

MALVOLIO

Para ser hombre le faltan años, y, creo que le sobran para ser mancebo, parece como la vaina antes de que le brote el guisante o la manzana que no está madura... Anda entre dos aguas, pues no es ni abril ni viril; en cuanto a sus formas, las tiene muy buenas, aunque es un insolente. Podría decirse que aún le queda en los labios algo de la leche... de su madre. [2006: 147]

No obstante, tanto el aspecto andrógino como las palabras del paje terminan enamorando a Octavia, dando lugar a una ambigua situación en ambas obras:

OLIVIA

[...]

Decidme, os lo ruego ¿qué pensáis de mí?

VIOLA

Que sois de la opinión que no sois lo que parecéis.

OLIVIA

Si eso opino; opino lo mismo de vos.

VIOLA

Opináis muy bien: no soy lo que aparento.

OLIVIA

¡Ojalá fuerais ése que yo deseo! [Shakespeare: 2006, 287-289]

FLORISEL.-¡Oh, señora! Atormentáis mi corazón... ¡Triste de mí! ¡Si yo pudiera ser daros mi alma para que amarais al duque, como yo os amaría... si os pudiese amar!...

LA CONDESA.-¿Si pudierais amarme?

[...]

FLORISEL.-El tesoro de vuestro amor, codiciado de príncipes y reyes, no aliviaría mi pobreza. ¡Oh! Creedme. El amor se burla cruelmente de vos; os muestra apariencias mentirosas... amáis lo imposible. [...] [Benavente, 1899: 249]

Otro problema con el que se encuentra Olivia, aparte de la condición sexual de la persona amada, es que Viola está enamorada del duque Orsino -Leonardo en *Cuento de amor*-. Esta es triste situación en la cual se encuentra la joven da lugar a otra ambigüedad sexual: la del joven paje Cesario prendado de su amo:

ORSINO

[...]

(A Viola.) Mancebo, me has repetido más de mil veces que nunca amaríais a una mujer tanto como a mí.

VIOLA

Todo lo que he dicho volveré a jurarlo
y todo lo que jure quedará en mi corazón,
así como el cielo guarda el fuego

que separa el día de la noche. [Shakespeare, 2006: 447]

A diferencia de *Noche de Reyes*, Elena, todavía disfrazada de Florisel, es encarcelada por haber traicionado al duque, enamorando a la mujer con la cual tanto ansía casarse. La condesa insiste en que el amor que siente hacia el paje es un amor compartido, a pesar de que sea una mentira. Una vez más, el juego de disfraces shakespeariano permite a Benavente hablar de su condición sexual, amparado por su maestro:

EL DUQUE.-[...] El llanto con que ella debiera implorarme por su amante, soy yo quien lo vierte; mi corazón es el que implora, y compadece, y perdona. [...] Quiero ser generoso con él; que viva; pero quiero que odie a esa mujer, un odio a lo menos contra ella. ¡En mí todo es amor! [1899, 293]

EL DUQUE.- [...] Tu vida depende de quien amas.

FLORISEL.-Depende de vos, señor. Nunca me salve la vida esa mujer, si vos queréis que muera. [1899: 295]

Existe otra relación ambigua en *Noche de Reyes* que no aparece en *Cuento de amor*: la de Antonio y Sebastián¹⁵. Ambos hombres mantienen una amistad de carácter equívoco, como lo demuestran varios intercambios de la comedia:

ANTONIO

No podría abandonaros. Mi ansia,
punzante como espina de acero, me instiga a seguimos,
y no sólo por necesitar vuestra presencia (que eso bastara
para emprender un viaje eterno),
sino por temor de lo que vuestro viaje
os pudiera deparar en una tierra tan extraña,
tan inhóspita y dura para un viajero
sin amigos y sin guía. Fue el amor,
a más del miedo que sentía, lo que me indujo
a seguir vuestros pasos. [2006, 307]

SEBASTIÁN

¡Antonio, oh dulce Antonio, qué largas
las horas de dolor y sufrimiento
desde nuestra separación! [2006: 441]

Aunque Jacinto Benavente no saque provecho de la relación entre Sebastián y Antonio, el componente homoerótico de *Cuento de amor* es innegable. Pero, para no chocar al público y no ser acusado de inmoral o indecente, la comedia de cierra de forma muy convencional. Florisel desvela su verdadera identidad y consigue el afecto del duque. La condesa, por su

¹⁵ Esta relación no es sin recordar la peculiar amistad de Antonio por Bassanio en *El mercader de Venecia*. Shylock no podría haber llevado a cabo su malévolo plan contra el mercader si no fuera porque éste está dispuesto a cualquier cosa para su amigo, incluso sacrificar su vida si fuese necesario. Asimismo, el nombre Sebastián también podía evocar para Benavente el del santo. En efecto, san Sebastián siempre fue para los artistas homosexuales un ícono que reivindicaban.

parte, ve su amor correspondido por el hermano gemelo de Elena, el Florisel original. La conclusión de la obra original es distinta a la escogida por el dramaturgo madrileño. En *Noche de Reyes*, Olivia no encuentra pareja pero sí consuelo en un nuevo amor fraternal con Orsino, quien ha de casarse con Viola.

A pesar de los cambios que Benavente va introduciendo en sus adaptaciones, aprovecha las enseñanzas de su maestro para crear una nueva forma de hacer teatro. Abre la vía a Federico García Lorca a través del trato que hace del tema de la ambigüedad amorosa ya que demuestra que en la dramaturgia shakespeariana «late, al fondo, el triunfo de un amor libre que se impone a las conveniencias y a los estereotipos» [Peral Vega, 2010: 253]. Los dos escritores españoles, debido a su condición sexual, no pudieron sino sentirse atraídos por un poeta tan grande como Shakespeare que abogaba por la libertad.

Juan Trouillhet-Manso recuerda que si «Benavente y Martínez Sierra se acercan a Shakespeare a través de las comedias, con sus enredos y su idealización amorosa, a Valle-Inclán le interesan, sobre todo, las grandes tragedias con sus ambientes siniestros, crímenes espantosos, violaciones, demencias y espectros de ultratumba.» [2004: s.n.]. No es de sorprender esta afirmación dado que Ramón del Valle-Inclán destaca otra vertiente del universo del Bardo: el de la crítica política y social. Las *Comedias bárbaras* desarrollan una trama muy cercana a la de *El rey Lear*, a la vez que denuncian la situación en la cual el pueblo español se encontraba. El esperpento *Los cuernos de don Friolera*, recreación farsesca de *Otelo*, debajo de las risas que provoca, esconde un trasfondo político muy crítico.

C. Ramón del Valle-Inclán, admirador y fiel seguidor

C. 1. Declaraciones de Valle-Inclán sobre Shakespeare

Muchos son los comentarios y reflexiones del autor de *Luces de Bohemia* sobre la obra del dramaturgo inglés. En *El heraldo de Madrid*, Valle-Inclán demuestra la admiración que siente por Shakespeare y su teatro. En el artículo periodístico «En vísperas de un estreno. Lo que dice Valle-Inclán», podíamos leer:

Yo no sigo el movimiento teatral, porque estoy obsesionado con Shakespeare. Creo que el teatro debe ser lo que el autor de *Hamlet* demuestra, tres exaltaciones: la exaltación trágica de *Hamlet* y *El Rey Lear*, la exaltación grotesca de *Falstaff* y la exaltación lírica de casi todas sus obras; es decir la exaltación de la propia personalidad... Por eso admiro el Teatro de Benavente; en todas sus obras hay algo suyo; está en todas sus obras la personalidad del autor [...]. [Fernández Arias, 1912: 3]

Las declaraciones de Valle-Inclán al diario madrileño no son sin recordar las palabras que pondrá en boca de su personaje don Estrafalario, en el esperpento *Los cuernos de don Friolera*:

DON ESTRAFALARIO.

La crueldad y el dogmatismo del drama español solamente se encuentra en la Biblia. La crueldad sespiriana [*sic*] es magnífica, porque es ciega, con la grandeza de las fuerzas naturales. Shakespeare es violento, pero no dogmático. La crueldad española tiene toda la bárbara liturgia de los Autos de Fe. [...] Si nuestro teatro tuviese el temblor de las fiestas de toros¹⁶, sería magnífico. Si hubiese sabido transportar esa violenta estética, sería un teatro heroico como la *Iliada*. A falta de eso, tiene toda la antipatía de los códigos, desde la Constitución a la Gramática. [1973: 75]

La crítica al teatro español de su época es obvia en las obras del escritor gallego, así como en muchas de sus declaraciones. Quince años después del artículo en *El Heraldo de Madrid*, en una entrevista otorgada al *ABC*, titulada «¿Por qué usted no escribe para el teatro?», Valle-Inclán reitera su veneración por Shakespeare y deja a entender lo poco que le gusta el ámbito teatral del momento:

Y, me gusta, claro es, el teatro, y he hecho teatro, procurando vencer todas las dificultades inherentes al género. He hecho teatro tomando por maestro a Shakespeare. Pero, no he escrito nunca ni escribiré para los cómicos españoles. [Anónimo, 1927: 9]

En otra declaración publicada en el periódico antes mencionado, el dramaturgo reitera su crítica al teatro español por medio de alusiones a una de las obras más ignoradas por la crítica, algo que demuestra el gran conocimiento que tenía de la dramaturgia shakespeariana:

Cuando escribía yo la *Sonata de primavera*, cuya acción pasa en Italia, incrusté un episodio romano de Casanova para convencerme de que mi obra estaba bien ambientada e iba por buen camino. Shakespeare pone en boca de su Coriolano discursos y sentencias tomados de los historiadores de la Antigüedad; su tragedia es admirable, porque, lejos de rechazar estos textos, los exige. Ponga usted en cualquiera de esas obras históricas de teatro que se estrenan ahora, palabras, discursos y documentos de la época, y verá usted cómo les sientan... [Calvo, 1930: 6]

Los numerosos testimonios que Valle-Inclán dejó, tanto en sus piezas como en las entrevistas, constancia de su devoción por la figura de Shakespeare y el universo dramático que fue capaz de crear. Pero, el uso que el dramaturgo gallego hizo de las obras del Bardo es posiblemente el mejor homenaje que le podía rendir. En el ciclo de las llamadas *Comedias*

¹⁶ Con respecto a las corridas de toros, Luis Lorenzo-Rivero recuerda, en *Goya en el esperpento de Valle-Inclán*, que la serie *Tauromaquia* del pintor debió «mortificar la mente del escritor, evocando sus sátiras esperpénticas contra las injusticias y los abusos de los políticos que satisfacían el hambre del pueblo con la afición a la corrida» [1998: 98]. A continuación, añade, comparando las posiciones ambos artistas:

El rebajamiento de los españoles es evidente. Mientras los europeos de esas dos épocas se divertían en el teatro y otros eventos culturales que les elevaban y refinaban, los españoles se embrutecían en el ruedo, lo que hizo sufrir mucho a ambos espíritus progresistas. [1998: 98]

bárbaras, Valle-Inclán reinventa la dramaturgia shakespeariana, adaptándola a su universo dramático.

C. 2. Las *Comedias bárbaras*, recreación valleinclanesca de *El rey Lear*

Muchos estudiosos han investigado la herencia del Bardo en la trilogía valleinclanesca porque en ella es donde la presencia del universo shakespeariano aparece de forma más evidente. Juan Trouillhet Manso explica que, ya desde la publicación de las tres obras, los críticos las fueron relacionando con las obras de Shakespeare. Pero, también recuerda que este ciclo teatral anticipa el nacimiento del gran logro de Valle-Inclán, el esperpento:

Las Comedias bárbaras suponen la realización mejor lograda de un teatro shakespeariano, pues consiguen recrear el tono trágico, misterioso y violento de las mejores tragedias del dramaturgo inglés. Evidencian también el comienzo de una forma dramática nueva al recuperar paradójicamente los modelos del teatro del siglo de oro español, pero, sobre todo, de su maestro Shakespeare. El primero en relacionar las *Comedias* con el teatro del dramaturgo inglés fue el crítico de *El liberal* en su entusiasta reseña sobre *Águila de blasón* en 1907, en la que [...] comparaba la incompreensión que generó el drama de Valle-Inclán con el que sufriría el propio Shakespeare, que también sería calificado de poco teatral. De forma más explícita destacaron la inspiración shakespeariana en las *Comedias*, el crítico de *El Mundo*, Bernardo de Candamo en 1908 con la aparición como folletín de *Romance de lobos*; y el de *La Lectura*, José María Tenreiro. [2004: s.n.]

Águila de blasón, *Cara de plata* y, más especialmente, *Romance de lobos* rebosan de elementos que no son sin recordar algunas de las escenas más famosas de la dramaturgia shakespeariana. En efecto, el comienzo de *Romance de lobo*, en el cual don Juan Manuel se encuentra con la Santa Compañía, nada tiene que envidiar a la espectral aparición del padre de Hamlet o a las predicciones de las brujas en *Macbeth*¹⁷. No obstante, en el ciclo bárbaro, *El rey Lear* es, no cabe duda alguna, la tragedia que más influencia tuvo en la escritura de don Ramón¹⁸. La trama de la pieza inglesa es aprovecha con maestría por Valle-Inclán para crear un peculiar mundo, en el cual reinan la violencia y el misterio. Asimismo, el planteamiento propuesto por Shakespeare (la dicotomía entre hijas malas y la hija buena, Cordelia) es recuperado por el escritor gallego:

En la tragedia de Shakespeare son tres las hijas: Goneril, Regan y Cordelia, la menor y la única sincera de las tres; pero también está el conde de Gloster que comparte protagonismo y que cuenta con dos hijos: el legítimo Edgar y el malvado Edmond. En las *Comedias* son seis los hijos: don Pedrito, don Gonzalito, don Mauro, don Farruquiño, don Rosendo y don Miguelito, conocido como Cara de Plata. De entre éstos hay dos que destacan por su maldad y salvajismo: don Farruquiño y don Pedrito,

¹⁷ Conviene recordar la recreación de la muerte de la amada de Hamlet en *Águila de blasón*, a través del personaje de Sabelita, estudiada en el apartado correspondiente al mito de Ofelia.

¹⁸ Otra posible influencia de Valle-Inclán para la redacción de sus *Comedias Bárbaras* puede ser *El Abuelo* de Benito Pérez Galdós, otro ilustre discípulo de Shakespeare. *El Abuelo* -tanto en la novela como en su adaptación teatral-, el novelista se vale de *El rey Lear* para crear los personajes y el ambiente de su drama familiar.

mientras que Cara de Plata, es el más querido por los hermanos y el único que aprecia su padre. [Landín Martínez, 2015: 144]

Los temas del linaje y del honor, tanto en *El rey Lear* como en las *Comedias bárbaras*, configuran la columna vertebral de las obras. Suelen remitir a ellos ambos protagonistas, en su profunda nostalgia, para reflexionar sobre la traición de sus descendientes. En *Águila de blasón*, don Juan Manuel Montenegro se lamenta del comportamiento de sus descendientes:

EL CABALLERO

Roja, sólo me rodean ingratos y traidores. ¿Crees que no leo en el corazón de esta gente? ¡Todos desean mi muerte, y mis hijos los primeros! Esos malvados que engendré para mi afrenta convertirán en una cueva de ladrones, esta casa de mis abuelos. ¡Conmigo se va el último caballero de mi sangre, y contigo la lealtad de los viejos criados! [1994: 122]

El rey Lear, envuelto en la locura, olvida poco a poco a sus hijas, en un intento de no recordar el sufrimiento que le han causado. Sus palabras de desprecio hacia Goneril y Regan no dejan de traer a la mente las del personaje valleinclanesco:

LEAR

¡Que todos los males que reserva el cielo
para nuestras faltas caigan sobre tus hijas!
[...]
¡Maldición, traidor! Sólo unas hijas crueles
hubieran podido arrastrarle tan bajo.
¿Éste es el modo en que los padres repudiados
pierden la consideración por su propia carne?
¡Justo castigo! Pues fue esa misma carne
la que engendró hijas pelícanas. [2011: 145]

Tanto don Juan Manuel como Lear son dos padres que se tienen que enfrentar a sus hijos, un dolor tan grande que les lleva progresivamente a la locura. La escena más emblemática de Shakespeare, respecto a la demencia de su personaje, es la de la tormenta. Como gran conocedor de la obra del Bardo, Valle-Inclán no pudo sino recrear, a su personal manera, este gran cuadro de la literatura universal. Introduce una novedad para recordar su querida Galicia: el mar. Pero, a pesar de la introducción de este elemento, siguen presentes numerosos paralelismos entre ambas escenas:

EL CABALLERO

Dios ordena que me arrepienta de mis pecados... ¡Toda una vida! ¡Toda una vida!... ¡Qué lejos suena la campana, apenas se la distingue! He sido siempre un hereje. ¡El mejor amigo del Demonio!... Me habré equivocado y no será la campana de Andrés. A estas horas habrá muerto aquella santa... En el cielo la pobre abogará por mí... ¡Por mí, que fui su verdugo!... [...] ¡Cuántos pecados! ¡Mi alma está negra de ellos!... La religión es seca como una vieja... [...] Tengo hijos en todas estas aldeas, a quienes no he podido dar mi nombre... ¡Yo mismo no puedo contarlos!... Y los otros bandidos,

temerosos de verse sin herencia por mi amor a los bastardos, han tratado de robarme, de matarme... Pero yo tengo siete vidas. ¡Todo lo pagó con sus lágrimas aquella santa!... [...] [1999: 75-76]

LEAR

¡Haz rugir tu vientre! ¡Escupe, fuego! ¡Chorrea, lluvia!

Lluvia, viento, trueno, fuego, no sois mis hijas.

No os acuso, elementos, de dureza:

nunca os regalé un reino, nunca os tuve
por vástagos, no me debéis nada. Seguid con
vuestro horrible juego. Aquí estoy, esclavo
vuestro, viejo, pobre, débil, despreciado.

Y aún así os llamaré siervos abyectos,
pues conspiráis con dos hijas crueles
desplomando batallones celestes
sobre mi anciana cabeza. ¡Ah, cuán despreciable!

[...]

Que los dioses

que tal tumulto arman sobre nuestras cabezas
distingan ahora a sus enemigos. Tiembla,
canalla que ocultas crímenes secretos
sin justo castigo. Escóndete, mano asesina,
y tú, perjuró, y tú que finges virtud,
incestuoso. Hazte añicos, rufián
que intrigas al abrigo de la hipocresía.

[...] [2011: 137-139]

Además, las palabras de don Juan Manuel sobre la muerte de doña María, su esposa, no dejan de traer a la memoria las lamentaciones de Lear, tras reencontrarse con su hija Cordelia:

LEAR

Haces mal en sacarme de la tumba.

Eres un alma bienaventurada, pero estoy
atado a una rueda de fuego, y mis lágrimas
abrasan como plomo candente.

[...]

Espíritu eres, eso lo sé. ¿Dónde acaeció tu muerte?

[...]

No llores. Bebería veneno si tú me lo dieses.

Sé que no me quieres. Tus hermanas,
ahora recuerdo, me hicieron mucho mal.

Tú tienes motivos, ellas no. [2011: 201-203]

Otro elemento retomado por Valle-Inclán en sus *Comedias bárbaras* es la figura del bufón, especialmente con el personaje de don Galán. La presentación del personaje en *Águila de blasón* no deja lugar a dudas en cuanto al papel de gracioso que ha de desempeñar: «Es viejo y feo, embustero y miedoso, sabe muchas historias, que cuenta con malicia, y en la casa de su amo hace también oficios de bufón» [1994: 105]. Como el Bufón en *El rey Lear*, no le

preocupa enfrentarse a la familia de su amo, como lo demuestra una conversación entre el protagonista y su esposa:

DOÑA MARÍA

¡Cómo puedes tolerar tanta insolencia en un criado!

EL CABALLERO

¡Don Galán es mi hombre de placer! ¡Y también una voz de mi conciencia!...

DOÑA MARÍA

¡Don Galán voz de tu conciencia!

EL CABALLERO

Don Galán, con sus burlas y sus insolencias, edifica mi alma, como Don Manuelito edifica la tuya, con sus sermones. [1994: 185-186]

El hecho de que don Juan Manuel Montenegro considere a su criado como «una voz de [su] conciencia» no es en absoluto extraño. Lo mismo ocurre con Lear y su bufón. Éste siempre va dando su opinión muy libremente al rey, especialmente cuando está equivocado:

LEAR

¿Desde cuándo cantas tú tanto?

BUFÓN

Desde que convertiste a tus hijas en tus madres, abuelo.

Ellas lloran de gozo

y yo canto con pesar

porque el rey juega cual mozo

con bufones quiere andar.

Abuelo, por favor, contrata a un maestro que enseñe a mentir a tu bufón. Me encantaría aprender a mentir. [2011: 88]

Estas libertades que se toman ambos graciosos con sus señores no es del agrado de sus familiares. Menos aún cuando, al igual que le ocurre a Goneril, los bufones desvelan la verdadera personalidad que tratan de esconder a los ojos del mundo:

GONERIL

No sólo, señor, este bufón malcriado,

otros de vuestro séquito insolente,

a todas horas incordian y porfían

haciendo estallar intolerable discordia.

Pensé, mi señor, que haciéndooslo saber

repararíais en el daño. Mas demoráis

la respuesta, y vos mismo

apoyáis tal conducta y la alentáis

al tolerarla. [...] [2011: 89]

A pesar de la incomodidad y el disgusto que producen en los familiares de quienes sirven, el Bufón y don Galán son dos personas sobre las cuales sus amos se pueden apoyar y que resultan ser dignos de confianza, al ser los únicos verdaderamente honestos.

Sin embargo, existe una radical diferencia entre las *Comedias bárbaras* de Valle-Inclán y *El rey Lear* de Shakespeare: la forma de tratar el tema de la honra y del linaje. El viejo monarca shakespeariano cuestiona la educación y los genes que ha transmitido a sus hijas. Pero, no es en absoluto el razonamiento de don Juan Manuel Montenegro. Para él, sus hijos son los únicos culpables de lo ocurrido al no mostrarse dignos de la estirpe a la cual pertenecen. En la escena final de *Romance de lobos*, el patriarca llega a repudiarles:

EL CABALLERO

¡Vuelvo aquí para despojaros, como a ladrones, de los bienes que disfrutáis por mí! ¡Dios me alarga la vida para que pueda arrancarlos de vuestras manos infames y repartirlos entre mis verdaderos hijos! ¡Salid de esta casa, hijos de Satanás! [1999: 148]

Pero, la maldad de los hijos se anunciaba desde el principio, en boca de personajes exteriores a la familia, Kent en *El rey Lear* y Doña Rosita en *Águila de blasón*:

KENT

Matarás al que te sana, y darás su sueldo
a la enfermedad que combate. Revoca tus dones.
Mientras quede aliento en mi garganta,
te diré que haces mal.

[...]

(A *Cordelia*.) ¡Velen por ti los dioses, doncella,
justamente hablaste, tu razón fue bella!

(A *Goneril* y *Regan*.) Mostrad los frutos de tanta soflama,
pruebas debe dar quien jura que ama. [2011: 62]

DOÑA ROSITA

Micaela la Roja ha visto nacer a todos los hijos de Don Juan Manuel. Por cierto que son la deshonra de su sangre esos bigardos. Sólo han heredado de su padre el despotismo, pero qué lejos están de su nobleza. Don Juan Manuel lleva un rey dentro. [1994: 73-74]

Si bien el destino del *Lear* de Shakespeare conmueve a los lectores/espectadores y, a través del personaje de Cordelia, presenta una defensa del noble linaje, Valle-Inclán aprovecha el modelo que la tragedia inglesa le proporciona para, una vez más, denunciar la situación en la cual se encuentra el pueblo español. En rigor, en la trilogía de Valle-Inclán no se culpa a los hijos, puesto que representan el fin de una sociedad estamental:

Los hijos de don Juan Manuel son en realidad las víctimas de un proceso histórico irreversible y la censura del autor -insisto en ello- no los elige como blanco, aunque las apariencias los señalen como tal. Por el contrario, a través de esas contrafiguras del protagonista, Valle muestra las consecuencias de un sistema capaz de subvertir todos los valores tradicionales de los que la hidalguía era depositaria. De esta forma la eficacia de su impugnación reside en presentar a esos personajes desclasados y, por tanto, próximos a los contravalores de su detestada burguesía, tan alejados de la moralidad, el temple y la dignidad con que el autor ha investido a la hidalguía en su principal representante, Don Juan Manuel Montenegro. Quiero decir que lo que ofrece en sus *Comedias Bárbaras* son precisamente los efectos

devastadores que las medidas socio-económicas liberales producen en una sociedad tradicional como la gallega. [Santos Zas, 1995: 160]

Bien es sabido que el dramaturgo español plasmaba en sus obras sus ideales. Manuel Aznar Soler recuerda que «[e]l antiburguesismo de Valle-Inclán no es óbice para denunciar la degradación moral de todas las clases sociales españolas» [1992: 137]. Las *Comedias bárbaras* son un buen ejemplo de ello y una anticipación de lo que conseguirá el escritor en sus esperpentos, de fuerte tener político y social:

Valle-Inclán atacó en los esperpentos diversos aspectos inaceptables del régimen arbitrario en búsqueda del progreso social, entendido por tal el encaminarse la humanidad hacia una meta ideal. La sociedad [...] debía avanzar al paso del tiempo, de ahí que progreso [...] significase cambio, libertad e igualdad, lo que equivale a democracia. Uno de los aspectos del reinado de Alfonso XIII más opuestos a la libertad e igualdad, condenado en los esperpentos, era la violencia. [Lorenzo-Rivero, 1998: 38-39]

La descripción de don Juan Manuel Montenegro en *Cara de Plata*, «un hidalgo mujeriego y despótico, hospitalario y violento, rey suevo en su pazo de Lantañón» [1992: 55], da a pensar que, subyacente en la trilogía, se encuentra una dura crítica a la monarquía española. La tragedia de Shakespeare, cuyo protagonista es un rey desgraciado, no pudo sino inspirar a Valle-Inclán para plasmar sus sentimientos hacia Alfonso XIII en su ciclo teatral, y sobre la sociedad en general. En palabras de José Manuel González,

La tragedia de los Montenegro quiere, también, ser la tragedia de España al dramatizar las diferencias y desajustes sociales que trascendían los límites del espacio escénico. Valle pone ante nuestros ojos la necesidad de cambiar una sociedad basada en la injusticia y en lo instintivo, lo que precipitará su destrucción. Pero en la trilogía no sólo existe la crítica y la denuncia de un mundo en su crisis última, sino también se sugieren soluciones para salir de este sinsentido [...]. [1998: 113]

Las *Comedias bárbaras*, con sus ecos shakespearianos y su trasfondo político, anuncian los esperpentos. Ya empieza a soplar un nuevo aire sobre el teatro español de principios del siglo XX. Valle-Inclán inicia una renovación literaria gracias a la cual los autores serán capaces de producir obras de calidad a nivel estilístico pero que también tendrán un fin didáctico. La denuncia social subyacente en el ciclo bárbaro se hará más explícita en los esperpentos. Es el caso de *Los cuernos de don Friolera*, obra en la cual la tragedia *Otelo* sirve al autor de *Tirano Banderas* para denunciar códigos morales y actitudes políticas arcaicos y peligrosos.

C. 3. Teatro esperpéntico y politizado: *Otelo* en *Los cuernos de don Friolera*

Gracias a las distintas declaraciones de Valle-Inclán, se ha visto que el modelo dramático shakespeariano fue uno de los pilares decisivos para la creación de los esperpentos de Valle-Inclán. Si bien *Otelo* ya le había inspirado para la trama de *La marquesa Rosalinda*, el escritor

despliega todo su genio en *Los cuernos de don Friolera*, pieza de fuerte tenor político y social. Esta obra «[e]s tal vez [...] la que mejor explica el interés de Valle-Inclán sintió siempre por la tragedia shakespeariana [*sic*] y la influencia que ésta ejerció en su teatro» [Díaz Ortiz, 2001: 94]. Asimismo, en unas confesiones hechas a Gregorio Martínez Sierra, se puede apreciar la opinión que tenía de *Otelo* y del universo del Bardo en general:

Comenzaré por decirle a usted que creo que hay tres formas de ver el mundo, artística o estéticamente: de rodillas, en pie o levantado en el aire. [...] Hay una segunda manera que es mirar a los protagonistas novelescos como de nuestra propia naturaleza, como si fuesen nuestros hermanos, como si fuesen ellos nosotros mismos, como si fuera el personaje un desdoblamiento de nuestro yo, con nuestras mismas virtudes y nuestros mismos defectos. Esta, es, indudablemente, la manera más que prospera. Esto es Shakespeare, todo Shakespeare. Los celos de Otelo, son los celos que podría haber sufrido el autor, y las dudas de Hamlet, las dudas que podría haber sentido el autor. Los personajes, en este caso, son de la misma naturaleza humana, ni más ni menos que el que los crea: son una realidad, la máxima verdad. [Martínez Sierra, 1928: 3]

A la luz de estas palabras, no es sorprendente que *Otelo* se haya convertido en un modelo idóneo para la estructura de un esperpento que quiere mofarse del teatro español del momento -como se podía percibir en la larga declaración de don Estrafalarario- pero, ante todo, denunciar una situación política y social que no está en absoluto acorde con los ideales de Valle-Inclán. *Los cuernos de don Friolera* se abre con un prólogo en el cual un bululú da una representación de una obra para marionetas que, rápidamente, se puede relacionar con la tragedia del moro de Venecia. Este teatro de títeres no es más que una parodia de la historia de don Friolera que el autor dará a conocer en las escenas siguientes. En esta versión esperpéntica de *Otelo*, el bululú asume el papel de Yago, inyectando en la mente del fantoche la duda y animándole a limpiar su honra mediante el asesinato de la supuestamente infiel esposa:

EL BULULÚ.

¡Pícara guardia! La bolichera, mi Teniente Don Friolera, le asciende usted a coronel. [...] No camine tan agudo, mi Teniente Don Friolera, y mate usted a la bolichera, si no se aviene con ser cornudo. [...] Dele usted, mi Teniente, baqueta. Zúrrela usted, mi Teniente, el pandero. Ábrala usted con la bayoneta, en la pelleja, un agujero. ¡Mátela usted si huele a aceitero! [1973: 69-72]

YAGO.- Vigila a tu esposa: repárala bien cuando habla con Casio, pero que no conozca tus recelos en la cara. No sea que se burlen de tu excesiva buena fe. Las venecianas sólo confían a Dios el secreto y saben ocultárselo al marido. No consiste su virtud en no pecar, sino en esconder el pecado. [Shakespeare, 2009: 138]

OTELO.- Búscame un veneno, Yago, para esta misma noche. No quiero hablarle, no quiero que se disculpe, porque me vencerán sus hechizos. Para esta misma noche, Yago.

YAGO.- No estoy por el veneno. Mejor es que la ahoguéis sobre el mismo lecho que ha profanado. [2009: 157-158]

Tanto el ciego Fidel como Yago llegan a su fin. En rigor, tanto la marioneta del fantoche como Otelo terminan asesinando a sus mujeres de las formas aconsejadas por estos dos perversos espíritus. Asimismo, conviene destacar el guiño que insertó Valle-Inclán a su maestro en la acotación que narra la muerte de la moña: «*El fantoche reparte tajos y cuchilladas con la cimitarra de Otelo. La corva hoja reluce terrible sobre la cabeza del compadre. La moña cae soltando las horquillas y enseñando las calcetas*» [1973: 73]. Completando la explícita referencia al moro de Venecia, la elección del arma, procedente de Oriente Medio, es una clara alusión a los orígenes del personaje shakespeariano¹⁹.

No obstante, puesta en boca de don Estrafalario, se encuentra la diferencia fundamental entre el *Otelo* de Shakespeare y la historia de don Friolera:

DON ESTRAFALARIO.

El Compadre Fidel es superior a Yago. Yago, cuando desata aquel conflicto de celos, quiere vengarse, mientras que ese otro tuno, espíritu mucho más cultivado, sólo trata de divertirse a costa de Don Friolera. Shakespeare rima con el latido de su corazón, el corazón de Otelo. Se desdobra en los celos del Moro: Creador y criatura son del mismo barro humano. En tanto ese Bululú, ni un solo momento deja de considerarse superior por naturaleza, a los muñecos de su tabanque. [1973: 76]

Los muñecos del bululú, representantes del esperpento, se presentan como la única forma de depurar el teatro español contemporáneo para Valle-Inclán. Es lo que recuerda don Estrafalario, portavoz de las teorías valleinclinascas en esta obra: «¡Sólo pueden regenerarnos los muñecos del Compadre Fidel!» [1973: 173]. A través de la renovada literatura, el autor de *Luces de Bohemia* espera que los españoles tomen conciencia de la situación en la cual se encuentran, procuren salir de la miseria e intenten acabar con el régimen que les tiene oprimidos. También se trata de una de las características de la dramaturgia shakespeariana:

Su obra jamás se rebaja a tratar de ser únicamente taquillera, sino que aspira en todos los casos a señalarnos modelos de comportamiento, ilustrarnos con discreción e impartirnos lecciones memorables. [Artiles, 2005: 26]

Para la redacción de *Los cuernos de don Friolera*, como bien señala Marcella Trambaioli, Valle-Inclán «ya tiene al alcance todos los elementos que le sirven para construir la compleja arquitectura de este esperpento, cuya articulada dimensión metateatral (prólogo y epílogo,

¹⁹ La profesión de militar en el Cuerpo de Carabineros elegida por Valle-Inclán para don Friolera es otro guiño al puesto ocupado por Otelo. También sirve otro propósito para el escritor gallego, como se podrá observar más en adelante: criticar la situación política de la época así como la corrupción que dominaba en el ejército.

además de tres versiones del drama de los cuernos) le consiente rematar la teorización de la estética de los espejos cóncavos» [2017: 497]. Pero, cabe recordar que, por mucho que se trate de un esperpento, el escritor gallego no se está burlando de Shakespeare o de su tragedia, sino de la escena teatral española del momento así como de la situación político-social de España:

A veces se ha sugerido que el *Friolera* es sea una parodia también de *Otelo*. [...] Valle-Inclán no se burla del *Otelo* de Shakespeare sino de la versión española de ese héroe clásico. Don Friolera es el moro de Venecia llevado a pasearse en el callejón del Gato, no por Valle-Inclán sino por la tradición literaria de España, la que ha preferido, según el mismo don Ramón, la fría y antipática crueldad de un pundonor dogmático a la ciega grandeza de las fuerzas naturales con la que Shakespeare pinta la violencia de Otelo y sus celos. [Greenfield, 1990: 219]

Valle-Inclán, en *Los cuernos de don Friolera*, se sirve de su personal recreación de *Otelo* como de una tribuna para criticar al gobierno y al ejército, responsables en su opinión del atraso español y de los males del pueblo.

En la escena sexta, se puede apreciar la faceta más grotesca de don Friolera²⁰, cuando este último le pide pruebas de su inocencia a doña Loreta. Cabe recordar que la única prueba que tiene de su culpabilidad es una denuncia anónima y rumores propagados en el pueblo por una vieja devota, doña Tadea Calderón. Pero, a pesar de lo absurdo de la situación, los cotilleos y las apariencias tienen más peso que la palabra que una mujer a la que dice querer con locura²¹:

DOÑA LORETA.

Pascualín, si dudas de mi inocencia, si me repudias de esposa, que sea de una manera decente y sin escándalo.

DON FRIOLERA.

En España, la mujer que falta, tiene pena de la vida.

DOÑA LORETA.

Pascual, nunca tu esposa dejó de guardarte la debida fidelidad.

DON FRIOLERA.

¡Pruebas! ¡Pruebas!

DOÑA LORETA.

¡También yo las pido, Pascual! [173: 109]

Asimismo, en este fragmento aparece una denuncia de la situación de las mujeres en la España de los años 1920, especialmente en las zonas más rurales de la Península. Sometidas a la voluntad de los hombres, sean sus padres, hermanos o maridos, no tenían más deberes que la obediencia. En *Los cuernos de don Friolera*, Valle-Inclán denuncia el arcaico código moral

²⁰ En la escena quinta, cabe señalar la descripción que se hace de don Friolera, presentado como «ridículo y viejo» [1973: 102]. Estas palabras no son sin recordar las empleadas por Federico García Lorca para describir a dos personajes de su peculiar universo: don Cristobita y don Perlimplín. En rigor, el escritor andaluz, tomando como referencia el *Otelo* de Shakespeare, también se inspiró en Valle-Inclán para crear las personalidades de sus cornudos, como se estudiará a continuación.

²¹ Esta forma de enfocar el tema de los celos de Otelo se repetirá en la farsa violenta *La zapatera prodigiosa* de Federico García Lorca, la cual se analizará más en adelante. En esta obra, el Zapatero, teniendo fe en las murmuraciones del pueblo y queriendo preservar las apariencias, acaba abandonando el domicilio conyugal.

que todavía rige la sociedad y por el cual la mujer ideal es la que respeta a su marido y le proporciona una descendencia. La sumisión de la mujer a una sociedad patriarcal y machista es una situación que otros escritores denunciaron, como Federico García Lorca, en obras como *La casa de Bernarda Alba* o *Yerma*.

Otra crítica de gran relevancia en esta obra es la del Ejército y de la política del rey Alfonso XIII. El Teniente Astete, como Otelo, es militar. El dramaturgo gallego no escogió este oficio por casualidad sino que le permite insertar en su pieza una crítica dura hacia este conjunto de individuos corruptos que representaba, para él, el Ejército. En una entrevista otorgada al diario *Luz*, Valle-Inclán declaraba: « España sufre los egoísmos del Ejército, el egoísmo de esta clase, violentando y esquilmando a las otras [...]» [Anónimo, 1933: 8]. Al tratarse de una obra esperpéntica, no es sorprendente que el encargado de destapar las artimañas de los altos cargos de las fuerzas armadas sea un contrabandista:

CURRO.

La España de cabo a cabo hemos de verla como está Barcelona²². Y el que honradamente juntó cuatro cuartos, tendrá que suicidarse. [1973: 91]

CURRO.

En general, la clase de oficiales es decente. El mal está en los altos espacio. ¡Allí no entienden si no es por miles de pesetas! ¡La parranda de los guarismos es aquello! [1973: 118]

En la escena octava de *Los cuernos de don Friolera*, Valle-Inclán hace más rotunda todavía su denuncia del Ejército. En la reunión de altos cargos, se habla de la guerra que tiene lugar en África. Ninguno de los asistentes ha ido al combate, posiblemente porque pagaron la suma de dinero exigida para quedar exentos, un lujo que la mayor parte del pueblo español no se podía ofrecer. Son oficiales desconectados con la realidad que, en vez tratar cuestiones relacionadas con la paz y el fin de un conflicto que tiene cansada a la población, se preocupan por un suceso tan trivial y tan corriente como puede ser un marido cornudo:

EL TENIENTE CARDONA.

Hay que obligarle a pedir la absoluta. El Ejército no quiere cabrones. [...] Se trata del honor de todos los oficiales, puesto en entredicho por un Teniente cuchara.²³ [1973: 130]

²² Se trata de una clara referencia a los acontecimientos ocurridos en la Ciudad Condal en 1909, conocidos como la Semana Trágica, y sus posteriores consecuencias en la vida de los catalanes hasta el año 1921: «huelgas obreras, pistoleroismo patronal, atentados» [Aznar Soler, 1992: 135]. La alusión al asesinato de Eduardo Dato, otra vez en boca de Curro, - «Por de pronto, ya le han dado mulé a Dato.»[1973: 126]-, es otra prueba de ellos, como lo recuerda Manuel Aznar Soler:

En rigor, el asesinato de Dato fue una respuesta al terror organizado por Martínez Anido y Arlegui en Barcelona, cuya aplicación de la ley de fugas ya había denunciado Valle-Inclán a través del asesinato del preso catalán en Luces [de Bohemia]. [1992: 134-135]

EL TENIENTE

Un primordial deber nos impone velar por el decoro de la familia militar, como ha dicho en cierta ocasión el heroico general Martínez Campos²⁴. Procedamos sin sentimentalismos, castigemos el deshonor, exoneremos de la familia militar al compañero [...]. [1973: 134]

Esta reunión no deja de recordar la escena de apertura de la tragedia *Otelo*, en la cual el moro comparece delante del Senado por haberse casado en secreto. Aunque sea declarado inocente, es el caso en la muerte de Desdémona, por lo cual Ludovico, como los altos cargos en *Los cuernos de don Friolera*, quiere llevar al moro ante la justicia:

LUDOVICO.- Necesario es que vengáis con nosotros sin demora. El gobierno queda en manos de Casio. Y en cuanto a Yago, creed que si hay algún tormento que pueda hacerle padecer eternamente sin matarle, a él se aplicará. Vos estaréis presto hasta que sentencie vuestra causa el senado de Venecia. [2009: 185]

A diferencia del protagonista valleinclanesco, Otelo se suicida antes de conocer su pena. En cambio don Friolera, al tener constancia de su posible despido, encuentra el valor de limpiar su honor - y, por la misma ocasión, la de todo el Cuerpo de Carabineros- con la sangre de la supuesta adúltera. Este coraje se lo transmite el Teniente Roviroza, una suerte de Yago esperpéntico, animándole a matar a doña Loreta:

DON FRIOLERA.

¿Usted lavaría su honor?

EL TENIENTE ROVIROSA.

¡Evidente!

DON FRIOLERA.

¿Con sangre?

EL TENIENTE ROVIROSA.

¡Evidente!

DON FRIOLERA.

Mañana recibirá usted en su casa dos cabezas ensangrentadas.

[...]

EL TENIENTE ROVIROSA.

¡Deme usted un abrazo, Pascual! ¡Pulso firme! ¡Ánimo sereno! El Tribunal de Honor, fiado en la palabra de usted, suspenderá toda decisión. [1973: 149-150]

Una vez tranquilizado por el sentido del deber cumplido, el protagonista, que ya no es más que el «fantoche de Otelo» [1973: 161], se entrega al coronel. Éste, en vez de ser horrorizado por el crimen, felicita y premia a don Friolera:

²³ Conviene recordar las palabras de Yago en *Otelo*, que descubre un sistema de ascenso militar parecido al que evoca Valle-Inclán aquí: «En la milicia se asciende por favor y no por antigüedad.» [2009, 95-96].

²⁴ Con la alusión a la figura del general Arsenio Martínez Campos, responsable de la restauración de la monarquía en España en 1874, se puede apreciar toda la ironía de Valle-Inclán, ferviente enemigo de los Borbones y, más en particular, de Alfonso XIII.

EL CORONEL.

Teniente Astete, si su declaración es verdad, ha procedido usted como un caballero. Excuso decirle que está interesado en salvarle el honor del Cuerpo. ¡Fúmesese usted ese habano! [1973: 166]

Don Friolera, como lo anunciaba el espectáculo del ciego Fidel en el prólogo, se ha convertido en la marioneta de sus jefes. Limpió su honor con sangre porque es lo que se esperaba de un buen y honrado militar: «¡Desde Teniente a General en todos los grados, debe morir la esposa que falta a sus deberes!» [1973: 165]. En palabras de Anthony Gooch, «el pobre teniente protagonista de la obra se ve convertido, bajo presión del grotesco e implacable código militar, en "fantoche matasiete"» [1980: 346].

El epílogo del esperpento desvela lo que fue de don Friolera:

ROMANCE DEL CIEGO.

Tiene pena capital en España,
y el general Polavieja,
con arreglo a la Ordenanza,
el pecho le condecora,
con una cruz pensionada.

[...]

Le proclaman el nuevo Prim
las cabilas africanas,
y el que fue Don Friolera
en lenguas de la canalla,
oye su nombre sonar
en las lenguas de la Fama.

El Rey le elige ayudante [...] [197: 171-172]

A pesar de haber matado a su hija en vez de su mujer, el Teniente ha sido premiado y recibe ahora los honores de todos sus compañeros, que antes le despreciaban por cornudo, y los del mismo rey. No es casualidad que aparezca la figura de Alfonso XIII. Para Valle-Inclán, es el principal responsable del atraso de España, de la corrupción y de la miseria del pueblo:

[S]e percibe en los esperpentos que para Valle-Inclán los Borbones tenían que ser alejados de la corona española por incompetentes e inmorales, causantes de las miserias del pueblo español. [Lorenzo-Rivero, 1992: 13]

También el monarca, en palabras de Curro y -muy posiblemente- en la mente del escritor gallego, es un ladrón:

CURRO.

Vea usted cómo el obrero se conchaba para subir los jornaleros. ¡Qué va! Hasta el propio Gobierno se conchaba para sacarnos los cuartos en contribuciones y Aduanas. [1973: 124]

Por otro lado, Valle-Inclán, mediante el Teniente Cardona, presenta a Alfonso XIII como un rey inútil y cobarde, cuyos méritos son una farsa que heredó al mismo tiempo que su trono: «¡ El Rey tiene todas las condecoraciones, y nunca ha estado en campaña!» [1973: 136]. Luis Lorenzo-Rivero insiste en el hecho que el autor de las *Comedias Bárbaras* tuviera una idea bastante precisa de lo que debería ser un buen gobernante:

Para Valle-Inclán, lo que hacía al ser humano apto para gobernar era la superioridad intelectual, que no se transmite por herencia. Por eso condenó por igual a Alfonso XIII como a Maura, como a Dato, como a Primo de Rivera, como a todos los demás que le resultaron igualmente injustos, avaros, ambiciosos y, sobre todo, incompetentes. Opinaba que el abuso del pueblo sólo se evitaría con la preparación intelectual de todos, considerando el atraso del pueblo español una vergüenza nacional. Los esperpentos vienen a ser un ataque furioso contra aquella España [...]. [1992: 19-20]

Valle-Inclán aprendió de William Shakespeare, usando a su gusto los elementos que le permitirían conformar su personal estilo esperpéntico. El autor inglés, además de proporcionarle una vía de renovación para la literatura española de principios de siglo XX, le ofreció un universo en el cual desarrollar sus críticas político-sociales. Este uso de la dramaturgia shakespeariana también se puede apreciar en un escritor español que convirtió al Bardo en la columna vertebral de toda su obra: Federico García Lorca.

Capítulo II. Las huellas de Shakespeare en la obra de Federico García Lorca

Siguiendo el modelo de grandes autores como Jacinto Benavente o Ramón del Valle-Inclán, Federico García Lorca construye su peculiar universo literario alrededor del teatro de William Shakespeare. Como los que le precedieron, el granadino quiere regenerar la escena teatral de su época, dejando atrás el arcaico teatro burgués, y llenando las salas con un teatro de la verdad, un teatro que no sea complaciente con los espectadores sino que les exponga la cruel realidad del mundo. Es verdad que, para muchas de sus piezas, encontró un buen modelo en las comedias del Siglo de Oro español. No obstante, en sus dramas e, incluso, en algunas farsas, la huella del maestro británico está muy que presente. Las grandes tragedias shakespearianas van desfilando por la obra de Federico García Lorca, algunas veces de forma implícita, otras a través de alusiones manifiestas. Esto se debe a que Shakespeare le propició al escritor andaluz un universo en el cual pueda desarrollar las cuestiones sociales que le importan, tales como la condición de la mujer o la homosexualidad. Algunos de los temas del Bardo fueron aprovechados por el español para crear algunas de sus obras más emblemáticas. Asimismo, los personajes míticos del dramaturgo inglés encuentran en los del granadino unos hermanos. Y, finalmente, las propias tragedias de Shakespeare aparecen en el universo lorquiano, para defender el derecho a amar libremente, como en el caso de *El público*.

A. Los temas shakespearianos en la obra de García Lorca

A. 1. La relación amo/bufón: Bernarda Alba y María Josefa

El *Fool*, especialmente el bufón en *El rey Lear*, es una de las creaciones más acertadas de William Shakespeare. Bajo las apariencias de un loco, el dramaturgo suele esconder un personaje capaz de detectar la verdad del mundo que le rodea, mucho antes que cualquier otro personaje. Siendo así, no es de extrañar Federico García Lorca se fijase en semejante figura para construir la que será la loca por excelencia en sus dramas rurales: María Josefa, la enajenada madre de Bernarda Alba. Como el Bufón del viejo rey de la tragedia aurea, la anciana es quien, a pesar de ser tachada de enferma por su hija y sus nietas, es quien ve con más claridad el drama que se juega en la casa:

Like the fool and jester of old, she is the only perceptive being in this stultified family; the only one who relates to nature, to the Dionysian factor, to the delights of joy and love. Intuitively, she sees into the situation and predict that not one of Bernarda Alba's daughters will marry. [Knapp, 1984: 390]

Además, conviene recordar que María Josefa tiene ochenta años, los mismos que el rey de Shakespeare. No es sorprendente dado que, en la pieza inglesa, el bufón es la voz de la conciencia de Lear y, ya cuando el soberano enloquece, se convierte en su doble cuerdo. Lo mismo parece ocurrir en el drama rural lorquiano. A pesar de su enajenación, María Josefa es la vieja sabia. Es también la voz de la conciencia de Bernarda, la que le dice a su hija que no puede contener el amor que sienten sus hijas y que, castigándolo, sólo aviva la llama de la pasión. Esta relación puede explicar el hecho de que los dos locos -además de Poncia en *La casa de Bernarda Alba*- sean los únicos que se atreven a tutear a quien ocupa la posición de poder en la casa.

El primer punto común que tiene la abuela de *La casa de Bernarda Alba* con el bufón de la obra inglesa es el hecho de provocar cierto malestar en las personas que les rodean. En *El rey Lear*, el *Fool* es desagradable debido a la grosería de su lenguaje y a las verdades que salen de su boca. Gonerill, hija del monarca, se queja en repetidos casos de la forma que tiene de tratarle el payaso, como lo hace con uno de sus criados:

GONERILL

¿Así que mi padre golpeó a uno de mis caballeros por reñir a su bufón?

OSWALD

Sí, mi señora.

GONERILL

Día y noche me agravia. No pasa una hora sin que discurra una ofensa para disgustarnos. No voy a soportarlo.
[...] [2011: 77-78]

Al rey Lear, sin embargo, poco le importan las quejas de sus hijas y deja una libertad total a su bufón. En cambio, María Josefa no tiene la misma autonomía que el *fool* shakespeariano. Bernarda la mantiene encerrada, bien porque nadie consigue aguantar los excesos que le provoca la enajenación, bien por temor a lo que se podrá pensar de ella en el pueblo si la gente se da cuenta de que su madre está loca:

BERNARDA. (*A la Criada.*) ¿Por qué la habéis dejado entrar?

CRIADA. (*Temblando.*) ¡Se me escapó!

MARÍA JOSEFA. Me escapé porque me quiero casar, porque quiero casarme con un hermoso varón de la orilla del mar, ya que aquí los hombres huyen de las mujeres.

BERNARDA. ¡Calla usted, madre!

MARÍA JOSEFA. No, no callo. No quiero ver a estas mujeres solteras rabiando por la boda, haciéndose polvo el corazón, y yo me quiero ir a mi pueblo. ¡Bernarda, yo quiero un varón para casarme y para tener alegría!

BERNARDA. ¡Encerradla!

MARÍA JOSEFA. ¡Déjame salir, Bernarda! [2012b: 569-569]

Asimismo, tanto María Josefa como el Bufón no temen expresar sus sentimientos, al ser conscientes que la etiqueta de loco que les ha otorgado la gente les encubre y les excusa. En *El rey Lear*, el personaje desprecia abiertamente a su amo por haber repartido su reino entre dos hijas malvadas:

BUFÓN (*dándole el gorro*)

También yo quiero contratarte. Acepta mi gorro.

LEAR

¡Caramba con el pillastre! ¿Cómo estás?

BUFÓN

Hubieras hecho mejor aceptando mi gorro.

LEAR

¿Por qué?

BUFÓN

¿Por qué? Pues porque has tomado el partido del que está en desgracia. Si no sabes sonreír del lado del viento, pronto cogerás frío. Ten, coge mi gorro. Vaya, éste ha repudiado a dos de sus hijas y hecho feliz sin querer a la tercera. Si piensas seguirle necesitarás mi gorro. ¿Qué tal, abuelo? ¡Ojalá yo tuviese dos gorros y dos hijas!

LEAR

¿Por qué muchacho?

BUFÓN

Aunque les cediera todos mis bienes, me quedarían los gorros. Aquí tienes el mío. El otro pídeselo a tus hijas.

LEAR

Cuidado con el látigo, caballero.

BUFÓN

Encierras a la verdad como a un perro que meten en la perrera, le dan azotes mientras permiten que Doña Perra Apestosa se quede junto al fuego²⁵. [2011: 84-85]

María Josefa, en los escasos momentos en los cuales consigue escapar de la vigilancia de las criadas y de Bernarda, también tiene palabras muy duras hacia sus nietas y su hija. Un buen ejemplo de ello es el acto tercero, en el cual la anciana atavía a las mujeres con apodosos poco favorecedores:

MARÍA JOSEFA. Tú eres Martirio. Ya te veo. Martirio: cara de Martirio. ¿Y cuándo vas a tener un niño? Yo he tenido éste.

MARTIRIO. ¿Dónde cogió esta oveja?

MARÍA JOSEFA. Ya sé que es una oveja. [...] Mejor tener una oveja que no tener nada. Bernarda, cara de leoparda. Magdalena, cara de hiena. [2012b: 597]

Tanto el Bufón como la anciana lorquiana hacen uso de las palabras para intentar herir a las personas que ven equivocadas o que desprecian. Manuel Ángel Conejero destaca la crueldad del gracioso de la tragedia shakespeariana:

²⁵ Estas últimas palabras no pueden sino recordar a la situación en la cual se encuentra María Josefa. En medio de sus delirios y de sus deseos de evasión, siempre está aquí para recordar que la historia no puede tener otro fin que la muerte.

El bufón de Lear es un monstruo despiadado que, dominando el lenguaje, sabe cómo y cuándo destruirlo; que odiando a la humanidad, es consciente de su poder para afarsarla. El bufón es capaz de investir al rey de locura, para investirse a sí mismo de cordura. [1980: 88]

En el microcosmos que configura la casa de pueblo de Bernarda, las palabras del estudioso se pueden aplicar perfectamente a María Josefa. Sus intercambios con sus familiares suelen ser violentos porque expresa verdades que no les apetece oír, a la vez que les recuerda que todas se están engañando y que, en su interior, también tienen consciencia de lo que está ocurriendo. A la luz de esto, para la abuela, las locas son su hija y sus nietas que se empeñan en ir por el camino equivocado, el que lleva a la desgracia y la muerte.

Además, tanto el bufón de Lear como la abuela lorquiana se caracterizan por la visión de la realidad que poseen. Aunque estén alienados, son capaces de decir verdades de las cuales nadie antes de ellos se había percatado. El *fool* de la tragedia shakespeariana recrimina a su amo por haber descartado a Cordelia de la repartición de bienes, insistiendo en que ella es la única realmente sincera con su amo:

LEAR

¿Desde cuándo cantas tú tanto?

BUFÓN

Desde que convertiste a tus hijas en tus madres, abuelo.

Ellas lloraron de gozo

y yo canto con pesar

porque el rey juega cual mozo

con bufones quiere andar.

Abuelo, por favor, contrata a un maestro que enseñe a mentir a tu bufón. Me encantaría aprender a mentir.

LEAR

Miente y te haré azotar.

BUFÓN

Tú y tus hijas no dejáis de sorprenderme: ellas me azotan si digo la verdad, tú si miento. Y a veces recibo azotes por no decir nada. Prefiero cualquier oficio al de bufón. Y eso que no me gustaría estar en tu lugar, abuelo. Partiste en dos tus sesos y nada quedó en medio. [...] [2011: 88]

María Josefa, por su parte, anticipa el fatal desenlace del drama rural al mismo tiempo que percibe los celos que están corroyendo a las hermanas en dos ocasiones:

MARÍA JOSEFA. Bernarda, ¿dónde está mi mantilla? Nada de lo que tengo quiero que sea para vosotras; ni mis anillos ni mi traje negro de moaré. Porque ninguna de vosotras se va a casar. ¡Ninguna! Bernarda, ¡dame mi gargantilla de perlas! [2012b: 568]

MARÍA JOSEFA. Cuando mi vecina tenía un niño yo le llevaba chocolate y luego ella me lo traía a mí y así siempre, siempre, siempre. Tú tendrás el pelo blanco, pero no vendrán las vecinas. [...] Pepe el Romano es un gigante. Todas lo queréis. Pero él os va a devorar porque vosotras sois granos de trigo. No granos de trigo, no. ¡Ranas sin lengua! [2012b: 597]

A continuación, es de notar que la comicidad de las dos obras reposa en gran parte en los hombros de estos dos personajes. El bufón de Shakespeare provoca la risa por la maestría con la que emplea el lenguaje y la grosería que caracteriza su oficio. María Josefa es, ante todo, cómica por lo grotesco de su ropa. En rigor, primero aparece «ataviada con flores en la cabeza y en el pecho» [2012b: 568] y, luego entra en escena con una oveja en los brazos. Sus apariciones, especialmente la del tercer acto, permiten romper con la tensión dramática, dar un respiro al espectador, antes del triste desenlace. La gracia de este personaje, como la del bufón, reposa también en las alusiones sexuales que repite en varias ocasiones. El espectador o el lector no puede dejar de sonreír cuando la anciana de ochenta años evoca sus deseos carnales con un joven hombre, o sus ansías de formar una familia numerosa:

MARÍA JOSEFA. [...] Como tengo el pelo blanco crees que no puedo tener crías, y sí. crías y crías y crías. Este niño tendrá el pelo blanco y tendrá otro niño y éste otro, y todos con el pelo de nieve, seremos como las olas, una y otra y otra. Luego, nos sentaremos todos y todos tendremos el cabello blanco y seremos espuma. ¿Por qué aquí no hay espumas? Aquí no hay más que mantos de luto. [2012b: 597]

María Josefa, como el *fool*, desafía la sociedad y sus normas. En *El caso de la casa de Bernarda Alba*, la anciana desaprueba la visión de su hija según la cual las mujeres se deben someter a los hombres y dejar de lado sus deseos. Al igual que su nieta Adela, se deja llevar por la pasión, por sus instintos, lo que Bernarda tacha de locura. Es lo que explica muy bien Thomas Blake en su artículo «Bernarda Alba and Frogs with No Tongues»:

Although Maria Josefa clearly possesses subjectivity, her worldview does not correspond to prevailing ideology. She wants to act in accordance with her own desire instead of buckling beneath the weight of social expectation. [...] Bernarda, however, cannot understand this impulse. Maria Josefa, departing from the notion that the feminine-maternal should capitulate to dominant modes of thought, becomes the literal madwoman in the attic. As a deviant from normalized modes of being, María Josefa must be kept under lock and key. Instead of internalizing her mother's revolutionary attitude, Bernarda deems her mother insane. Precisely who is "crazy" here is ambiguous. Although Bernarda subscribes to the mandates of communal will, her unwavering resolve to perpetuate phallogocentric ideology at her own expense teeters on the brink of insanity. [2010: 28]

Si bien es verdad que María Josefa se presenta como el personaje gracioso de la obra, no deja de percatarse de lo que se juega entre las paredes de la casa de Bernarda. En medio de sus fantasías, siempre encuentra una forma de advertir a su hija de la tormenta que está a punto de arrasarse en su casa. Tampoco suaviza sus palabras a la hora de hablar con sus nietas, a las cuales predice un sombrío futuro. A la luz de todos estos elementos, y de la relación que mantiene con su hija, es innegable que Federico García se fijó en el *Fool* de Shakespeare para

conseguir el perfecto equilibrio tanto entre comicidad y drama como entre locura y cordura en el personaje de la anciana.

Pero, la relación entre amo y bufón presente en *El rey Lear* no es el único tema que el granadino aprovechó para la redacción de sus piezas teatrales. En *Bodas de sangre*, la rivalidad entre familias enseguida trae a la mente de los espectadores/lectores la triste historia de los amantes de Verona en *Romeo y Julieta*, una obra fundamental en la construcción de la dramaturgia lorquiana.

A. 2. *Romeo y Julieta* en *Bodas de sangre*

Bodas de sangre es una de las obras lorquianas donde más se percibe la presencia de William Shakespeare. En rigor, el dramaturgo andaluz se hace eco de una de las historias más universales del dramaturgo inglés: *Romeo y Julieta*. Esta tragedia, como se estudiará más en adelante con el análisis de *El público*, reviste especial importancia dentro del universo lorquiano.

Bodas de sangre se basa en un hecho real, ocurrido cerca de Almería. El 25 de julio de 1928, el dramaturgo andaluz descubre una noticia extraña en el periódico, noticia que dará a luz a una de los tres dramas rurales lorquianas. La escritora Marcelle Auclair presencié la escena y así lo relata en *Enfances et mort de Garcia Lorca*:

Le 25 juillet 1928, Federico, dans sa chambre de la Residencia de Estudiantes, bavarde avec Ontañón lorsque entre un de leurs amis, Diego Burgos, qui jette sur la table l'A.B.C. [sic] Federico feuillette le journal et s'exclame à grands cris : « La presse! Quelle merveille! Lisez ce fait divers! Un drame comme on n'en inventerait pas...» [1968: 304]²⁶

Este dramático acontecimiento, que tanto apasionó al poeta, es el siguiente: una joven novia de veinte años, llamada Francisca Cañada Morales, burló a su prometido, Casimiro Pérez Morales, para huir con su primo Francisco Montes Cañada. El suceso fue relato de la siguiente manera en el diario *El Siglo Futuro*:

En el Cortijo de la demarcación del pueblo de Níjar iban a casarse dos jóvenes de dicha localidad. El novio, labrador de dicho pueblo, aconsejado por la novia, se retiró a descansar. Al día siguiente, al efectuarse la ceremonia, se notó la ausencia de la novia. Cuando los invitados, en vista de que no aparecía la novia, regresaban a sus casas, uno encontró muerto a un hermano suyo, apareciendo poco después la novia. Ésta ha declarado que cuando se fugaba con él muerto, que se llama Montes Cañadas y que es primo suyo, un enmascarado le disparó varios tiros, recibiendo Montes cuatro balazos en la cabeza. El enmascarado huyó, protegido por la oscuridad de la noche. El Juzgado trabaja para esclarecer este misterioso crimen, habiendo detenido al novio y a la novia. [Anónimo, 1928: 6]

²⁶ El artículo que leyó Federico García Lorca en el *ABC* se puede consultar en el Anexo 5 de este trabajo.

Allen Josephs y Juan Caballero, editores de *Bodas de sangre*, plantean la posibilidad de que «Lorca [siguiera] con mucho interés los reportajes de toda la semana, resumidos en grandes titulares» y que «[q]uizá el reportaje más interesante fuese [el] diálogo imaginario publicado el día 26 [de julio de 1928] en *El Heraldo de Madrid*» [García Lorca, 2012a: 29]. La posible influencia del artículo también está señalada por Marcelle Auclair: «Comment ne pas évoquer dans *Noces de sang* le dialogue des amants dans la forêt?» [1968: 305]²⁷. Gracias a su seguimiento del caso y a la estructura dramática que Shakespeare le propició con *Romeo y Julieta*, cinco años después nacía una de las tragedias más emblemáticas de Federico García Lorca, *Bodas de sangre*.

Tras este breve repaso de la génesis de esta pieza, conviene establecer el paralelo entre *Bodas de sangre* y *Romeo y Julieta*. El drama pasa de Verona, donde se enfrentan los Capuleto y Montesco, a un pueblo andaluz sin nombre, sede de la rivalidad entre los Félix y la familia del Novio, cuyo apellido se desconoce²⁸. En ambas obras, la disputa entre las familias se transmite de generación en generación. Es algo que demuestran perfectamente las palabras de la Madre en *Bodas de sangre*²⁹:

MADRE. Cien años que yo viviera, no hablaría de otra cosa. Primero tu padre; que me olía a clavel y lo disfruté tres escasos años. Luego tu hermano. ¿Y es justo y puede ser que cosa pequeña como una pistola o una navaja pueda acabar con un hombre, que es un toro? No callaría nunca. Pasan los meses y la desesperación me pica en los ojos y hasta en las puntas de los pelos. [2012a: 96]

En *Romeo y Julieta*, se desconoce el origen de la querrela entre ambas familias. Shakespeare, retomando la tradición del coro griego, sólo da a entender que el rencor entre Montesco y Capuleto viene de lejos:

CORO

En Verona, escena de la acción,
dos familias de rango y calidad

²⁷ El diálogo imaginario, del cual hablan los editores de *Bodas de sangre*, que posiblemente influyó en Federico García Lorca a la hora de redactar la escena del bosque está reproducido en el Anexo 6.

²⁸ En *La casa de Bernarda Alba*, hay una reminiscencia al motivo de las familias enemigas. Bernarda, discutiendo con Poncia, deja claro a la criada que Martirio no podía casarse con Enrique. Dice: «¡Mi sangre no se junta con la de los Humanes mientras yo viva! Su padre fue gañán.» [García Lorca, 2012b: 583]. Es el único momento en que se alude a este tema en la última obra escrita por Federico.

²⁹ La Madre de *Bodas de sangre*, al final de la pieza teatral, también parece haber heredado ciertos rasgos de la Lady Macbeth enloquecida por el crimen que cometió, en especial en lo que se refiere a las manos manchadas de sangre. Al ver a su hijo muerto, la matriarca de la tragedia lorquiana dice: «[...] es tan terrible ver la sangre de una derramada por el suelo. Una fuente que corre un minuto y a nosotros nos ha costado años.» [2012a: 136]. Lady Macbeth, por su parte, al recordar el cuerpo del difundo monarca, emplea imágenes parecidas para tratar el tema de la sangre:

LADY MACBETH.-¡Lejos de mí esta horrible mancha!... Ya es la una... Las dos... Ya es hora... Qué triste está el infierno... ¡Vergüenza para ti, marido mío!... [...] Pero ¿cómo tenía aquel viejo tanta sangre? [...] Todavía siento el olor de la sangre. [Shakespeare, 2009: 81]

renuevan viejos odios con pasión
y manchan con su sangre la ciudad.
[...] [2002: 41]

En *Bodas de sangre*, sin embargo, Federico García Lorca explica la raíz del odio que la familia del Novio siente hacia los Félix. Quien se encarga de exponer los hechos no es sino la Madre, el personaje más rencoroso de la obra:

MADRE. Yo no puedo dejar aquí solos a tu padre y a tu hermano. Tengo que ir todas las mañanas, y si me voy es fácil que muera uno de los Félix, uno de familia de los matadores, y lo entierren al lado. ¡Y eso si que no! ¡Ca! ¡Eso si que no! Porque con las uñas los desentierro y yo sola los machaco contra la tapia. [2012a: 98]

Los Félix se presentan como una familia de criminales que asesinaron a todos los varones de la familia del Novio: su padre y su hermano. Esta predisposición a cometer homicidios se va a convertir en un leitmotiv de la pieza lorquiana. Así, al evocar la llegada de Leonardo y su mujer a la boda de su hijo, la anciana no puede reprimir su odio:

CRIADA. [...] Hace rato llegó Leonardo con su mujer. Corrieron como demonios. La mujer llegó muerta de miedo. Hicieron el camino como si hubieran venido a caballo.

PADRE. Ese busca la desgracia. No tiene buena sangre.

MADRE. ¿Qué sangre va a tener? La de toda su familia. Mana de su bisabuelo, que empezó matando, y sigue en toda mala ralea, manejadores de cuchillos y gente de falsa sonrisa. [2012a: 134-135]

La hostilidad experimentada por los personajes, tanto en *Romeo y Julieta* como en *Bodas de sangre*, es un sentimiento visceral, que nace de lo más profundo de sus entrañas. En la tragedia lorquiana, el aborrecimiento de los Félix se encarna en la Madre. Nadie es capaz de razonarle, hacerle entender que el pasado, pasado es y que debe intentar superar la rabia que le anima para poder seguir adelante:

MADRE. [...] ¿Quién fue el novio?

VECINA. Leonardo.

MADRE. ¿Qué Leonardo?

VECINA. Leonardo el de los Félix.

MADRE (*levantándose*). ¡De los Félix!

VECINA. Mujer, ¿qué culpa tiene Leonardo de nada? Él tenía ocho años cuando las cuestiones.

MADRE. Es verdad... Pero oigo eso de Félix y es lo mismo (*entre dientes*) Félix que llenárame de ceno la boca (*escupe*) y tengo que escupir, tengo que escupir por no matar. [2012a: 101]

Parecido fenómeno se puede observar en *Romeo y Julieta*. Tanto los Montesco como los Capuleto se han criado en el odio del otro. Mientras puedan eliminar a uno de los miembros de la familia enemiga de la superficie de la tierra, ya no les importa la ley ni los daños colaterales. Esta aversión irracional acarrea la muerte de civiles inocentes, como es el caso de

Mercucio, únicamente culpable de ser el mejor amigo de Romeo. La paz no parece ser una opción, aunque los Montesco procuren apaciguar las relaciones:

TEBALDO

¿Conque desenvainas contra míseros esclavos?

Vuélvete, Benvolio, y afronta tu muerte.

BENVOLIO

Estoy poniendo paz. Envaina tu espada

o ven con ella e intenta detenerlos.

TEBALDO

¿Y armado hablas de paz? Odio esa palabra
como odio el infierno, a ti y a los Montescos.

¡Vamos, cobarde! [2002: 45]

Además, esta rivalidad no sólo es fuente de preocupación sino que representa un verdadero peso para los que sufren de las consecuencias, los ciudadanos en *Romeo y Julieta*, la Vecina, el Novio y el Padre en *Bodas de sangre*. Todos tratan de apaciguar las relaciones. En la tragedia de Shakespeare, los habitantes de Verona están dispuestos incluso a emplear la fuerza si eso les permite encontrar el sosiego que tanto ansían: «¡Palos, picas, partecanas! ¡Pegadles! ¡Tumbadlos! ¡Abajo con los Capuletos! ¡Abajo con los Montescos!» [2012: 45]. El Príncipe no tiene más remedio que amenazar a los miembros de ambas familias con pena de muerte. En la tragedia rural de Federico García Lorca, la Vecina intenta argumentar con su amiga, con el fin de que perdone lo ocurrido: «No te opongas a la felicidad de tu hijo. No le digas nada. Tú estás vieja. Yo también. A ti y a mí nos toca callar.» [2012a: 102].

Estos antiguos rencores se oponen por completo al amor puro de los dos amantes de Verona y al deseo de libertad y la pasión de la Novia y de Leonardo. En rigor, los enamorados no son responsables de los sentimientos que puedan nacer en sus corazones. Deben, en la medida de lo posible, vivir escondidos para evitar el rechazo de sus familiares. El hecho de vivir un amor prohibido no hace más que reforzar los sentimientos de los personajes. En el caso de *Romeo y Julieta*, Fuensanta Caballero Conejo señala que el descubrimiento del amor verdadero va creando una alteración de la personalidad de los enamorados:

En dicho proceso de cambio, los dos amantes comparten también un sentimiento de aislamiento a su alrededor. La causa de que estén gradualmente separados de sus familiares y amigos es su amor. [1995: 26]

Sus palabras se puede aplicar perfectamente a la pareja formada por la Novia y Leonardo. Ella va mintiendo a su Novio, a su futura suegra, a su criada y a su padre asegurando que desea casarse cuanto antes. No obstante, está consciente de la pasional atracción que la está empujando en los brazos de Leonardo. Éste se vuelve cada vez más distante con su mujer y

con su hijo. Intenta engañar a su esposa y a su suegra dejándoles creer que las carreras que da con su caballo son por motivos laborales. A la vista de estos elementos, queda claro que ellos también están experimentando un cambio que les aísla de los demás, incluyendo de sus seres queridos.

Tanto *Romeo y Julieta* como *Bodas de sangre* termina con la muerte, destino fatal de los amantes nacidos bajo una mala estrella. En la tragedia shakespeariana, ambos se suicidan, Romeo con veneno y Julieta, con un puñal. Según el editor Ángel-Luis Pujante, la obra «produce un efecto trágico porque los protagonistas, con los cuales es fácil identificarse, son vulnerables y caen víctimas de una situación de odio y violencia que ni desean ni pueden remediar» [Shakespeare, 2002: 20].

Sin embargo, el sacrificio final de los amantes es la única forma de acabar con los viejos rencores, idea puesta en boca del Príncipe:

PRÍNCIPE

¿Dónde están los enemigos, Capuleto y Montesco?

Ved el castigo de vuestro odio: el cielo halla
medios de matar vuestra dicha con el amor,
y yo, cerrando los ojos a vuestras discordias,
pierdo dos parientes. Todos estamos castigados.

[...]

Una paz sombría nos trae la mañana:

no muestra su rostro el sol dolorido.

Salid y hablaremos de nuestras desgracias.

Perdón verán unos; otros, el castigo,
pues nunca hubo historia de más desconsuelo

que la que vivieron Julieta y Romeo. [Shakespeare, 2002: 166]

Así analiza Donald A. Stauffer, en su artículo «The School of Love: *Romeo and Juliet*», el desenlace de la tragedia del Bardo:

[...] [I]n this play love becomes the teacher of society. Shakespeare was never more patently schoolmaster than in his repeated moralizing that love must destroy hate [...]. Nothing could remove the continuance of their parents' rage except their children end. The moral lesson is so shaped formally that it becomes the main theme of drama [...]. [1964: 29]

Estas reflexiones se pueden usar para analizar la escena final de *Bodas de sangre*. Con la muerte de Leonardo y del Novio, ya no queda nadie para mantener vivas las querellas. A la Madre y a la Novia no les queda más que tristeza y llanto. El odio y el deseo de venganza han desaparecido. Las palabras finales de la matriarca son un claro indicio de que se ha enterrado el hacha de guerra tras el terrible suceso del bosque:

MADRE.

[...]

Vecinas, con un cuchillo,
con un cuchillito,
en un día señalado, entre las dos y las tres,
se mataron los dos hombres del amor.

Con un cuchillo,
con un cuchillito
que apenas cabe en la mano,
pero que penetra fino
por las carnes asombradas,
y que se para en el sitio,
donde tiembla enmarañada
la oscura raíz del grito³⁰. [2012a: 169]

En su canción, la Madre iguala a su hijo y a Leonardo. Ambos son pobres víctimas de un amor maldito, como lo fueron antes de ellos los míticos amantes de Verona.

Pero, *Romeo y Julieta*, aunque sea una de las obras más recreadas por Federico García Lorca en su trayectoria literaria, no es la única tragedia de William Shakespeare que aprovechó. Los celos del moro de Venecia en *Otelo* le sirvieron en la redacción de dos de sus farsas: *La tragicomedia de don Cristóbal* y *la señá Rosita*, cuyo tratamiento se acerca mucho al de Valle-Inclán en *Los cuernos de don Friolera*, y *La zapatera prodigiosa*.

A. 3. Los celos de Otelo en dos obras lorquianas

Otelo, para Federico García Lorca, al igual que otras piezas de William Shakespeare, es una de las obras emblemáticas del teatro universal, como lo demuestran sus declaraciones del año 1934:

En cuanto los de arriba bajen al patio de butacas, todo estará resuelto. Lo de la decadencia del teatro a mí me parece una estupidez. Los de arriba son lo que no ha visto *Otelo* ni *Hamlet*, ni nada, los pobres. Hay millones de hombres que no han visto teatro. [1994: 656-657]

Asimismo, la tragedia del Bardo se menciona en dos obras de Federico García Lorca, como una forma de teatro socialmente aceptada: *El público* y *Comedia sin título*, o *El sueño de la vida*:

PRESTIDIGITADOR. [...] ¿por qué eligieron ustedes una tragedia manida y no hicieron un drama original?

DIRECTOR. Para expresar lo que pasa todos los días en todas las grandes ciudades y en los campos por medio de un ejemplo que, admitido por todos a pesar de su originalidad, ocurrió sólo una vez.

³⁰ La elección del cuchillo para la muerte del Novio y de Leonardo no puede ser casual. Es de pensar que Federico García Lorca, a la hora de redactar *Bodas de sangre*, tenía muy presente el sacrificio de Julieta con el puñal. La escena debió impresionarle mucho dado que, como se estudiará a continuación, la reinventa en *Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín*.

Pude haber elegido el *Edipo* o el *Otelo*. En cambio, si hubiera levantado el telón con la verdad original, se hubieran manchado de sangre las butacas desde las primeras escenas. [2012b: 290]

AUTOR. La gente puede llorar con el *Otelo* y reír con *La fierecilla domada*, pero no entienden El sueño de una noche de verano y se ríen. Aunque más vale que no se enteren. [...] [2012b: 744]

Otelo, en las dos citas, se opone a *Romeo y Julieta* y *El sueño de una noche de verano*, dos de las piezas de Shakespeare a través de las cuales Federico García Lorca procura regenerar el teatro de su época, como se estudiará más en adelante. Sin embargo, en *El público*, el Director da a entender que la tragedia del moro de Venecia podría jugar un papel en la renovación de la escena española.

A la luz de estos elementos, mejor se entiende la elección por parte del dramaturgo andaluz de *Otelo* para la redacción de dos de sus farsas: *La tragicomedia de don Cristóbal y la señá Rosita* y *La zapatera prodigiosa*.

A.3.1. La tragicomedia de don Cristóbal y la señá Rosita, o Títeres de cachiporra

La tragicomedia y la farsa violenta retoman un motivo antiguo, el del hombre mayor y su joven esposa³¹:

El tema moratiniano del viejo y la niña es tratado en clave esperpéntica, puesto que el espantoso marido no sólo está destinado a ser cornudo, sino que se morirá de forma estrafalaria, descubriendo su naturaleza ficticia de fante con muelles. [Tambaioli, 2017: 498]

El tratamiento de los celos de *Otelo* en *Tragicomedia de don Cristóbal y la señá Rosita* se asemeja mucho al de Valle-Inclán en *Los cuernos de don Friolera*, sin el componente político presente en el esperpento del escritor gallego. En rigor, al igual que don Cristobita (que se revela ser un verdadero muñeco), el teniente Friolera se asemeja en muchas ocasiones a un fante. Ambos escritores acuden al teatro de títeres para recuperar un tema anticuado y darle un nuevo soplo moderno.

La *Tragicomedia de don Cristóbal y la señá Rosita*, o *Títeres de cachiporra*, se abre con un prólogo, pronunciado por un mosquito, que hace patente el deseo de Federico García Lorca de regenerar el teatro español del momento:

³¹ Tanto los celos de *Otelo* como el tema del viejo de la niña también reaparecen en la aleluya erótica *Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín*. Pero, dado el carácter redentor del suicidio del protagonista y el contenido más trágico que farsesco de la obra, *Perlimplín* se asemeja más a un personaje muy importante para Federico García Lorca, el de Julieta Capuleto, como se analizará en el siguiente apartado.

MOSQUITO. [...] Yo y mi compañía venimos del teatro de los burgueses, del teatro de los condeses y de los marqueses, un teatro de oro y cristales, donde los hombres van a dormirse y las señoras... también. Yo y mi compañía estábamos encerrados. [2012b: 8]³²

El personaje de don Cristobita, desde los primeros momentos de la farsa, presenta un extraño parecido con Otelo. En efecto, su prometida le define, después de conocerle en persona, como «un chiflado de esos que vienen del extranjero» [2012b: 13]. Además de su forma de cosificar a Rosita como si de una simple mercancía sin alma se tratase, resulta ser «tan bruto, que hace pedazos su sombra» [2012b: 28]:

MOZO 1º. Malas pulgas tiene el tal don Cristobita.

MOZO 2º. Y qué porrazos le ha dado al pobre tabernero.³³ [2012b: 27]

La condición de extranjero de Otelo es notable en toda la ciudad italiana donde se desarrolla la acción. No en vano ha heredado del apodo el moro de Venecia. Pero, también demostrará la violencia de la cual es capaz al matar a Desdémona, poseído por los celos. Si bien don Cristobita muere antes de conseguirlo, también quiere hacer pagar a su esposa y a su enamorado el hecho de haber sido engañado:

CRISTOBITA. ¡Te mato, te trituro, te machaco los huesos! ¡Ya me las pagarás, seña Rosita, mala mujer! ¡Con cien duros que me has costado! ¡Brrr...! ¡Pin! ¡Pin! ¡Pan! ¡Me ahoga la rabia! [2012b: 44]

También conviene recordar que ambos hombres se muestran muy celosos. En la tragedia del moro de Venecia, Yago consigue diseminar en un instante la duda en la mente de Otelo:

OTELO.- ¡Por Dios vivo! Yo creo y no creo que mi mujer es casta, y creo y no creo que tú eres hombre de bien. Pruebas, pruebas. Su nombre, que resplandecía antes más que el rostro de la Luna, está ahora tan oscuro y negro como el mío. No he de sufrirlo mientras haya en el mundo cuerdas, aceros, venenos, hogueras y ríos desbordados. ¡Pruebas, pruebas! [2009: 143]

El viejo verde de la tragicomedia lorquiana no necesita sospechar de Rosita. Antes de la boda, ya le impone su voluntad, con una implícita amenaza por si se le ocurriese desobedecer:

CRISTOBITA. ¡No quiero que hables con nadie! ¡Con nadie! ¡Ya te lo he dicho! [...] Vamos a casarnos en seguida... Y, ¡oye!, ¿tú no me has visto matar a nadie con la porra? ¿No?... Pues ya me verás. Hago ¡pun!, ¡pun!, ¡pun!... y al barranquillo. [2012b: 39]

³² El mosquito del prólogo no es otro que el duende Puck de la comedia shakespeariana, *El sueño de una noche de verano*. Volverá a aparecer en el prólogo de *El maleficio de la mariposa*. También conviene subrayar que, en sus palabras, ya está el germen de la gran dicotomía teatral que se defenderá en *El público*: el teatro al aire libre, representante de lo convencional y burgués, frente al teatro bajo la arena, el teatro de la verdad.

³³ La porra de don Cristobita, al igual que el puñal para don Perlimplín, podría interpretarse como un símbolo fálico que compense su impotencia con las mujeres.

No obstante, a diferencia de la dulce Desdémona, Rosita, aunque no llegue a acostarse con un representante de cada continente como Belisa en *Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín*, no es tan inocente. Tiene enamorados a otro dos chicos: Currito³⁴ y Cocoliche. Un dato que no es sin recordar a la teniente valleinclanesca, doña Loreta, que huirá con Pachequín, el hombre con el cual solía tontear. Pero, *La tragicomedia de don Cristóbal y la señá Rosita*, al contrario de *Otelo* y de *Los cuernos de don Friolera*, tiene un desenlace feliz. Tras la grotesca muerte de don Cristobita, Rosita, viuda, puede vivir libremente su amor con Cocoliche.

A.3.2. La zapatera prodigiosa

En *La zapatera prodigiosa*, el tratamiento del tema de los celos difiere de lo que había hecho Federico García Lorca en sus *Títeres de cachiporra*. Sin embargo, todavía es perceptible la influencia del esperpento de Ramón de Valle-Inclán, especialmente en la forma que tiene de enterarse el pobre Zapatero de las supuestas infidelidades de su mujer: las murmuraciones del pueblo. Conviene recordar que el Teniente esperpéntico empezó a dudar de la lealtad de doña Loreta tras el descubrimiento de una carta anónima y por culpa de las alusiones de la beata vecina. También le echan la culpa al protagonista de no saber someter a la Zapatera. El Alcalde, a la manera de un Yago grotesco, incluso le explica cómo debe castigar a su esposa para que sea fiel y casta:

ALCALDE. [...] Si tu mujer habla por la ventana con todos, si tu mujer se pone agria contigo, es porque tú quieres, porque tú no tienes arranque. A las mujeres, buenos apretones en la cintura, pisadas fuertes y la voz siempre en alto, y si con esto se atreven a hacer quiquiriquí, la vara, no hay otro remedio. [...] [2012b: 174]

Asimismo, en la denominada farsa violenta de Federico García Lorca, la fuerte personalidad de la Zapatera favorece los cotilleos de las gentes. Demuestra tener mucho más carácter que su maduro marido, como ocurre con Belisa y Perlimplín:

ZAPATERO. A mí no me importa nada de nada. Ya sé que tengo que aguantarme.

ZAPATERA. También me aguanto yo... piensa que tengo dieciocho años.

ZAPATERO. Y yo... cincuenta y tres. Por eso me callo y no me disgusto contigo... ¡demasiado sé yo!... Trabajo para ti... y sea lo que Dios quiera...

[...]

ZAPATERA. Tú no has tenido en tu vida dieciocho años... [...]

³⁴ Es de notar la proximidad del nombre del personaje de la tragicomedia con el del protagonista de *El maleficio de la mariposa*, Curianito. Ambos conocen una historia de amor frustrada: el insecto por la muerte de la mariposa de la cual se enamoró, el amante de Rosita tras descubrir la existencia de otro enamorado. Ninguno conocerá la felicidad, como suele ocurrir en las obras lorquianas.

ZAPATERO. (*Golpeando furioso.*) ¿Te quieres callar? Eres mi mujer, quieras o no quieras, y yo soy tu esposo. Estabas pereciendo, sin camisa, ni hogar. ¿Por qué me has querido? ¡Fantasiosa, fantasiosa, fantasiosa

ZAPATERA. (*Levantándose.*) ¡Cállate! No me hagas hablar más de lo prudente y ponte a tu obligación [...] [2012b: 168-169]³⁵

En la farsa lorquiana, el Zapatero sorprende una conversación entre su mujer y el Mozo de la Faja. Perturbado por los rumores que circulan en el pueblo sobre la muchacha, en seguida se imagina lo peor:

ZAPATERO. (*Entrando y retrocediendo.*) ¡Con todo el mundo y a estas horas! ¡Qué dirán los que vengan al rosario de la iglesia! ¡Qué dirán en el casino! ¡Me estarán poniendo!... En cada casa, un traje con ropa interior y todo. (*Zapatera ríe.*) ¡Ay, Dios mío! ¡Tengo razón para marcharme! Quisiera oír a la mujer del sacristán; pues ¿y los curas? ¿Qué dirán los curas? Eso será lo que habrá que oír. (*Entra desesperado.*) [2012b: 178]

Por temor a lo que los vecinos puedan pensar de él y pensando que es cornudo, el Zapatero toma la radical decisión de abandonar el domicilio conyugal. Mientras, su esposa tiene que sufrir las peores humillaciones, como las coplas que se van cantando por las calles:

NIÑO. [...]

La señora Zapatera,
al marcharse su marido,
ha montado una taberna
donde acude el señorío.

[...]

Quién te compra, Zapatera,
el paño de tus vestidos
y esas chambras de batista
con encajes de bolillos.
Ya la corteja el Alcalde,
ya la corteja don Mirlo.
¡Zapatera, Zapatera,
Zapatera, te has lucido! [2012b: 188]

Esta situación no es sin recordar la ofensa que Otelo hace sufrir a Desdémona delante de Ludovico, su primo:

OTELO.- Pláceme verte loca.

DESDÉMONA.- ¿Qué dices, esposo mío?

OTELO.- ¡Aparta, demonio!

DESDÉMONA.- ¿Tal he merecido?

[...]

OTELO.- ¡Víbora! Si el llanto de las mujeres pudiera fecundar la tierra, de cada gota nacería un cocodrilo. ¡Lejos, lejos de aquí!³⁶ [2009: 159]

³⁵ La irreverencia de la Zapatera para con su marido no es sin recordar uno de los personajes femeninos con más carácter dentro de la dramaturgia de William Shakespeare: Catalina, protagonista de *La fierecilla domada*. Ambas mujeres son independientes, testarudas e indomables.

Pero, ambas mujeres, si bien tienen caracteres muy distintos, resultan ser fieles y leales esposas. La Zapatera lo demuestra en varias ocasiones, especialmente cuando vuelve su marido disfrazado para intentar engañarla y confirmar sus sospechas de que es una adúltera:

ZAPATERO. Y ahora casi me alegro de tenerme que marchar, porque usted sola, yo solo, usted tan guapa y yo con mi lengua en su sitio, me parece que se me escaparía cierta insinuación...

ZAPATERA. (*Reaccionando.*) Por Dios, ¡quite de ahí! ¿Qué se figura? ¡Yo guardo mi corazón para el que está por esos mundos, para quien debo, para el que está por esos mundos, para quien debo, para mi marido!

ZAPATERO. (*Contentísimo y tirando el sombrero al suelo.*) ¡Eso está pero que muy bien! Así son las mujeres verdaderas, ¡así! [2012b: 200]

Al igual que en la tragedia shakespeariana, al final de la farsa de Federico García Lorca, se produce un baño de sangre. En *Otelo*, salen heridos Emilia, Casio y Yago y el moro de Venecia se suicida. En *La zapatera prodigiosa*, el niño viene a avisar a la protagonista de una pelea que se está produciendo en el pueblo entre varios hombres que desean conquistarle:

NIÑO. Se han hecho heridas con las navajas dos o tres mozos y te echan a ti la culpa. Heridas que echan mucha sangre. Todas las mujeres han ido a ver al juez para que te vayas del pueblo, ¡ay! Y los hombres querían que el sacristán tocara las campanas para cantar tus coplas... [2012b: 201]

En ambas obras, los celos de los maridos son los que acarrearán tales escenas sangrientas. En la pieza del Bardo, la venganza de Otelo desemboca en múltiples heridas y en la muerte del moro. En rigor, el héroe shakespeariano se da cuenta, demasiado tarde, del valor de la mujer que tanto amaba:

OTELO.- [...] Decid que he sido un desdichado: que amé sin discreción y con furor, que aunque tardo en recelar, me dejé arrastrar como loco por la corriente de los celos; decid que fui tan insensato como el indio que arroja al lado una piedra preciosa que vale más que toda su tribu. Decid que mis ojos, que antes no lloraban nunca, han destilado luego largo caudal de lágrimas, como destilan su balsámico jugo de los árboles de Arabia. [...] [2009: 185-186]

En la obra lorquiana, el abandono del domicilio familiar hace que todos los hombres, convencidos de sus ligeras costumbres, se maten para conseguir poseerla. Pero, gracias a su astuto plan, el Zapatero se da cuenta de los muchos méritos de su joven esposa. Sus palabras, en las cuales compara a la muchacha con oro, no son sin recordar las de Otelo, que comparaba a Desdémona con una piedra preciosa:

ZAPATERO. Sí, sí, canallas... pero pronto ajustaré cuentas con todos y me las pagarán... ¡Ay, casilla mía, qué calor más agradable sale por tus puertas y ventanas!; ¡ay, qué terribles paradores, qué malas

³⁶ En las palabras de Otelo también se ven reflejados los pensamientos de los vecinos de la Zapatera. Intentarán echarle del pueblo por ser fiel a sí misma.

comidas, qué sábanas de lienzo moreno por esos caminos del mundo! ¡Y qué disparate no sospechar que mi mujer era de oro puro, del mejor oro de la tierra! ¡Casi me dan ganas de llorar! [2012b: 201]

A pesar de los remordimientos del moro de Venecia, no hay otra alternativa para él que la muerte. Pero, Federico García Lorca elige otro camino para su Zapatero: el de la felicidad conyugal. Al darse cuenta de que los pueblerinos sólo despreciaban a su esposa por su carácter, sin conocer la pureza de su corazón, consigue superar su gran miedo: la opinión que podrían tener de él sus vecinos.

No obstante, los temas inspirados por las grandes tragedias de Shakespeare no son la única fuente de inspiración para el artista granadino en la construcción de su universo literario. También se pueden observar paralelismos entre los personajes de Shakespeare y los de Federico García Lorca. La matriarca de las Alba presenta rasgos de carácter muy parecidos a los de Lady Macbeth. Asimismo, Perlimplín, Adela y Mariana están hermanados con la mítica Julieta. Prefieren la muerte a la ausencia del ser querido. Por último, no se puede dejar de lado las Figuras de Cascabeles y de Pámpanos, dignos herederos de Ganimedes.

B. La herencia shakespeariana en los personajes lorquianos

Si Federico García Lorca supo aprovechar algunos temas tratados para el Bardo y reinventarlos en sus propias obras, también se inspiró en el dramaturgo inglés para crear algunos de sus personajes más emblemáticos. En rigor, en este apartado se analizarán los paralelismos existentes entre Lady Macbeth y Bernarda Alba. Adela de *La casa de Bernarda Alba*, Mariana Pineda, protagonista de la pieza epónima, o don Perlimplín, héroe de *Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín*, constituyen un ejemplo de amantes suicidas, que prefieren la muerte a una vida sin el ser amado, siguiendo el modelo de la eterna Julieta. Por último, Pámpanos y Cascabeles no son sin recordar a los lectores el travieso Ganimedes de *Como gustéis* de Shakespeare.

B. 1. Bernarda Alba y Lady Macbeth, dos mujeres virilizadas

Lady Macbeth, una de las protagonistas de la tragedia *Macbeth*, y Bernarda Alba, la cabeza de familia del drama rural andaluz, son dos personajes singulares dentro de la dramaturgia de Shakespeare y de García Lorca. Aunque sean representantes del mal llamado «sexo débil» y a pesar de que les separen cientos de años, ambas asumen un papel muy virilizado dentro a obras. En rigor, Bernarda es viuda y tiene que mantener bajo su autoridad a sus hijas y criadas, convirtiéndose así en una tirana doméstica. Por su parte, Lady Macbeth está casada con un hombre bueno, cándido y de poca voluntad. Su principal tarea será enseñar a Macbeth

el camino al poder, poder que ella tanto ansía pero que no puede conquistar sola por su condición de mujer. Tanto su inteligencia como la autoridad que tiene sobre su marido son elementos claves de la tragedia shakespeariana. Ambas protagonistas representan un buen ejemplo de lo que se ha llegado a nombrar «mujeres virilizadas».

En primer lugar, tanto Lady Macbeth como Bernarda Alba están muy preocupadas por las apariencias, aunque sus motivaciones sean distintas. La reina de Shakespeare no puede permitirse que nadie descubra el malévolo plan que está poniendo en marcha para llevar a Macbeth al trono. Para ello, no le importa aconsejar a su marido con mucha condescendencia, dejando claro quién es la que manda en la pareja:

LADY MACBETH. - En tu rostro, esposo mío, leo como en un libro abierto lo que esta noche va a pasar. Disimula prudente: oculte tu semblante lo que tu alma medita. Den tu lengua, tus manos y tus ojos la bienvenida al rey Duncan: debes esconder el áspid entre las flores. Yo me encargo de lo demás. El trono es nuestro. [Shakespeare, 2009: 42]

Heather McPherson señala, en su artículo «Masculinity, Femininity, and the Tragic Sublime: Reinventing Lady Macbeth», que « [e]ven though Lady Macbeth is not on stage for much of the play, she plays a seminal role in the dramatic action and functions as a catalyst and psychological foil for Macbeth» [2000: 302]. Por tanto, el aparentar se convierte en una de las claves del estratagema de la mujer para convertir a su marido en rey y acceder al poder, que ella anhela más que nadie.

El ser y el parecer es también uno de los ejes principales en los que se fundamenta *La casa de Bernarda Alba*. En el caso de la matriarca, el temor se debe a la presión social que se ejerce sobre las mujeres en los pueblos de la España de los años 1930. Una actitud mal vista por las gentes del pueblo puede traer la desgracia sobre toda la casa. Numerosas son las alusiones a los cotilleos de las de las vecinas:

BERNARDA. ¡Qué escándalo es éste en mi casa y con el silencio del peso del calor! Estarán las vecinas con el oído pegado a los tabiques. [García Lorca, 2012: 580]

BERNARDA. Cada uno sabe lo que piensa por dentro. Yo no me meto en los corazones, pero quiero buena fachada y armonía familiar. [2012: 591]

Para escapar al ojo inquisidor de los que les rodean, Bernarda no duda en tener una actitud despótica hacia sus hijas. No le importa el afán de las chicas de disfrutar del poco aire que entra al patio o de la necesidad que tienen de ver lo que ocurre en el mundo exterior. Como cabeza de familia, les impone el tradicional duelo: encerradas entre cuatro paredes y siguiendo el estricto código vestimentario, negro y nada más que negro. Al final de la obra,

después del suicidio de Adela, Bernarda se enfrenta a un reto difícil, el de salvaguardar su honor y el de su familia al completo. En rigor, Adela mantuvo relaciones sexuales con Pepe el Romano, ya no es virgen y, peor aún, estaba embarazada. Siendo así, vuelve a surgir el tema de las apariencias:

BERNARDA. [...] ¡Mi hija ha muerto virgen! Llevadla a su cuarto y vestirla como si fuera doncella. ¡Nadie dirá nada! ¡Ella ha muerto virgen! ¡Avisad que al amanecer den dos clamores las campanas! [2012: 601]

BERNARDA. Y no quiero llantos. La muerte hay que mirarla cara a cara. ¡Silencio! [...] Ella, la hija menor de Bernarda Alba ha muerto virgen. ¿Me habéis oído? Silencio, silencio he dicho. ¡Silencio! [2012: 602]

La matriarca de la familia Alba, por temor a los rumores que puedan surgir en el pueblo, ya no actúa como una madre digna sino como una tirana:

While Bernarda Alba has denied her daughters the right to be themselves, forcing them to fit into the mold of her preconceptions, she has also blocked her own energies through her obsessive lust for power and possession: her ego has overridden her maternal instincts. Instead of expressing her love for her offspring, she uses what nature has bestowed upon her as a weapon to dominate and scourge her daughters. [Knapp, 1984: 382-383]

El deseo de controlar la situación y mostrar su superioridad sobre los demás es otro de los puntos comunes que unen a Lady Macbeth y Bernarda Alba.

Tanto Lady Macbeth como Bernarda Alba son dos personajes femeninos dotados de una extraordinaria personalidad y, más todavía, debido a su condición de mujer. Durante mucho tiempo, la reina de Escocia resultó ser un personaje controvertido. En palabras de Heather McPherson,

Although Lady Macbeth's aggressiveness and murderous ambition make her one of Shakespeare's most powerful female characters, these unnatural attributes clashed with dominant constructs of femininity making her difficult to accept, especially for nineteenth-century audiences. [2000: 302]

Por el contrario, Bernarda Alba no es un personaje tan polémico para los contemporáneos dado que, a pesar de ser tan viril, encarna todos los estereotipos de su generación, especialmente en lo que respecta al papel de la mujer en la sociedad:

In Bernarda Alba's world, [...] woman is a vessel, a container, and a procreating agent to be fertilized. Germination of the woman's individuality, of no consequence, merits no consideration. All innovative, joyous, creative sexual elements - outside of birth giving - are extirpated from a woman's life. The happiness of girlhood, of youthful romance and love, is forbidden; to be cut short, crushed. [Knapp: 1984: 383]

El postulado defendido por Bernarda es el que defienden muchos hombres y al cual las mujeres deben someterse, de la misma forma que las hijas se someten a su madre, bajo la amenaza de ser maginadas por el resto de la sociedad y perder su honor.

Dicho esto, no es extraño que la matriarca sea la encarnación de las ideas machistas de la España de los años 1930. De hecho, en varios momentos de la obra, se hace mención de la total autoridad que tenía Bernarda sobre sus maridos. Ninguno de los dos hombres parecía tener el valor suficiente para alzarse contra ella, que les despreciaba de todas sus fuerzas. Poncia, la vieja criada, es la encargada de contar al espectador la pesadilla que vivió el difunto Antonio:

PONCIA. [...] Limpia bien todo. Si Bernarda no ve relucientes las cosas me arrancará los pocos pelos que me quedan.

CRIADA. ¡Qué mujer!

[...]

PONCIA. Ella, la más aseada, ella, la más decente, ella, la más alta. Buen descanso ganó su pobre marido.

(Cesan las campanas.)

CRIADA. ¿Han venido todos sus parientes?

PONCIA. Los de ella. La gente de él la odia. Vinieron a verlo muerto, y le hicieron la cruz. [2012: 553]

Aunque no se llegue a explicar las razones del odio que la familia del muerto le tiene a Bernarda, no sería sorprendente que algo tuviera que ver con la humillación que imponía a su marido durante su matrimonio. En rigor, en las propias palabras de la matriarca se puede percibir el desprecio que sentía hacia él. En el transcurso de una discusión con Magdalena, deja a entender que el fallecido tendía a ser más suave y cariñoso con sus hijas: «Aquí se hace lo que yo mando. Ya no puedes ir con el cuento a tu padre» [2012: 559].

El desdén hacia el marido es algo que comparte Lady Macbeth. En numerosas ocasiones, humilla a Macbeth:

MACBETH. - Tenemos que renunciar a ese horrible propósito. Las mercedes del rey han llovido sobre mí. Las gentes me aclaman honrado y vencedor. Hoy he visto los arreos de la gloria, y no debo mancharlos tan pronto.

LADY MACBETH. - ¿Qué ha sido de la esperanza que te alentaba? ¿Por ventura ha caído en embriaguez o en sueño? ¿O está despierta, y mira con estúpidos y pasmados ojos lo que antes contemplaban con tanta arrogancia? ¿Es ése el amor que me mostrabas? ¿No quieres que tus obras iguallen a sus pensamientos y deseos? ¿Pasarás por cobarde a tus propios ojos, diciendo primero: «lo haría», y luego, «me falta valor»? Acuérdate de la fábula del gato.

MACBETH. - ¡Calla, por el infierno! Me atrevo a hacer lo que cualquier otro hombre haría, pero esto no es humano.

LADY MACBETH. - ¿Pues es alguna fiera la que te lo propuso? ¿No eras hombre, cuando te atrevías, y buscabas tiempo y lugar oportunos? ¡Y ahora que ellos mismos se te presentan, tiembblas y desfalleces! [Shakespeare, 2009: 44]

ROSS. - Levantaos: el rey está enfermo.

LADY MACBETH. -No, no continuad sentados. Son accidentes que desde joven padece mi marido. No os levantáis. Es cosa de un momento. Veréis cuál se repone en seguida. No os fijéis en él, porque aumentará su delirio (*Aparte a Macbeth*) ¡Y dices que eres hombre!

MACBETH. - Y hombre fuerte, pues me atrevo a mirar de hito en hito lo que pondría espanto al mismo Satanás.

LADY MACBETH. -¡Necedad insigne! ¡Sombras que finge el miedo! Es como aquel puñal que decías que te guiaba por el aire cuando mataste al rey Duncan. ¡Consejas tolerables sólo en boca de una anciana el amor de la lumbre. ¡Vergüenza para ti! ¡Y aún sigues turbado! ¡No ves que tu asiento está vacío! [2009: 62]

El desprecio que Lady Macbeth experimenta hacia Macbeth no es racional. Está provocado por sus ansias de poder y el hecho de que Macbeth no esté dispuesto a todo para obtenerlo. Es de suponer que lo mismo ocurre con Bernarda Alba. Es lo que resume perfectamente Moelwyn Merchant en su artículo «His friend-like Queen»:

Lady Macbeth has presumed to judge her husband, reserving the customary moral categories and taking his humane scrupulosity as merely ineffectual weakness. [1977: 48]

Sean cuales sean los motivos del odio que ambas sienten hacia sus maridos, es la razón que provoca en ellas una actitud masculinizada y el deseo de pertenecer al otro sexo. Sin embargo, como lo vimos en el caso de Bernarda Alba, Lady Macbeth también es consciente de cuál es su sitio en la jerarquía social:

LADY MACBETH. - [...] Yo he dado de mamar a mis hijos, y sé cómo se los ama; pues bien, si yo faltaría a un juramento como tú has faltado, arrancaría el pecho de las encías de mi hijo cuando más risueño me mirara, y le estrellaría los sesos contra la tierra. [2009: 44-45]

Al conocer el lugar que le conviene ocupar en la sociedad, la reina de Escocia tiene que manipular a su marido poniendo en duda su masculinidad y usar de toda su ingeniosidad para saciar sus ansias de gobernar. En la época isabelina, esta actitud contraviene a todas las normas morales impuestas a las mujeres. Pero, Lady Macbeth, al tener conciencia del obstáculo que supone su sexo, apela a fuerzas superiores:

LADY MACBETH. - ¡Espíritus agitadores del pensamiento, despojadme de mi sexo, haced más espesa mi sangre, henchidme de crueldad de pies a cabeza, ahogad los remordimientos, y ni la compasión ni el escrúpulo sean parte a detenerme ni a colocarse entre el propósito y el golpe! ¡Espíritus del mal, inspiradores de todo crimen, incorpóreos, invisibles, convertid en hiel la leche de mis pechos! [2009: 41]

Señala Manuel Ángel Conejero que, en esta cita, «Lady Macbeth, mujer de acción, mujer viril, [...] solicita la ayuda de los dioses para seguir luchando, para alcanzar una meta que encuentra la primera dificultad en su sexo» [1980: 51-52]. Gracias a sus dotes de manipuladora, conseguirá su propósito haciendo que su esposo mate al rey, con el fin de

sustituírle. Pero, «[s]ólo a través de la fuerza que recibe de la mujer se atreverá Macbeth a matar a Duncan; a matar a un ser de su mismo sexo» [Conejero, 1980: 52]. A la vista de la situación conyugal en la que se encuentra la pareja shakespeariana, resulta evidente que Lady Macbeth le consiguió arrebatarse a Macbeth las riendas de la familia y se ha convertido en el miembro dominante y viril de la pareja.

En el caso de *La casa de Bernarda Alba*, el acceso al poder de la matriarca se debe al fallecimiento de sus dos maridos. Sin hombre en casa, el puesto de jefe de familia queda libre, aunque es de pensar que, al igual que Lady Macbeth, Bernarda ya tenía cierto ascendente sobre los difuntos y regía con mano de hierro la vida en su casa. El propio nombre de la mujer no fue escogido por García Lorca por casualidad. De hecho, Bernarda significa «con fuerza de oso». Asimismo, nunca se separa de su precioso bastón, claro símbolo fálico y emblema de su poder absoluto sobre los demás miembros de la familia³⁷. Sus despóticas ganas de tener bajo control a todo lo que ocurre bajo su techo alcanza tanto a sus hijas como a sus criadas:

BERNARDA. [...] No he dejado que nadie me dé lecciones. [2012: 556]

BERNARDA. (*Golpeando con el bastón en el suelo.*) ¡No os hagáis ilusiones de que vais a poder conmigo! ¡Hasta que salga de esta casa con los pies adelante mandaré en lo mío y en lo vuestro! [2012: 568]

PONCIA. Mejor será que no me meta en nada.

BERNARDA. Eso es lo que debías hacer. Obrar y callar a todo es la obligación de los que viven a sueldo. [2012: 584]

ANGUSTIAS. Yo tengo derecho de enterarme.

BERNARDA. Tú no tienes derecho más que a obedecer. [...] [2012: 585]

Además, en el año 2017, Carlota Ferrer dirigió *Esto no es La casa de Bernarda Alba* en el Teatro del Canal de Madrid, una versión masculina de la obra lorquiana, propuesta por José Manuel Mora. En este atrevido montaje, todos los actores, a excepción de Julia de Castro que interpretaba a Amelia, eran hombres. Incluso decidieron dar presencia escénica al hombre del que tanto se habla pero nunca se ve, Pepe el Romano. Sin embargo, el único personaje con indumentaria masculinamente marcada, dentro de la casa, era el de Bernarda Alba. Mientras sus hijas llevaban vestidos o tejidos y cortes muy fluidos, y por tanto muy femeninos, Eusebio Poncela, encargado de dar vida a la matriarca, llevaba un elegante conjunto masculino de tres piezas. De tal forma, pudo prescindir del bastón que tanta importancia adquiere en la pieza de

³⁷ En los dibujos de Federico García Lorca también se pueden encontrar ejemplos de mujeres virilizadas, aunque sea en los rasgos de la cara o en el trazo de los cuerpos. En el caso de las **reproducciones 14 y 15**, el busto de las mujeres representadas por el poeta no dejan de recordar al torso masculino.

García Lorca. Esta decisión de la directora de escena demuestra que la esencia masculina de Bernarda Alba todavía sigue perceptible hoy en día.

Pero, para lograr una total autoridad sobre las gentes que les rodean, Bernarda Alba y Lady Macbeth comparten otro rasgo, no menos importante: son dos mujeres muy crueles.

La sed de poder y control absoluto que anima a ambas mujeres las convierte en seres violentos y despiadados. Ya se pudo observar en una de las citas anteriores, la violencia de las palabras de Lady Macbeth hacia su marido, especialmente cuando alude a lo que podría ocurrir si faltase a una promesa como madre. A la hora de matar al rey Duncan, cuando la duda asecha a Macbeth, su esposa le anima a seguir adelante con el plan. Ella misma participó en el crimen, al administrar una poción a los guardias para facilitar el asesinato:

LADY MACBETH. - La embriaguez en que han caído me da alientos. ¡Silencio! Es el chillido del búho, severo centinela de la noche. Abiertas están las puertas. La pócima que administré a los guardas los tiene entre la vida y la muerte.

MACBETH. - (*Dentro.*) ¿Quién es?

LADY MACBETH. - Temo que se despierten antes de que esté consumado el crimen, y sea peor el amago que el golpe... Yo misma afilé los puñales... Si su sueño no se hubiera parecido al de mi padre, yo misma le hubiera dado muerte. [2009: 47-48]

Después del crimen, cuando el miedo alcanza a Macbeth, es ella quien sigue adelante con el maquiavélico estratagema que ha elaborado para escapar de la justicia. Mancharse de sangre no resulta preocuparle si es lo que le permite acceder al trono:

LADY MACBETH. - [...] ¡Esposo mío! No te domine así el torpe miedo, ni ofusque el brillo de tu razón. Lava en el agua la mancha de sangre de tus manos. ¿Por qué quitas de su lugar las dagas? Bien están ahí. Vete y ensucia con sangre a los centinelas.

MACBETH. - No me atrevo a contemplar lo que hice.

LADY MACBETH. - ¡Cobarde! Dame esas dagas. Están como muertos. Parecen estatuas. Eres como el niño a quien asusta la figura del diablo. Yo mancharé de sangre la cara de esos guardas. (*Suenan golpes.*)

MACBETH. - ¿Quién va? El más leve rumor me horroriza. ¿Qué mano son las que se levantan, para arrancar mis ojos de sus órbitas? No bastaría todo el océano para lavar la sangre de mis dedos. Ellos bastarían para enrojecerle y mancharle.

LADY MACBETH. - También mis manos están rojas, pero mi alma no desfallece como la tuya. Lllaman a la puerta del Mediodía. Lavémonos, para evitar toda sospecha. Tu valor se ha agotado en el primer ímpetu. [...] [2009: 49]

Sin embargo, la sed de sangre de Lady Macbeth se terminará castigando, respetando así la moral de la época isabelina. La locura poseerá a la reina de Escocia, que se obsesionará con la sangre que mancha sus manos:



Reproducción 14. Federico García Lorca, *Bailarina española* (1929-1932), Fundación Federico García Lorca, Madrid.



Reproducción 15. Federico García Lorca, *Teorema de la mujer que se come la luna* (1930), Fundación Federico García Lorca, Madrid.

LADY MACBETH. - ¡Lejos de mí esta horrible mancha!... Ya es la una... Las dos... Ya es hora... Qué triste es el infierno... ¡Vergüenza para ti, marido mío!... ¡Guerrero y cobarde!³⁸... ¿Y qué importa que se sepa si nadie puede juzgarnos?... Pero, ¿cómo tenía aquel viejo tanta sangre? [...] Pero, ¿por qué no quedan limpias nunca mis manos?... Calma, señor, calma... ¡Qué dañosos son esos arrebatos! [...] Todavía siento el olor de la sangre. Todos los aromas de Oriente no bastarían a quitar de esta pequeña mano mía el olor de la sangre. [2009: 81]

Igual importancia adquiere en el drama lorquiano la maldad de la madre de familia. En efecto, nada más empezar la obra, Poncia da a conocer el terrible carácter de Bernarda Alba:

PONCIA. Tirana de todos los que la rodean. Es capaz de sentarse encima de tu corazón y ver cómo te mueres durante un año sin que se le cierre esta sonrisa fría que lleva en su maldita cara. [...] Desde que se murió el padre de Bernarda no han vuelto a entrar las gentes bajo estos techos. Ella no quiere que la vean en su dominio. ¡Maldita sea! [2012: 553]

Es de suponer que, tras treinta años a su servicio, la criada conoce bien la actitud de su ama y tuvo que sufrir sus ataques de ira. De hecho, el propio Federico García Lorca no se olvidó de enseñarlos al público, y eso en más de una ocasión:

BERNARDA. ¿Qué mirabas y a quién?

ANGUSTIAS. A nadie.

BERNARDA. ¿Es decente que una mujer de tu clase vaya con el anzuelo detrás de un hombre el día de la misa de su padre? ¡Contesta! ¿A quién mirabas?

(Pausa.)

ANGUSTIAS. Yo...

BERNARDA. ¡Tú!

ANGUSTIAS. ¡A nadie!

BERNARDA. (Avanzando con el bastón.) ¡Suave! ¡Dulzarrona! (Le da.)

PONCIA. (Corriendo.) ¡Bernarda, cálmate! (La sujeta.) [2012: 560]

La violencia de Bernarda para con sus hijas vuelve a surgir en el episodio de la desaparición del retrato de Pepe el Romano, siendo esta vez víctima Martirio:

BERNARDA. ¿Dónde lo has encontrado?

PONCIA. Estaba...

BERNARDA. Dilo sin temor.

PONCIA. (Extrañada.) Entre las sábanas de la cama de Martirio.

BERNARDA. (A Martirio.) ¿Es verdad?

MARTIRIO. ¡Es verdad!

BERNARDA. (Avanzando y golpeándola con el bastón.) ¡Mala puñalada te den, mosca muerta! ¡Sembradura de vidrios!

MARTIRIO. (Fiera.) ¡No me pegue usted, madre!

BERNARDA. ¡Todo lo que quiera! [2012: 581]

Otro ejemplo del sadismo de Bernarda Alba se puede encontrar en la escena de la hija de la Librada. La joven asesinó a su bebé para intentar escapar de la deshonra. Nuevamente, la

³⁸ Incluso en la locura, se puede observar que Lady Macbeth sigue despreciando a su marido por culpa de las dudas que le acecharon en el momento del crimen. Este hecho deja pensar que el desdén que le inspira Macbeth está muy anclado en ella para que vuelva a surgir en los momentos de máxima demencia.

matriarca demuestra no tener ni una onza de compasión y, a pesar del duelo impuesto, autoriza a sus hijas a salir para darle muerte a la hija de la Librada:

PONCIA. [...] La traen arrastrando por la calle abajo, y por las trochas y los terrenos del olivar vienen los hombres corriendo, dando unas voces que estremecen los campos.

BERNARDA. Sí, que vengan todos con varas de olivo y mangos de azadones, que vengan todos para matarla.

ADELA. ¡No, no, para matarla, no!

MARTIRIO. Sí, y vamos a salir también nosotras.

BERNARDA. Y que pague la que pisotea su decencia.

(Fuera se oye un grito de mujer y un gran rumor.)

ADELA. ¡Que la dejen escapar! ¡No salgáis vosotras!

MARTIRIO. *(Mirando a Adela.)* ¡Que pague lo que debe!

BERNARDA. *(Bajo el arco.)* ¡Acabar con ella antes que lleguen los guardias! ¡Carbón ardiendo en el sitio de su pecado!

ADELA. *(Cogiéndose el vientre.)* ¡No! ¡No!

BERNARDA. ¡Matadla! ¡Matadla! [2012: 586-587]

Se puede observar en esta escena cómo el carácter cruel de Bernarda también se ha transmitido a su hija Martirio. Ésta, especialmente con Adela, demuestra que ha heredado la impiedad de su madre. La menor de las hijas Alba, por su parte, siente mucha pena por la mujer ya que, como ella, sucumbió al pecado de la carne y está embarazada del hijo de Pepe el Romano. Este acontecimiento debe ser para ella una suerte de premonición de su futuro.

No obstante, como en el caso de Lady Macbeth, la despótica actitud de Bernarda Alba será castigada. En un primer momento, en el enfrentamiento con Adela, cuando ésta le rompe el bastón con el que solía someterlas³⁹. Es la primera vez que una de las hijas se atreve a contraatacar y a negarle su autoridad a Bernarda. Pero, aunque haya desaparecido el bastón, la matriarca recurre a otra arma, una escopeta, para intentar matar al amante de su hija:

BERNARDA. ¡La escopeta! ¿Dónde está la escopeta? *(Sale corriendo.)*

[...]

BERNARDA. *(Entrando.)* Atrévete a buscarlo ahora. [2012: 600-601]

Es de suponer que Bernarda Alba no contaba con la cruel intervención de Martirio, muy envidiosa de Adela. En rigor, son sus celos y su maquiavélica actitud los que provocan el terrible desenlace:

³⁹ Adela, muchas veces, se ha señalado como la encarnación de la libertad, lo que es hasta cierto punto dado que es la única que se atreve a contestar el poder absoluto de su madre. Sin embargo, si se rebela no es más que para someterse a otro yugo, el de Pepe el Romano: «¡En mí no manda nadie más que Pepe!» [2012: 600]. Esto demuestra que los esquemas sociales machistas que les ha ido inculcando Bernarda Alba están muy presentes en la mente de sus hijas. No piensan ni un momento que podrían liberarse de su madre para vivir sus vidas por sí mismas. Tienen que encontrar un hombre para poder quedarse en la sociedad y ser respetadas, como es el caso de Adela.

MARTIRIO. (*Entrando.*) Se acabó Pepe el Romano.
 ADELA. ¡Pepe! ¡Dios mío! ¡Pepe! (*Sale corriendo.*)
 PONCIA. ¿Pero lo habéis matado?
 MARTIRIO. ¡No! ¡Salió corriendo en la jaca!
 BERNARDA. Fue culpa mía. Una mujer no sabe apuntar.
 MAGDALENA. ¿Por qué lo has dicho entonces?
 MARTIRIO. ¡Por ella! ¡Hubiera volcado un río de sangre sobre su cabeza!
 PONCIA. Maldita.
 MAGDALENA. ¡Endemoniada!
 BERNARDA. ¡Aunque es mejor así! [2012: 601]

Poncia y Magdalena parecen entender el drama que se está desarrollando en la casa. Bernarda, que piensa tenerlo todo bajo control, sigue estando ciega a lo que pasa bajo su techo. Allí llega el segundo castigo: la muerte de su hija menor y, es de suponer, los rumores que su desaparición va a generar en el pueblo, haciéndose realidad la peor pesadilla de Bernarda Alba, que hablen de su deshonrada familia.

Para concluir, en este apartado se estudió de qué manera García Lorca supo aprovechar algunos rasgos del personaje de Lady Macbeth y reinventarlos con el fin de crear a uno de sus personajes más despiadados de todo su teatro, Bernarda Alba, inspirada en la mujer que fue su vecina y rival de la familia. No es la primera vez que *Macbeth* aparece en una de las obras lorquianas, dado que ya se pudo apreciar la influencia que tuvo en *Bodas de sangre*. La definición que Malcolm da de la reina de Escocia se podría aplicar perfectamente a Bernarda Alba. Ambas se puede considerar como una «diabólica mujer» [2009: 90]. Pero, al terminar las obras, ambas se ven severamente castigadas por su inhumanidad.

B. 2. Adela, Mariana y Perlimplín, o la muerte por amor

B.2.1. Adela, el ardiente deseo

Uno de los puntos de encuentro entre las obras de Shakespeare y las de García Lorca es la fuerza de las pasiones amorosas, que siempre conllevan un terrible desenlace. Dentro de los numerosos ejemplos de historias frustradas que ambos dramaturgos ofrecen, destaca la imposibilidad de vivir sin el ser querido. Esta actitud de los amantes de *Romeo y Julieta*, que Paul A. Kottman califica de «drama of a struggle for individual freedom and self-realization» [2012: 5]. Tanto la lucha por la libertad como la posibilidad de vivir plenamente su vida son dos temas claves dentro de la obra de Federico García Lorca. Siendo así, no es de extrañar que varios personajes creados por el andaluz hereden rasgos característicos de los amantes de Verona.

De hecho, la primera en manifestar cierta proximidad con los amantes de Verona es Adela en *La casa de Bernarda Alba*. Al pensar que su madre mató a Pepe de un disparo, prefiere

ahorcarse para no vivir en un mundo donde él no esté. La desesperación que la lleva al suicidio es la misma que la que se apodera de la mente de Romeo en la tragedia shakespeariana. En rigor, el Montesco, desterrado en Mantua tras matar a Tebaldo, recibe la noticia de la muerte de Julieta. Su page Baltasar le anuncia la triste noticia antes de que le llegue la carta de Fray Lorenzo, carta que contiene los detalles del plan elaborado por el cura y Julieta:

ROMEO

[...] ¡Noticias de Verona! ¿Qué hay, Baltasar?

¿No traes carta del fraile?

¿Cómo está mi amor? ¿Está bien mi padre?

¿Cómo está Julieta? Dos veces lo pregunto, pues nada puede ir mal si ella está bien.

BALTASAR

Entonces está bien y nada puede ir mal.

Su cuerpo descansa en la cripta de los Capuletos

y su alma inmortal vive con los ángeles.

Vi cómo la enterraban en el panteón

y a toda prisa cabalgué para contároslo.

Perdonadme por traeros malas nuevas, pero cumplo el deber que me asignasteis.

ROMEO

¿Es verdad? Entonces yo os desafío, estrellas.-

Ya sabes dónde vivo; tráeme papel y tinta

y alquila caballos de posta. [...]

Bien, Julieta, esta noche yaceré contigo.

A ver la manera. ¡Ah, destrucción, qué pronto

te insinúas en la mente de un desesperado! [Shakespeare, 2002: 150]

Para los amantes de Verona, no puede haber vida digna sin la presencia del amado. Por tanto, no es de extrañar que la primera reacción de Romeo sea la de ir a Verona para constatar con sus propios ojos el fallecimiento de su querida Julieta y beberse el fatal veneno que debe reunirles en la muerte:

ROMEO

¡Ah, querida Julieta!

¿Cómo sigues tan hermosa? ¿He de creer que la incorpórea Muerte se ha enamorado

y que la bestia horrenda y descarnada

te guarda aquí, en las sombras, como amante?

Pues lo temo, contigo he de quedarme

para ya nunca salir de este palacio

de lóbrega noche. Aquí, aquí me quedaré

con los gusanos, tus criados.

Ah, aquí me entregaré a la eternidad

y me sacudiré de esta carne fatigada

el yugo de estrellas adversas. [2002: 158]

Algo parecido ocurre con Adela. Cuando se descubren sus relaciones carnales con Pepe el Romano, el deseo toma el control de su mente y le da fuerza suficiente para liberarse del control que ejercía sobre ella Bernarda:

ADELA. ¡Aquí se acabaron las voces de presidio! (*Adela arrebatata el bastón a su Madre y lo parte en dos.*) Esto hago yo con la vara de la dominadora. No dé usted un paso más. ¡En mí no manda nadie más que Pepe! [García Lorca, 2012: 600]

Su cuerpo y su alma pertenecen ya a Pepe el Romano, el hombre que enamoró a todas sus hermanas pero que sólo ella logró conquistar. A Adela poco le importa que su amado haya pedido matrimonio a Angustias. Sabe que lo que le interesa es el dinero de su hermana y que ella es la única que le causa verdadero interés. El hecho de tener conciencia de ello es suficiente para la menor de las Alba:

ADELA. Vamos a dormir, vamos a dejar que se case con Angustias, ya no me importa; pero yo me iré a una casita sola donde él me verá cuando quiera, cuando le venga en gana. [2012: 599]

El deseo que se apodera del cuerpo y de la mente de Adela la empuja a sublevarse contra su madre y contra la sociedad. Después de lo que ocurrió a la hija de la Librada, sabe que el pueblo acabará con ella por haber cedido a sus pulsiones. No obstante, este episodio hace que se presente como una mártir:

ADELA. Ya no aguanto el horror de estos techos después de haber probado el sabor de su boca. Seré lo que él quiera que sea. Todo el pueblo contra mí, quemándome con sus dedos de lumbre, perseguida por las que dicen que son decentes, y me pondré delante de todos la corona de espinas que tienen las que son queridas de algún hombre casado. [2012: 599]

Pero, cuando Martirio, celosa de ella y de su relación con Pepe, le da a entender que Bernarda consiguió matar al ser amado, toda la vida marginada que se había imaginado Adela cae en pedazos. Si Pepe el Romano ha muerto, la vida ya no tiene sentido y no merece la pena ser vivida. Derrumbado el mundo ideal que se había creado mentalmente, la joven no ve otra salvación que la muerte. Al igual que Romeo, la protagonista lorquiana no concibe seguir viviendo en un mundo donde Pepe ya no esté. El deseo se convierte entonces en una fuerza arrastradora que le da el valor de ahorcarse para poner un punto final a una existencia terrestre y abre el camino a la esperanza de reunirse con el ser amado en otra, después de la muerte.

Paul A. Kottman señala en su artículo «Defying the Stars: Tragic Love a Struggle for Freedom in *Romeo and Juliet*» que los amantes de Verona nunca podrían haber alcanzado la plenitud amorosa:

Because the lovers' desires cannot be reconciled to the life of the family or society from which they spring, they must extinguish themselves. Nothing vindicates a society's demands so much as the lovers' self-destruction. [2012: 2]

Esta lectura es igualmente aplicable al caso de Adela, en *La casa de Bernarda Alba*. En rigor, en la España de los años 1930, la relación que la menor de las hijas tanto ansia está mal vista por una sociedad en la cual las mujeres deben vivir siguiendo las reglas establecidas por el patriarcado.

Sin embargo, Adela no es la única que tiene algún parentesco con los míticos amantes de Verona. También forma parte de esta familia una de las principales heroínas granadinas, Mariana Pineda.

B. 2. 2. Mariana Pineda, la encarnación de la Libertad

Mariana Pineda, heroína granadina, tiene parecidos con Julieta, la amante por excelencia. Silvia Adani subraya, en *La presenza di Shakespeare nell' opera de García Lorca*, que el personaje lorquiano adquirió ciertos rasgos muy propios a la heroína shakespeariana:

[E]ntrambe stanno vivendo un amore contrastato dalla situazione sociale, l'una per le fazioni cittadine, l'altra per i motivi rivoluzionari in corso; entrambe sono separate dall'amato perché bandito dalla città o ricercato politicamente; entrambe vanno incontro alla morte per l'impossibilità di rincogiungersi con lui.

In questo paragone fra le due eroine emerge ancora una volta la visione che Lorca ha di Giulietta in tutta la sua forza morale e tragica: come Mariana, il suo non è un soccombere al destino, bensì uno scegliere consapevolmente la morte come unica alternativa possibile ad una vita senza il proprio amato. [1999: 118-119]

En rigor, Julieta Capuleto, mujer que tanto apasiona a Federico García Lorca desde una edad muy temprana, se ofrecía como un perfecto espejo para reflejar la triste historia de la heroína granadina. El propio dramaturgo, en varias declaraciones, reconoció que parte de la construcción del personaje de Mariana Pineda se basa en la Julieta del maestro inglés:

[M]i Mariana Pineda la concebí más próxima a Julieta que a Judith. más para el idilio de la libertad que para la oda de la libertad. [...] Bueno, en esto le ruego cuidado y lealtad: no vaya a entenderse que me comparo con Shakespeare. Es que le tomo como autoridad y como modelo. [1994: 490]

Mariana Pineda venía pidiendo justicia por boca de poeta. La rodearon de trompetas y ella era una lira. La igualaron a Judit y ella iba en la sombra buscando la mano de Julieta, su hermana. Ciñeron su garganta partida con el collar de la oda y ella pedía el madrigal liberado. [1991: 414]

Una confesión parecida también se encuentra en una carta que envió a su amigo Melchor Fernández Almagro en septiembre de 1923, para explicarle su visión de la mítica granadina:

[Mariana] se entrega al amor por el amor, mientras los demás están obsesionados por la Libertad. Ella resulta mártir de la Libertad, siendo en realidad (según incluso lo que se desprende de la historia) *víctima [sic]* de su propio corazón enamorado y enloquecido.

Es una Julieta sin Romeo y está más cerca del madrigal que de la oda. Cuando ella decide morir, está ya muerta, y la muerte no la asusta lo más mínimo. [1997: 208-209]

En rigor, «Giulietta incarna per Lorca, fin dalla prima produzione giovanile, l'archetipo della donna capace di affrontare il proprio destino fino alla scelta estrema della morte, pur di portare a compimento quell' ideale di amore a cui aspira» [Adani, 1999: 113]. Por tanto, Mariana Pineda es la viva encarnación del amor frustrado y del amor no correspondido.

Aunque, a diferencia de los otros dos personajes que aquí nos ocupan, no se quite la vida, su muerte no deja de ser un suicidio. En efecto, al delatar al amante podría escapar de la sentencia de muerte. Sin embargo, a sabiendas de lo que le esperaba, decidió no hablar y proteger a Pedro de Sotomayor, con la esperanza de que el amado venga a salvarle de un trágico final:

¡Oh! Qué día tan triste en Granada,
que a las piedras hacía llorar
al ver que Marianita se muere
en cadalso por no declarar.

Marianita, sentada en su cuarto,
no paraba de considerar:
«Si Pedrosa me viera bordando
la bandera de la Libertad». [2012: 52]

Desde el principio, Mariana está compitiendo con la mismísima Libertad para ganarse el corazón de Pedro, un revolucionario que se opone al absolutismo promulgado por Fernando VII. Su amor sincero e incondicional, que la llevará a la muerte, hará que la granadina se convierta en la encarnación de la Libertad, al sacrificarse por el ser querido y no delatar a sus supuestos amigos. Silvia Adani señala un punto esencial para entender el trágico final de la legendaria granadina:

[...] Mariana si trova ricercata e condannata non per uun propio peronale attaccamento ad un valore sociale, ma perché sceglie di condividere gli ideali e le convinzioni dell'uomo che ama. [...] Come Giulietta, Mariana muore per un uomo che non arriverá più per ricongiungersi con lei: in questo senso le due eroine sono «sorelle», per le circostanze sociali che le spingono ad avere la morte come unica alternativa ad una vita ormai senza il proprio amato. [1999: 120]

De hecho, Mariana espera que el amor sin límites que tiene por Pedro sea correspondido. Pero, el revolucionario decide dejarle a su triste suerte, prefiriendo huir y seguir en libertad.

No obstante, incluso al darse cuenta de que Pedro no vendrá a rescatarle, la granadina sigue fiel a sus sentimientos y acepta su muerte inminente con dignidad:

The sacrifice that Mariana Pineda makes of herself for an idealised, liberal Love marks out the paradigm that García Lorca exploits in his theatre: the individual who surrenders all hope of realising worldly love to a divine rapture. [McDermid, 2007: 18-19]

Mariana Pineda, en el momento de su muerte, se transfigura y se convierte en la encarnación misma de la Libertad, que tanto ama Pedro de Sotomayor, obligándole de esta manera a quererle a ella con locura: «¿Amas la Libertad más que a tu Marianita? / ¡Pues yo seré la misma Libertad que tú adoras!» [2012: 136]. Esta transformación parece sentirla en su carne la propia protagonista, cuando entiende que Pedro de Sotomayor no se arriesgará a salvarle:

MARIANA.

¡Morir! ¡Qué largo sueño sin ensueños ni sombra!
Pedro, quiero morir
por lo que tú no mueres,
por el puro ideal que iluminó tus ojos:
¡¡Libertad!! Porque nunca se apague tu alta lumbre,
me ofrezco toda entera.
¡¡Arriba, corazones!!
¡Pedro, mira tu amor
a lo que me ha llevado!
Me querrás, muerta, tanto, que no podrás vivir. [2012: 137-138]

MARIANA.

[...]
Amas la libertad por encima de todo,
pero yo soy la misma Libertad. Doy mi sangre,
que es tu sangre y la sangre de todas las criaturas.
¡No se podrá comprar el corazón de nadie!⁴⁰[2012: 140]

En el caso de Mariana, el amante ni siquiera se arriesga para intentar salvarle. Aún así, su esperanza no deja de recordar a los lectores a la de Julieta, que desea más que nada ver a Romeo cuando despierte. En efecto, ambas tienen la ilusión de que el amado esté presente a su lado, para salvarles de las situaciones, bien distintas, en las cuales se encuentran. La joven Capuleto ansia que Romeo la lleve lejos de la maldita ciudad que prohíbe su amor y le evite una boda con el conde Paris:

⁴⁰ Como lo señalaba Paul McDermid, se trata de un modelo recurrente en García Lorca. Un fenómeno parecido ocurrió en *Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín*, como se estudiará a continuación. En rigor, don Perlimplín, gracias a su sacrificio final, se convierte en una figura crística. Tampoco es de olvidar la expiación de Gonzalo, convertido en Desnudo Rojo, en *El público*.

JULIETA

[...]

Ven, frasco.

¿Y si no surte efecto la mezcla?

¿Habré de casarme mañana temprano?

No, no: esto lo impedirá.

[...]

¿Y si, cuando esté en el panteón,

despierto antes de que Romeo
venga a rescatarme? Tiemblo de pensarlo.

¿Podré respirar en un sepulcro

en cuya inmunda boca no entra aire sano

y morir asfixiada antes de que llegue Romeo? [Shakespeare, 2002: 139-140]

Por su parte, Mariana sólo confía en que Pedro de Sotomayor la salve de la muerte y que huyan juntos, algo que reitera en varias ocasiones:

MARIANA.

Don Pedro vendrá a caballo

como loco cuando sepa

que yo estoy encarcelada

por bordarle su bandera.

Y si me matan vendrá

para morir a mi vera,

que me lo dijo una noche

besándome la cabeza⁴¹.

Él vendrá como un san Jorge

de diamantes y agua negra,

al viento de la deslumbrante

flor de su capa bermeja.

Y porque es noble y modesto,

para que nadie le vea,

vendrá por la madrugada.

por la madrugada fresca. [García Lorca, 2012: 123-124]

MARIANA. (*En el banco con dramática y tierna entonación andaluza.*)

Pedro, coge tu caballo

o ven montado en el día.

¡Pero pronto! Que ya vienen

para quitarme la vida.

Clava las duras espuelas. [2012: 131]

Si bien es verdad que ambas terminan muriendo por culpa de un amor frustrado, en el caso de Mariana Pineda, la historia es mucho más triste dado que Pedro nunca tuvo la intención de rescatarle:

FERNANDO. (*Enérgico y desesperado, al ver la actitud de Mariana.*)

⁴¹ Estos versos no dejan de traer a la memoria del lector al desesperado Romeo Montesco que, al ver el cuerpo inanimado de Julieta y al pensar que está realmente muerta, decide tomarse el veneno para reunirse con ella en la muerte.

Don Pedro no vendrá,
porque nunca te quiso, Marianita.
Ya estará en Inglaterra,
con otros liberales.
Te abandonan todos
tus antiguos amigos.

[...]

MARIANA. (*Exaltada.*)

¿Por qué me lo dijiste? Yo bien que lo sabía;
pero nunca lo quise decir a mi esperanza.
Ahora ya no me importa. Mi esperanza lo ha oído
y se ha muerto mirando los ojos de mi Pedro. [2012: 136]

A diferencia de Romeo, exiliado por haber matado a Tebaldo, que lo arriesga todo para comprobar la noticia de la muerte de su amada y se suicida al ver su cuerpo inanimado, Pedro ha huido corriendo a Inglaterra para evitar ser ajusticiado como Mariana Pineda. Ella, aunque sea consciente de que no volverá su amante, prefiere la muerte a una vida sin el revolucionario. Es decisión se debe a que le quiere más que a su propia vida.

Otro paralelismo entre ambas mujeres, que no recoge Silvia Adani, es el hecho de que podrían haberse salvado aceptando a otro hombre en sus vidas. De hecho, Julieta es objeto de deseo para el conde Paris, cuya máxima esperanza es tomarle como esposa, algo que ella rechaza:

PARIS

Bien hallada, mi dama y esposa.

JULIETA

Señor, eso será cuando pueda ser esposa.

PARIS

Ese «pueda ser» ha de ser el jueves, mi amor.

JULIETA

Lo que ha de ser, será.

[...]

PARIS

No podéis negarle que me amáis.

JULIETA

Voy a confesaros que le amo.

PARIS

También confesaréis que me amáis.

JULIETA

Si lo hago, valdrá más por ser dicho
a vuestras espaldas que a la cara.

PARIS

Pobre, no estropeéis vuestra cara con el llanto.

JULIETA

La victoria del llanto es más bien pequeña:
antes de dañarla, mi cara valía poco.

[...]

PARIS

Esa cara es mía y vos la calumniáis.

JULIETA

Tal vez, porque mía ya no es. [2002: 132-133]

Su fingido fallecimiento y su posterior suicidio serán los eventos que librarán a Julieta de este molesto enlace. Al igual que su «hermana», Mariana morirá para escapar de las garras Pedrosa. En rigor, el juez está dispuesto a olvidar la participación de la granadina en actos revolucionarios si acepta sus proposiciones:

PEDROSA. (*Bajando la voz y apasionadamente.*)

Yo te quiero mía,

¿lo estás oyendo? Mía o muerta.

Me has despreciado siempre; pero ahora

puedo apretar tu cuello con tus manos,

este cuello de nardo transparente,

y me querrás porque te doy la vida.

MARIANA. (*Tierna y suplicante en medio de su desesperación, abrazándose a Pedrosa.*)

¡Tenga piedad de mí! ¡Si usted supiera!

Y déjeme escapar. Yo guardaré

su recuerdo en las niñas de mis ojos.

¡Pedrosa, por mis hijos!...

PEDROSA. (*Abrazándola sensual.*)

La bandera

no la has bordado tú, linda Mariana,

y ya eres libre porque así lo quiero...

(*Mariana, al ver cerca de sus labios los de Pedrosa, lo rechaza, reaccionando de una manera salvaje.*)

MARIANA.

¡Eso nunca! ¡Primero doy mi sangre!

Que me cuesta dolor, pero con honra.

¡Salga de aquí!

[...]

PEDROSA. (*Frío y reservado.*)

¡Está muy bien! Yo seguiré el asunto

y usted misma se pierde. [2012: 113-114]

En resumen, Mariana Pineda comparte muchos rasgos con la Julieta de Shakespeare. La influencia que tuvo el dramaturgo inglés en el joven García Lorca y la pasión de éste por la tragedia *Romeo y Julieta* le permitieron reinventar a la heroína granadina, convirtiéndola en una víctima más del amor frustrado, esta clase de amor que solamente puede acabar con la muerte. Su peculiar visión de la leyenda granadina se refleja en una entrevista del año 1933 en la cual declaró lo siguiente:

[...] Mariana Pineda llevaba en sus manos, no para vencer, sino para morir en la horca, os armas, el amor y la libertad; dos puñales que se clavaban constantemente en su propio corazón. [2017: 235]

Las dos armas de Mariana, el amor y la libertad, también son las de *Romeo y Julieta*. Asimismo, la definición que da Federico de su personaje se puede aplicar a los amantes de

Verona. Porque la clase de amor que experimentan tanto los protagonistas de Shakespeare como la de la leyenda granadina no puede triunfar. Es un amor maldito, cuya final será trágico. Pero, en el caso de la mítica pareja de la literatura universal, este sentimiento se acompaña de una dimensión redentora. En rigor, el suicidio de los amantes sirve de lección a la ciudad de Verona y da el ejemplo a seguir, que no es otro que el de la reconciliación. Esta vertiente se puede apreciar en el último de los amantes suicidas creados por García Lorca: don Perlimplín.

B. 2. 3. Don Perlimplín, un Cristo redentor

Amor de don Perlimplín con Belisa se ha sido considerada durante mucho tiempo como una simple recreación de la historia del viejo que toma como esposa a una joven y bella mujer. Sin embargo, la breve aleluya erótica, como la subtitula García Lorca, tiene un sentido mucho más profundo y adelanta varias de las temáticas que se encontrarán en piezas posteriores, como *El público*. Ian Gibson, hace hincapié en la calidad de esta breve pieza:

Don Perlimplín es, indudablemente, una de las obras dramáticas más logradas e intensas de Lorca. En ella, pese a los elementos de farsa y grotescos que ostenta, explora, con honda penetración, el tema de la impotencia sexual y no solamente, como tantas veces se ha dicho, el del matrimonio de un viejo con una joven. De hecho, Perlimplín no es tal «viejo»: tiene, exactamente, cincuenta años, y si es impotente es por razones puramente psíquicas, no de senilidad. [Gibson, 2011: 445]

En rigor, el protagonista de esta obra tiene un trauma profundo, un miedo muy anclado a las mujeres. El origen del trauma se encuentra en su infancia:

PERLIMPLÍN. (Angustiado.) [...] Cuando yo era niño una mujer estranguló a su esposo. Era zapatero. No se me olvida. Siempre he pensado no casarme. Yo con mis libros tengo bastante. [García Lorca, 2012: 210-211]

Recuerda también Gibson que «Perlimplín aparece como un hombre sobre quien la presión materna ha sido tan fuerte, tan envolvente, que le ha reducido a un estado de impotencia sexual, siendo su "vejez" una eficaz defensa contra el terror que le inspira la idea del coito» [2011: 445].

Pero, aunque no llegue a consumir su amor por su esposa, el viejo se enamora perdidamente de su bella vecina. Belisa, por su parte, es puro deseo. Al no quedar satisfecha en su noche de boda, se entrega a la pasión con «[r]epresentantes de las cinco razas de la tierra» [García Lorca, 2012: 222]. El marido cornudo idea entonces un plan para que Belisa tome conciencia de lo que la palabra *amor* realmente significa. Y, como siempre ocurre en las historias de amor frustradas que Federico ofrece a sus espectadores, este plan no puede tener

otra salida que la muerte del amante. Su suicidio es el sacrificio último que Perlimplín hace por amor, para redimir el alma de su esposa. Al mismo tiempo, este acto de total entrega al amor resulta también ser una forma de desafiar las normas sociales, que será uno de los principales temas de *El público*:

PERLIMPLÍN. Como soy un viejo, quiero sacrificarme por ti. Esto que yo hago no lo hizo nadie jamás. Pero ya estoy fuera del mundo y de la moral ridícula de las gentes. [García Lorca, 2012: 225]

Para enseñar a Belisa que el verdadero sentimiento amoroso no se basa únicamente en el acto carnal, el protagonista le manda una serie de cartas, cuyo objetivo es seducir a su esposa por medio de palabras y cumplidos. Se presenta a ella como un joven seductor que desea a Belisa por su cuerpo, algo que no parece molestar a la joven. Esta actitud no debe extrañar al espectador o lector: «Belisa is consistently linked with perceptual ambiguity. Her seductive beauty and surface sweetness in fact hide an ugly spirit and carnal desire» [Wright, 2000: 52].

El plan de Perlimplín tiene como objetivo la adecuación del bello físico de Belisa con su alma. La transformación de la joven esposa es ya perceptible después de unas cuantas cartas, como lo demuestra su intercambio con el viejo protagonista:

BELISA. El olor de su carne le pasa a través de su ropa. Le quiero, Perlimplín, ¡le quiero! ¡Me parece que soy otra mujer!

PERLIMPLÍN. Ése es mi triunfo.

BELISA. ¿Qué triunfo?

PERLIMPLÍN. El triunfo de mi imaginación. [2012: 229]

En la última de las citas que le da el joven de la capa roja, Belisa descubre la verdad en un trágico desenlace: pierde de golpe a su amante y a su marido, el único que la quiso tal y como era. El puñal, tanto en *Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín* como en *Romeo y Julieta*, es el arma escogido por los amantes suicidas para su muerte sacrificial⁴²:

JULIETA

¿Qué? ¿Ruido? Seré rápida. Puñal afortunado, voy a envainarte. Oxídate en mí y deja que muera.

Se apuñala y cae. [Shakespeare, 2002: 161]

(Aparece entre las ramas un Hombre envuelto en una amplia y lujosa capa roja. Viene herido y vacilante.)

BELISA.- ¡Amor!... ¿quién te ha herido en el pecho? *(El Hombre se oculta la cara con la capa. Ésta debe ser inmensa y cubrirle hasta los pies. Abrazándolo.)* ¿Quién abrió tus venas para que llenes de sangre mi jardín... ¡Amor! Déjame ver tu rostro por un instante siquiera... ¡Ay!, ¿quién te dio muerte?... ¿quién?

⁴² Nótese que esta dimensión sacrificial unida al puñal está también presente en otras obras lorquianas, especialmente en *Bodas de sangre*.

PERLIMPLÍN.- (*Descubriéndose.*) Tu marido acaba de matarme con este puñal de esmeraldas. (*Enseña el puñal clavado en el pecho.*) [García Lorca, 2012: 230]

Asimismo, como en *Romeo y Julieta*, en *Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín*, el lector o espectador asiste a la muerte de los dos amantes, una real y la otra metafórica. De hecho, el suicidio de Perlimplín y el éxito de su plan revela a otra Belisa. Ya no es la Belisa de la noche de boda, sólo interesada por los placeres de la carne y despreciadora de las almas⁴³. La muerte del viejo permitió el nacimiento de una nueva mujer.

El suicidio de Perlimplín, como la de ambos protagonistas shakespearianos, reviste un carácter redentor. En efecto, el sacrificio del protagonista sirve para lavar a Belisa de sus pecados y ofrecerle una vida nueva en la cual sabrá distinguir deseo carnal y amor verdadero. El esposo se convierte, al igual que Mariana Pineda, en una figura crística:

El acto del viejo comporta un sacrificio mayúsculo, un acto de entrega total, puesto que no sólo renuncia a su vida para dejar paso franco a la felicidad de Belisa, sino que le ofrece el sentido profundo del amor y un alma con que enfrentarse en su nueva existencia. Como Cristo en la cruz, la sangre de Perlimplín redime la culpa de Belisa y la hace libre una vez más [...]. [Peral Vega, 2004: 698]

Ian Gibson también señala otros indicios de la dimensión crística del personaje de Perlimplín:

La capa roja en la cual muere envuelto el protagonista tal vez se puede relacionar con el manto de púrpura que viste Cristo durante la coronación de espinas; y Marcolfa, al decirle a Belisa que «está vestida por la sangre gloriosa de mi señor», nos remite indefectiblemente a la crucifixión⁴⁴. [2011: 447]

En *Romeo y Julieta*, el suicidio de los dos amantes pone fin a décadas de odio entre los Capuleto y los Montesco, odio que implicó la muerte de gente inocente. Si bien la vertiente crística no está presente en Shakespeare, sí se percibe la dimensión redentora y pacificadora del sacrificio de Romeo y Julieta. El castigo a ambas familias, la pérdida de los hijos, se acompaña también de un regalo, la paz. No obstante, ésta tiene un sabor agrio:

PRÍNCIPE

¿Dónde están los enemigos, Capuleto y Montesco?

Ved el castigo de vuestro odio: el cielo halla
medios de matar vuestra dicha con el amor,
y yo, cerrando los ojos a vuestras discordias,
pierdo dos parientes. Todos estamos castigados.
[...]

Una paz sombría nos trae la mañana:

⁴³ La dicotomía que establece Perlimplín entre su alma y el cuerpo de Belisa reaparecerá en *El público*, como se estudiará a continuación.

⁴⁴ Aquí se encuentra otra primicia de lo que Federico García Lorca ideará en *El público*. Esta dimensión crística alcanzará su clímax con el cuadro del Desnudo rojo en la surrealista obra.

no muestra su rostro el sol dolorido.
Salid y hablaremos de nuestras desgracias.
Perdón verán unos; otros, el castigo,
pues nunca hubo historia de más desconsuelo
que la que vivieron Julieta y Romeo. [Shakespeare, 2002: 166]

A través del estudio de los personajes suicidas en la obra de Federico García Lorca, se puede apreciar la importancia que revistió la tragedia de los amantes de Verona en la configuración del universo teatral lorquiano. Esta influencia de *Romeo y Julieta* llegará a su apogeo en *El público*, obra en la cual ocupa un lugar central. Sin embargo, el dramaturgo granadino también encontró modelos para crear algunos de sus personajes más emblemáticos en otras figuras inmortales de Shakespeare, como son Rosalinda / Ganimedes de *Como gustéis* y Lady Macbeth.

B. 3. Cascabeles y Pámpanos, herederos de Ganimedes

B. 3. 1. La unión de lo masculino y de lo femenino

Las dos Figuras aparecen en escena en medio de una discusión, con fuertes acentos sadomasoquistas, cuyo objetivo es determinar cuál de ellas es la más viril. Sin embargo, cada una reviste atributos propios de un sexo bien definido. En palabras de José Manuel Pedrosa,

[E]n la tradición literaria y en la tradición oral y popular de las que por partes iguales bebió Lorca, los pámpanos -es decir, la viña y la parra- y los cascabeles tienen referentes simbólicos y antecedentes culturales muy bien conocidos: la viña y la parra han sido en muchas culturas (incluso la española) metáforas de la mujer y de lo femenino; y los cascabeles, metáforas del hombre y de lo masculino. [1998: 372]

Como era de esperar, en el texto lorquiano, quien más reivindica su hombría es la Figura de Cascabeles. Es algo que observamos en varias de sus intervenciones:

FIGURA DE PÁMPANOS.- ¡Acabarás por dejarme ciego!

FIGURA DE CASCABELES.- Ciego, porque no eres hombre. Yo sí soy un hombre. Un hombre, tan hombre, que me desmayo cuando se despiertan los cazadores. Un hombre, tan hombre, que siento un dolor agudo en los dientes cuando alguien quiebra un tallo, por diminuto que sea. Un gigante. Un gigante, tan gigante, que puedo bordar una rosa en la uña de un niño recién nacido.

FIGURA DE PÁMPANOS.- Estoy esperando la noche, angustiado por el blancor de la ruina, para poder arrastrarme a tus pies.

FIGURA DE CASCABELES.- No. No. ¿Por qué me dices eso? Eres tú quien me debes obligar a mí para que lo haga. ¿No eres tú un hombre? ¿Un hombre más hombre que Adán? [2006: 129]

Cascabeles, seguro de su hombría, proclama su virilidad e insiste en la femineidad de Pámpanos. Incluso alude a Elena, la esposa de su alter ego Enrique, para asentar su dominio sobre la otra Figura:

FIGURA DE CASCABELES.- [...] Y luego vendría Elena a mi cama. Elena, ¡corazón mío! Mientras tú, debajo de los cojines, estarías tendido lleno de sudor, un sudor que no sería tuyo, que sería de los cocheros, de los fogoneros y de los médicos que operan el cáncer. Y entonces yo me convertiría en pez luna y tú no serías ya nada más que una pequeña polvera que pasa de mano a mano. [2006: 129-130]

Elena es la mujer detrás de la cual cada uno de los hombres homosexuales se ha ido escondiendo desde el principio de la obra. Cada vez que temen que la verdad de su corazón sea expuesta, recurren a ella, máscara de la heterosexualidad socialmente aceptada. El hecho de que la Figura de Cascabeles vaya gritando a todas voces lo hombre que es se debe a que García Lorca pervierte la tradición. En rigor, si bien Cascabeles tiene un dominio innegable sobre Pámpanos, no es porque este último sea más débil o más afeminado, sino porque su amor es puro y sincero. No se puede decir lo mismo de los sentimientos de Cascabeles. Su amor es pervertido por el miedo a lo que puedan opinar las gentes, algo que le hace menos hombre que su amante. Prefiere esconderse, como los demás, detrás de la seguridad que le ofrece Elena a los ojos del mundo. Cascabeles representa la opinión del público burgués que tanto critica el autor de *El público*. El hecho de tener a una mujer a su lado, aunque sea sólo una máscara más, le hace sentirse más seguro de su virilidad. Asimismo, Cascabeles no se presenta como un hombre que quiera encontrar a su alma gemela y vivir su vida junto a ella. En efecto, en medio de su disputa con Pámpanos, dice: «[...] Adiós. Estoy tranquilo. Si voy bajando por la ruina iré encontrando amor, cada vez más amor.» [2006: 128]. A diferencia de Pámpanos, Cascabeles parece ser incapaz de amar sino que siente un deseo sexual insaciable, algo que imposibilita la unión de estos dos seres. Sus formas de concebir el amor son tan opuestas que su relación parece condenada al fracaso. Otra cosa que obstaculiza el encuentro amoroso feliz entre ambas Figuras es la voluntad de dominar al amante. Del mismo modo que ocurre en muchas historias de amor lorquianas, la pasión de Cascabeles y Pámpanos es una historia de amor frustrada, en la cual ambas partes no consiguen entrar en total comunión.

Además cabe subrayar el hecho de que García Lorca vaya más allá en la ambigüedad sexual que caracteriza a sus dos figuras. Primero, en la acotación inicial del Cuadro segundo, el dramaturgo inserta otro elemento femenino en el *attrezzo* de Pámpanos: la flauta. En rigor, Rafael Martínez Nadal señaló en su estudio "El público". *Amor y muerte en la obra de Federico García Lorca*, que este instrumento, debido al sonido que produce, se inscribe en un mundo femenino. Es algo que también se aprecia en el diálogo entre ambas figuras, puesto que Pámpanos se sirve de su flauta para conseguir que Cascabeles se quede a su lado:

FIGURA DE PÁMPANOS.- Cuando rondas el lecho y los objetos de la casa te sigo, pero no te sigo a los sitios adonde tú, lleno de sagacidad, pretendes llevarme. Si tú te convirtieras en pez luna, yo te

abriría con un cuchillo, porque soy un hombre, porque no soy nada más que eso, un hombre, más hombre que Adán, y quiero que tú seas aún más hombre que yo. Tan hombre que no haya ruido en las ramas cuando tú pases. Pero tú no eres hombre. Si yo no tuviera esta flauta, te escaparías a la luna, a la luna cubierta de pañolitos de encaje y gotas de sangre de mujer. [2006: 125-126]

Resulta curioso que Pámpanos reivindique su hombría y su dominio por medio de dos referencias totalmente opuestas. Primero, se convertiría en cuchillo, un claro símbolo fálico, para dominar a Cascabeles en caso de que éste se convirtiese en pez luna. Pero, a la vez, se vale de la importancia de su flauta, atributo femenino. Sin el instrumento musical, parece creer que Cascabeles ya le hubiera abandonado hace mucho. Por tanto, la dominación de una de las Figuras sobre la otra también se basa en la ambigüedad sexual. En rigor, cada una pide al amado que sea lo más viril posible y, sin embargo, lo que parece cautivar a Cascabeles en Pámpanos es la flauta, es decir el elemento femenino. Es de pensar que el instrumento, de alguna forma, le recuerda a Elena, la mujer detrás de la cual procura esconder su deseo homosexual. Estamos ante un Cascabeles, que al igual que su alter ego Enrique, no se atreve a aceptar del todo su condición por miedo a un posible rechazo social. En tal caso, la unión amorosa feliz entre Pámpanos y Cascabeles se ve imposibilitada.

A continuación, en el diálogo sadomasoquista que se instaura entre ambos personajes, el granadino insertó algunos símbolos que ponen de realce la ambigüedad sexual presente en la escena. El primero de ellos es una flor, encarnación perfecta de lo masculino y de lo femenino:

FIGURA DE PÁMPANOS.- ¡No me golpees el vientre!

FIGURA DE CASCABELES.- Un látigo hecho con los estambres de una orquídea. [2006: 129]

La orquídea se suele relacionar con el universo femenino. No obstante, el estambre, al cual alude Cascabeles, es el órgano de reproducción masculino de la flor. Asimismo, la elección de la orquídea en esta escena no es casual ya que simboliza a la perfección la ambigüedad sexual. En rigor, su origen etimológico es el griego *ὄρχις* (*orchis*), cuyo significado es testículo. Pero, la forma de la flor abierta no es sin recordar a los genitales femeninos. No cabe duda de que García Lorca, gran conocedor de la cultura griega, estuviera al tanto de esta etimología y la aprovechara para servir su propósito.

El segundo símbolo de gran importancia, que se puede considerar como un *leitmotiv* dado que reaparece al final de la obra, es el del pez luna, anteriormente mencionado. Ambos elementos de esta metáfora se vinculan con un universo sexual muy marcado, sea femenino o masculino. De hecho, el pez es un símbolo fálico, muy presente en los dibujos del granadino, como se puede observar en *Retrato de Salvador Dalí* (**Reproducción 12**). La luna, por su parte, suele

asociarse con la muerte en la obra lorquiana. Pero también simboliza a la mujer, algo que se aprecia en el dibujo *Marinero del Moreno* (**Reproducción 13**), en el cual el astro se representa con una cara femenina. Esta asociación luna/mujer también está presente en *El público*, cuando Pámpanos habla de la «luna cubierta de pañolitos de encaje y gotas de sangre de mujer» [2006: 126]. La unión de estos dos elementos refleja dos intenciones por parte de García Lorca. La relación que el dramaturgo instaura entre sus dos personajes es la de un deseo (homo)sexual frustrado, cuya única salida es la muerte, algo que plasma con maestría en el símbolo del pez luna.

Esta ambigüedad sexual que encarnan tanto la Figura de Pámpanos como la Figura de Cascabeles se podría relacionar con un personaje mítico del que Shakespeare se valió en la obra *Como gustéis*, Ganimedes⁴⁵. Se trata de un ser andrógino que algunos autores retomaron para hablar de homosexualidad, como en el caso del *Cuento de primavera* de Jacinto Benavente.

B. 3. 2. Ganimedes, el andrógino

Ganimedes, príncipe troyano, fue raptado por Júpiter que hizo de él su amante y el copero de los dioses. El Renacimiento le convirtió en una de las grandes figuras del amor homosexual en las artes, gracias a personalidades como la de Miguel Ángel⁴⁶. Las posibilidades dramáticas que ofrecía este mito no escaparon al ingenio de William Shakespeare. En efecto, el escritor inglés lo aprovechó para su comedia *Como gustéis*, con el fin de crear una ambigüedad sexual que, obviamente, se resuelve convencionalmente al final de la obra.

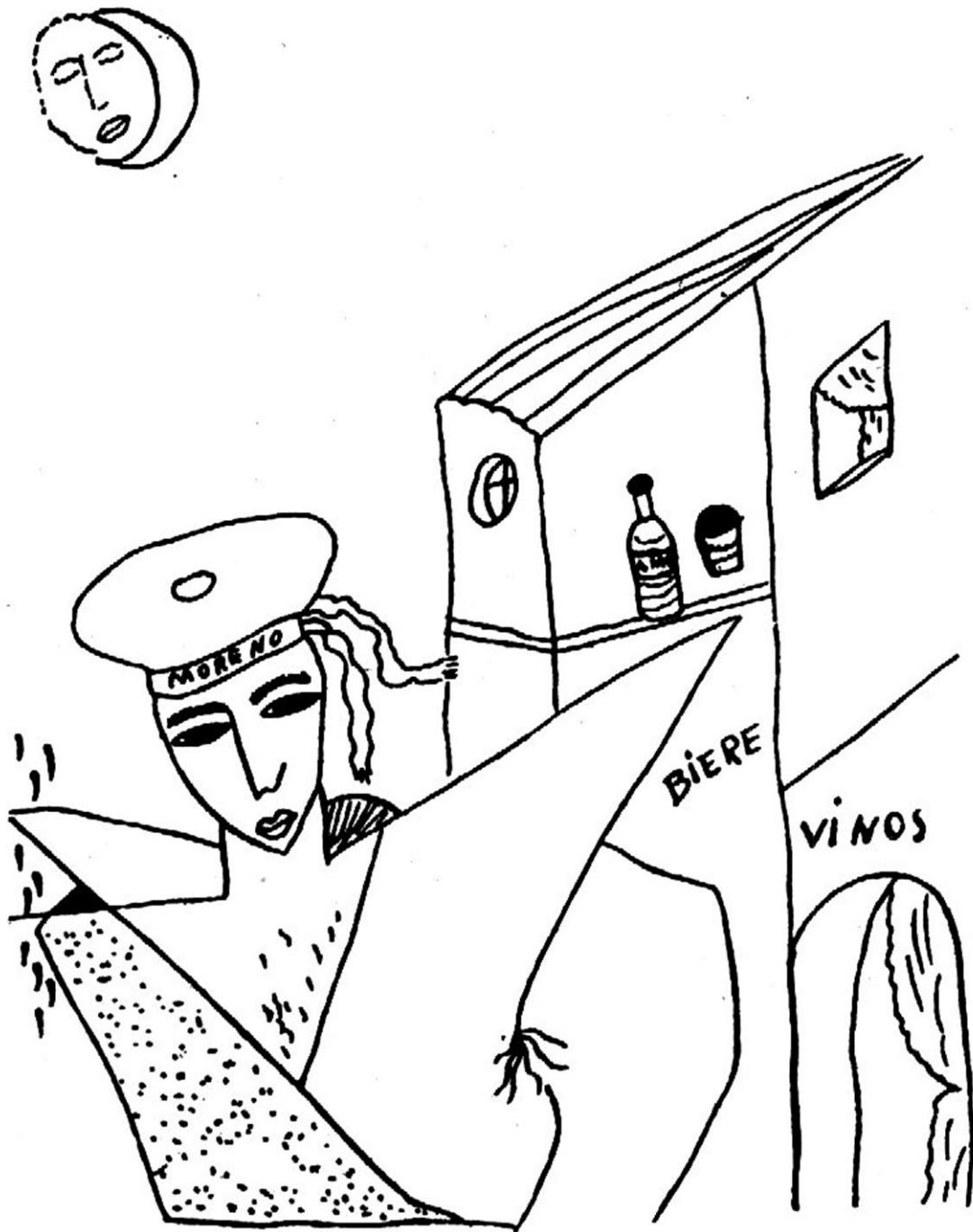
Shakespeare, en *Como gustéis*, ubica la acción en el bosque de Arden, recurso parecido al que emplea en *El sueño de una noche de verano*. El bosque se concibe en ambas obras como un lugar apartado del mundo real y en el cual pueden ocurrir fenómenos condenables por la moral de la época. No obstante, los protagonistas están amparados por los árboles, algo que

⁴⁵ Tampoco es de olvidar el engaño vivido por el calderero Cristóbal Sly en *La fierecilla domada*. El paje se hace pasar por su mujer, un juego de disfraces que también debió llamar la atención de Benavente y García Lorca. Dado la corta extensión de la escena y el hecho de que no revistiese para ambos dramaturgos tanta importancia como el Ganimedes de *Como gustéis*, no se analiza en este apartado el personaje del paje. Es conveniente recordar que *La fierecilla domada* está fechada hacia 1593-1594 mientras que *Como gustéis* se representó en 1599. Es de suponer que el personaje del paje es un esbozo de Ganimedes, pero que todavía Shakespeare no se atrevía a ir tan lejos en el juego de disfraces.

⁴⁶ Para un análisis más exhaustivo de la trayectoria artística del mito de Ganimedes, remitimos al ensayo de James M. Saslow, *Ganimedes en el Renacimiento: la homosexualidad en el arte y en la sociedad*.



Reproducción 12. Federico García Lorca, *Retrato de Salvador Dalí* (1927), Fundación Gala-Dalí, Figueres.



Reproducción 13. Federico García Lorca, *Marinero del Moreno* (1934), Fundación Federico García Lorca, Madrid.

les permite vivir libremente sus pasiones. Es únicamente al retomar contacto con la sociedad cuando los personajes shakespearianos resuelven el conflicto siguiendo las normas teatrales vigentes. Por tanto, no es de extrañar que todas las relaciones sentimentales que el público pudiera considerar de naturaleza homoerótica se desarrollen en este bosque de Arden. El mayor ejemplo de ello es la escena de seducción entre Rosalinda, vestida de Ganimedes, y Orlando, en el acto tercero:

ORLANDO.- ¡Mancebo, he renunciado a toda curación!

ROSALIND.- Yo te curaré. Tan sólo tienes que llamarme Rosalind, y venir cada día a mi choza, y cortejarme.

ORLANDO.- Por mi amor que lo haré. Decidme dónde es.

ROSALIND.- Ven conmigo que te lo mostraré. Y tú, entretanto, me dirás a mí en qué lugar de la floresta vives. Ven, vamos.

ORLANDO.- Con todo el corazón, noble mancebo.

ROSALIND.- No; has de llamarme Rosalind. [...] [2005: 254-255]

Esta relación ambigua que entablan Rosalinda, vestida de hombre, y Orlando se repite nada más iniciarse el cuarto acto de la obra, cuando el enamorado visita al mancebo que se ha ofrecido a curarle de su mal de amores:

ROSALIND.- [...] ¿Y bien, Orlando? ¿Dónde habéis estado todo este tiempo? ¿Y decís que estáis enamorado? Si volvéis a hacer mofa de mí, no os pongáis más ante mis ojos.

ORLANDO.- Mi bella Rosalind, llego sólo una hora después de lo que prometí.

ROSALIND.- ¡Llegar una hora tarde cuando se está enamorado! ¡Ay del que dividiera un minuto en mil partes, y tardara una parte de la milésima parte de un minuto en los asuntos de amor! Se podría decir de él que Cupido le tocó en un hombro, pero yo te garantizo que su corazón quedó intacto.

ORLANDO.- Perdonadme, os lo ruego, querida Rosalind.

ROSALIND.- ¡No! Y, si no os aplicáis más en ser puntual, no volváis a poner os jamás ante mis ojos. Preferiría que un caracol me cortejara. [2005: 273]

Shakespeare, en esta escena, incluso va más lejos. De hecho, Celia, la amiga de Rosalinda disfrazada de Aliena (la hermana de Ganimedes), se ve rogada por Ganimedes-Rosalinda a celebrar su boda con Orlando. Para el espectador, no es más que otro recurso jocoso dado que se trata de un juego. El aspecto gracioso de la escena se basa en el hecho de que el joven amigo de Orlando resulta ser la verdadera Rosalinda, disfrazada. Pero, aunque Shakespeare se ampare bajo la ilusión cómica que puede producir este momento, está representando una boda entre dos hombres:

ROSALIND.- [...] Vamos, hermana, vos seréis el sacerdote y nos casaréis. Dadme vuestra mano, Orlando. ¿Qué decís, hermana?

ORLANDO.- Os lo ruego, casadnos.

CELIA.- No sé bien las palabras.

ROSALIND.- Debéis comenzar así: «¿Queréis, Orlando...?»

CELIA.- Veamos... ¿Queréis, Orlando, por esposa a Rosalind?

ORLANDO.- Sí, quiero.

ROSALIND.- Sí, pero cuándo.

ORLANDO.- Ahora mismo, tan pronto como acabe de casarnos.

ROSALIND.- Pues decid, entonces «Os tomo, Rosalind, por esposa.»

ORLANDO.- Os tomo, Rosalind, por esposa.

ROSALIND.- Debiera preguntaros con qué derecho; sin embargo, os tomo, Orlando, por esposo. Ahí tenéis una novia que se adelanta al sacerdote; y, en verdad, que el pensamiento de la mujer se anticipa a sus actos. [2005: 277-278]

Del mismo modo que Pámpanos y Cascabeles deseaban someter al otro a su voluntad, Rosalinda, aunque sea bajo el aspecto de Ganimedes, quiere dominar a Orlando, el ser amado. Como ocurre en la pieza surrealista de García Lorca, es la figura con atributos femeninos quien tratar de avasallar a la de los atributos masculinos. Como las Figuras del drama *El público*, los disfraces incapacitan la plenitud amorosa. De hecho, Rosalinda en su ropa masculina no puede aspirar a la felicidad con Orlando. Para poder unirse a él, como lo confirma el final de la obra, tiene que seguir las normas sociales y despojarse de cualquier elemento relacionado con el mundo masculino. Lo mismo ocurre con Febe, la pastora que se enamoró de Ganimedes. Su amor está condenado al fracaso puesto que el disfraz la engañó y se enamoró de otra mujer. La única salida que tiene es el matrimonio con Silvius, un hombre.

No obstante, otro dato se debe tener en cuenta a la hora de hablar de la ambigüedad sexual en *Como gustéis*. En la época isabelina, las mujeres no podían subir al escenario por lo cual los papeles femeninos eran representados por adolescentes u hombres muy jóvenes:

The absence of beard proclaims the physical reality of Rosalind and Celia as women. Yet it also draws attention to the opposite potential in the boys who act them. Shakespeare confronts the theatrical fiction that these are women drawing attention to the absence of the sign of manhood: facial hair. [Dunsinberre, 2001: 255]

Esa confrontación de la cual habla Dunsinberre participa de la ambigüedad sexual presente en la comedia. Si bien el dramaturgo resuelve el conflicto recurriendo a las convencionales bodas, deja que Rosalinda concluya de la obra con unas palabras impregnadas de ambigüedad sexual:

ROSALIND.- [...] Curiosa es mi situación, que ni soy buen epílogo ni sirvo como reclamo de una buena comedia, ni puedo suplicar como mendigo pues que andrajos no llevo. Mi método ha de ser el encantaros; comenzaré, mujeres, por vosotras. A vosotras, que tanto gozáis con vuestros maridos, os digo: gozad de la comedia a vuestro gusto; y a vosotros, los hombres, que del mismo modo amáis a vuestras mujeres - por esas sonrisas advierto que nadie las odia-, os digo: gozad juntos de esta hermosa ficción. Si yo fuera solamente mujer, os besaría a todos los que lleváis barba, siempre que me gustarais; a todos cuyo aspecto fuera de mi gusto y cuyo aliento no me repugnara. Seguro es que los de lindas barbas, cara hermosa y dulce aliento, mientras yo, con la debida ceremonia, os saludo, despediréis mi generoso ofrecimiento con un fuerte aplauso. [2005: 314]

A Rosalinda, aunque haya abandonado su disfraz de hombre, resulta imposible encasillarla en un género sexual determinado, incluso al concluir la comedia. Ella misma se niega a ser «solamente mujer». Manuel Angel Conejero, en *Eros adolescente. La construcción estética en Shakespeare*, señala que:

[...] parece que está claro el carácter de transición que tiene el disfraz. En definitiva, no se trata de asumir el papel de otro sexo, sino de encontrar en lo andrógino un factor positivo. No supondría ni librarse de lo femenino -en el supuesto que fueran adolescentes disfrazados de mujer- ni de fijarlo. Más bien consiste en la exteriorización de un estado mental interior basado en las ventajas de los contrarios. Sería, el del disfraz, un estado intersexual, un método de triunfo, un deseo de ser confundido, de ser poseído y no de poseer... En último término es, desde luego, una estrategia teatral, una excusa dramática perfecta para exteriorizar lo más oculto, lo más morboso, lo que de otra forma no encontraríamos modo de decir. [1980: 32-33]

Al leer las palabras de Conejero, no podemos sino recordar el caso de Gonzalo y Enrique en *El público* de Federico García Lorca. En rigor, las Figuras de Pámpanos y Cascabeles no son más que máscaras que les sirven para adentrarse en sus problemas románticos, ahondar en su relación amorosa. Como Rosalinda-Ganimedes, estas Figuras surrealistas representan a seres andróginos. Si bien reivindican su hombría, no dejan de tener unos rasgos femeninos.

Pero, García Lorca no fue el único que se aprovechó del modelo teatral shakespeariano para aludir a su homosexualidad. Oscar Wilde, una de las posibles influencias del escritor andaluz para *El público*, también hace mención del personaje de Rosalinda, interpretada por Sibyl Vane, en la novela *El retrato de Dorian Gray*. Es bien conocida la polémica que suscitó el libro cuando salió a la venta en su versión original, es decir la versión publicada por el *Lippincott's Monthly Magazine*, en julio de 1890. El odio que la crítica y los lectores sintieron hacia el dandi irlandés se debe en gran parte al trasfondo homosexual que percibieron en la novela. La orientación sexual de Dorian Gray fue y sigue siendo muy debatida. Pero, el hecho de que el joven admirase tanto a Sibyl en el papel de Rosalinda está relacionado, sin lugar a dudas, con la ambigüedad inherente al personaje interpretado por la actriz. Dorian asiste a dos representaciones de *Como gustéis* de Shakespeare, ambas protagonizadas por su amada. La más interesante es la segunda función, que Dorian describe minuciosamente:

Sibyl was playing Rosalind. Of course the scenery was dreadful, and the Orlando absurd. But Sibyl! You should have seen her! When she came on in her boy's clothes she was perfectly wonderful. She wore a cross-gartered hose, a dainty little green cap with a hawk's feather caught in a jewel, and a hooded cloak lined with dull red. She had never seemed to me more exquisite. She had all the delicate grace of that Tanagra figurine that you have in your studio, Basil. Her hair clustered round her face like dark leaves round a pale rose. [2010: 83]

La alusión a Rosalinda-Ganimedes añade más ambigüedad en cuanto a la sexualidad del personaje de Dorian Gray. En efecto, los lectores se habrán fijado todos en que Sibyl es más atractiva, en la opinión del protagonista, cuando va vestida de hombre, o sea de Ganimedes. Por tanto, dada la moral victoriana, el público de Wilde no pudo sino ofenderse de esas alusiones, apenas encubiertas, a la homosexualidad, y por extensión, a la propia condición del autor.

Por último, es imposible hablar de Ganimedes sin interesarse por Jacinto Benavente, a quien García Lorca tenía mucho aprecio⁴⁷. Se percibe la influencia de la última intervención de Rosalinda en *Como gustéis* para el prólogo de *Cuento de primavera*, pronunciado, en una especie de guiño a su maestro inglés, por Ganimedes:

GANIMEDES.- Salud a todos. El autor me ha elegido entre mis compañeros para recitaros el prólogo, porque asegura que soy muy bella y me sienta muy bien el traje masculino, y que, así disfrazada, por fuerza he de captarme la gracia de todos, si a los hombres agrado por lo que soy y a las damas por lo que parezco. [...] Nada de reflexiones, vamos a soñar, y el autor, soñando, os invita a ello. Seguidle, si su sueño os interesa, si no, abstraed de él vuestra imaginación y soñad cada uno lo que mejor os plazca. [2001: 131-134]

En el prólogo de esta breve comedia, Benavente no sólo recupera las palabras de Rosalinda en *Como gustéis* sino que también remite al *Sueño de una noche de verano*. En rigor, al contrario de García Lorca que expone las pasiones de sus personajes ante los ojos del público, el madrileño se pone bajo el amparo del sueño. Si Federico considera que los espectadores deben encararse con la verdad desnuda, sin máscaras ni artificios, Jacinto Benavente prefiere no ir tan lejos. El prólogo le permite evitar la desaprobación del público: les invita a soñar, no a enfrentarse a la realidad. No obstante, Javier Huerta Calvo, en «Ganimedes en escena: el caso de Benavente», destaca el papel de precursor del madrileño:

[...] sin atreverse a la exposición descarnada de Lorca en *El público*, pero anticipándose a él, desde una encomiable actitud de equilibrio -como funambulista en el alambre- Benavente fue dejando en su obra dramática pequeñas muestras de estos amores ambiguos, en la creencia de que la diferencia sexual es enriquecedora, si sabemos trascender convenciones sociales y prejuicios morales [2000: 151]

Este mensaje de tolerancia aparece en *Cuento de primavera*, en boca de Ganimedes, en la tercera escena del acto primero:

⁴⁷ En una entrevista concedida en 1936 a Jesús Escartín, Federico decía: «Con los autores de dramas o comedias - excepto Benavente - no me trato» [García Lorca, 2017: 451].

LESBIA⁴⁸.- ¡Ay, Ganimedes! ¡Quién fuera poeta como tú! ¡Cómo, entonces, formara de mis ensueños un mundo y una vida en que recrearme! Pero, sin forma dentro de mí, atormentan, no halagan la imaginación.

GANIMEDES.- ¿Y cuáles son vuestro ensueños? El amor que vuestro corazón de niña no sintió todavía. Amor que no se funda en conveniencias ni en razonamientos, impulso natural que nace en nosotros, no de una vez, a la presencia inopinada del que ha de ser al fin su especial objeto, sino muy poco a poco y a medida que los sentidos se abren a nuevas sensaciones. Un día se estremece el corazón por primera vez al sonido de una armonía, escuchada otras veces con indiferencia; otro, halla un nuevo sentido en el libro hojeado hasta entonces con pueril curiosidad tan sólo [...]; todo nos habla otro lenguaje; hasta que de estas dispersas sensaciones, flores recogidas al azar en el camino de la vida, surge, por fin, al condensarse en una, la esencia del amor, alma del alma que animan nuestros pensamientos mejores, nuestros deseos más acendrados, nuestros afectos más inefables. Y este alma aparte que el amor depura de nuestra alma, donde se agitan tantas ruindades, debe ser la inmortal esencia de nuestra vida, el inmortal espíritu que persiste siempre como única parte de nosotros que merece ser inmortal⁴⁹. [2001, 144-145]

No obstante, el dramaturgo español concibe una atrevida relación entre Ganimedes y Zafirino. La primera escena entre ambos cierra el primer acto de la comedia. Asistimos a una recreación de la famosa escena del balcón de *Romeo y Julieta*:

GANIMEDES.- (*Cantando.*)
¡Primavera del alma y del mundo!
En el cielo despierta ya el sol,
en su tallo despiertan las flores,
y en mi alma, el amor.

(*Descúbrese en una ventana a ZAFIRINO, vestido de mujer, con el traje de la Princesa.*⁵⁰)

ZAFIRINO.- ¡Amor!

GANIMEDES.- ¿Quién es?

ZAFIRINO.- El amor llama... Subid si osáis a tanto.

GANIMEDES.- Por el amor, a todo. (*Tira la laúd y trepa hasta la ventana.*) [2001: 172-173]

Luego, reaparece la pareja en la novena escena del segundo acto, última aparición de ambos personajes en *Cuento de primavera*. Esta vez, Benavente ya no recurre al disfraz, sino que desvela a Ganimedes quién se escondía debajo del vestido de la princesa, al mismo tiempo que se representa una escena homoeróticamente marcada:

GANIMEDES.- [...] ¿Qué os importa, gentil criatura que un soñador, un poeta, busque desenlace a un ensueño poético, y sea el único la muerte?

ZAFIRINO.- ¡Muerte! ¿Nada puede compensaros en la realidad? ¿No podréis amar nunca a otra?...

⁴⁸ Junto a Ganimedes, figura emblemática del amor entre hombres, Jacinto Benavente introduce en su comedia a la princesa Lesbía, representante del amor entre mujeres.

⁴⁹ El final de este texto demuestra la influencia de las teorías de Platón, especialmente las enunciadas en *El banquete* por Pausanias, según las cuales el amor no tiene nada que ver con cuestiones de género. Se trata, ante todo, de que el ser amado consiga sacar lo mejor de una persona, con el fin de elevar su alma. Estas ideas también están presente en *El público* de Federico García Lorca.

⁵⁰ Siguiendo el modelo shakespeariano de *Como gustéis*, conviene resaltar la importancia del disfraz. Zafirino va disfrazado de mujer, una forma de suavizar para el público el hecho de que se trate de un encuentro amoroso entre dos hombres.

GANIMEDES.- ¡Ni su nombre!

ZAFIRINO.- ¡Ese nombre es todo para vos! ¡Ese nombre que habéis adorado esta noche!

GANIMEDES.- ¡Silencio!

ZAFIRINO.- Cuando otro nombre os llamaba y por él gozasteis felicidad suprema. No, no fue Lesbía quien...

GANIMEDES.- (Amenazándole con la daga.) ¡Silencio, o mueres!

ZAFIRINO.- (Abrazándose a él.) ¡De amor en tus brazos!

GANIMEDES.- (Sin comprender.) ¡Zafirino!

ZAFIRINO.- ¡Amor! ¡Ese fue mi nombre esta noche! [2001: 192]

Sin embargo, conviene añadir que, a la manera de su admirado Shakespeare, Benavente termina la obra de forma convencional. En rigor, en la escena decimosexta del primer acto, se desvela la verdad sobre la condición sexual de Zafirino después de que el Rey le descubriera en la habitación de su hija, la princesa Lesbía:

EL REY.- ¡Zafirino! ¿Traidor así a vuestro hermano, a vuestra fe de embajador?

ZAFIRINO.- ¡Señor!

EL REY.- Lo que importa es alejaros de aquí sin que nadie, ¿entendéis?, nadie trasluzca la ocurrencia. Saldréis conmigo. Vuestro aspecto se adapta a femeniles atavíos. Vestíos las ropas de mi hija y seguidme.

[...]

ZAFIRINO.- Sí, venga; es el traje que me conviene. Sabedlo y no temáis por vuestro honor, ni me deis culpas que no tengo. Soy mujer.

ZARA.- ¡Cierto!

EL REY.- ¡Mujer!

ZAFIRINO.- Hermana bastarda del Príncipe Zafir; el Rey nuestro padre me encomendó a su cuidado, y él, por tenerme cerca de sí, más segura, presentóme como hermano suyo a la Corte y en esta apariencia he vivido siempre a su lado, libre de los riesgos a que pudo exponerme mi condición bastarda. [2001: 169-170]

Al ser Zafirino una mujer disfrazada de hombre, se rompe la tensión homoerótica. Ganimedes y la hermana de Zafir pueden vivir su amor libremente dado que no hay transgresión de la moral establecida. Pero, Ganimedes «-como sabe el espectador desde el principio- es en realidad una actriz, de modo que la situación equívoca con que arranca el *Cuento* y después se desenvuelve permanece inalterable al final, tal como sucedía en Shakespeare» [Huerta Calvo, 2000: 147]. Por tanto, las palabras del Rey sobre la pareja formada por Ganimedes y Zafirino cobran un fuerte matiz de tolerancia. En *Cuento de primavera* no se castiga la diferencia sexual. En efecto, ambos personajes resultan ser de sexo femenino y, aún así, el padre de Lesbía les pone como ejemplo del tipo más elevado de amor, el celestial, en el cual la relación no es sólo física sino que los amantes trascienden sus cuerpos y unen sus almas:

EL REY.- [...] No demoremos lo que al fin ha de ser. Si como en Ganimedes y Zafirino hubiera nacido vuestro amor, natural impulso de dos almas, ¡amor celestial! [2001: 16]

El personaje de Ganimedes, emblema por excelencia de la ambigüedad sexual, no es sin recordar a las Figuras de Pámpanos y Cascabeles. Todos son personajes andróginos cuyo único deseo es encontrar el amor verdadero. Con el personaje de Rosalinda-Ganimedes en *Como gustéis*, William Shakespeare inspiró a varias generaciones de autores y les permitió encontrar una vía de expresión para hablar de su condición sexual. Jacinto Benavente, precursor del García Lorca de *El público*, se hace eco de la tradición de Ganimedes con el fin de transmitir un mensaje de tolerancia, mensaje que el granadino, yendo más lejos todavía, recuperará en su obra surrealista.

Ahora bien, tras haber analizado la herencia shakespeariana en las obras de García Lorca y haber estudiado en qué medida ayudó a la configuración del universo lorquiano, es imprescindible observar la presencia directa de las obras de Shakespeare en la literatura del andaluz y el papel que desempeñan a la hora de tratar un tema vital para Federico, el de la homosexualidad.

C. Shakespeare en la configuración del imaginario lorquiano

C. 1. Ofelia, heroína romántica

La joven Ofelia, verdadero emblema de la dramaturgia shakespeariana, marcó profundamente el imaginario de los pintores y poetas. Federico García Lorca no pudo sino interesarse por este personaje torturado al trágico final. Tampoco es un secreto la obsesión que el andaluz llegó a tener con *Hamlet*. Prueba de ello es el testimonio de Emilia Llanos recogido por Agustín Penón: la amiga del poeta confesó que «le entusiasmaba Shakespeare y tenía predilección por *Hamlet*. Que a ella le regaló un ejemplar dedicado...» [Osorio, 2009: 285]. La importancia que adquirió la tragedia shakespeariana para Federico dejó huellas profundas en la memoria de su amiga puesto que, años más tarde, repetiría su confesión con el historiador Ian Gibson:

El 4 de septiembre de 1918 le regaló [a Emilia] un ejemplar de *Hamlet*, libro que entonces le obsesionaba y cuya influencia queda reflejada en el poema *La muerte de Ofelia*, fechado del 7 de agosto del mismo año⁵¹ [...]. [1985b: 193]

Sabiendo el interés de García Lorca por *Hamlet*, no es de extrañar que la primera alusión a Ofelia aparezca en un texto en prosa muy temprano, fechado del 9 de marzo de 1918 y titulado «Pierrot. Poema íntimo»:

⁵¹ Hay un error de un mes en la datación del poema por parte del investigador inglés. El manuscrito está fechado del 7 de septiembre de 1918. Lorca escribió: 7 de septi 1918.

[...]

Después llega Hamlet preguntando por Ofelia... El sátiro se ríe brutalmente... Canta el Pierrot una canción divina en honor del gran sonámbulo torturado y, mientras, mira apasionadamente a la luna. [García Lorca, 1998: 421]

Pierrot, máscara con la cual el poeta suele representar a su *yo* más íntimo, representa el conflicto de un adolescente que descubre su sexualidad. La aparición de Hamlet es «the rupture of gay fantasy by an image of stereotypical love» [Peral Vega, 2015: 56]. Sin embargo, como ocurre en muchas ocasiones en la obra de García Lorca, el granadino escoge una historia de amor frustrada, que no llegó a consumarse y terminó con la muerte de la enamorada.

A los pocos meses, la amada de Hamlet pasó a protagonizar el poema que «La muerte de Ofelia», fechado del 7 de septiembre de 1918:

Fue sobre el agua verde.

Un oculto remanso
Entre las ondas claras de un río de ilusión.
El crepúsculo muerto puso en las ondas hojas
De luz que Ofelia enciende
Con su carne de rosa,
De oro blanco y de sol.

Como vaga corola de una flor religiosa
Se hunde y el Amor
Ha tronchado su arco sobre una encina vieja
Hundiéndose en las sombras. Hamlet con su siniestra
Mirada ve al espectro que lleva el corazón
Herido y a una daga
Que sangra en las tinieblas.

Se acerca la Venganza
En negra procesión.

Y Ofelia dulce cae
En el abismo blando.
Todo sacra tristeza
Y palpar de tarde.
Sobre el tenue temblor
De las aguas, su pelo
Se diría una vaga y enigmática sangre,
Unas algas de oro
Que cayeran del cielo
O un ensueño de polen
De azucena gigante...
No queda en el remanso sino la caballera
Que flota. ¡Un gran topacio!
Deshecho por el ritmo
De eterna primavera
Que agita el dulce espacio

De las aguas serenas.

¡Es de noche!
Los corderos ya vuelven a los tristes rediles.
Las flores sobre el agua beben alma de Ofelia.
Ya está el bosque sombrío con sonos pastoriles.
La balada se cubre con un manto de niebla.

¡Margaritas! ¡Robles!
A lo lejos campanas
Llenas de noche negra,
Bandadas de paloma sin rumbo,
Portadoras de rosas invisibles que huelen a inocencia,
Cabezas pensativas llenas de rubio encanto,
Con los ojos azules ¡coronados de yedra!
Clavicordios que lloran sonatas imposibles,
Claustros llenos de rosas,
Una anciana y su rueca cuyo copo de nieve
Es la eterna leyenda.
El lobo se ha perdido.
Hamlet pensando sueña.
Bajo el cielo impasible
El agua duerme a Ofelia
Como una madre... y canta el viento
En la floresta.

¡Con qué santa dulzura
Se muere la doncella!
Shakespeare tejió con vientos
La maravilla tierna de la mujer extraña
Que pasa en la tragedia del príncipe fantasma
Como un sueño de nubes
Recogidas y castas,
Hecha de espigas rubia
Y estrellas apagadas,
Que se fue sonriendo por los reinos del agua
Como una luz errante
Que encuentra al final su lámpara.

¡Ofelia muerta!
Remolino de nieve soleada.
Un montón otoñal de rosas blancas,
Una antorcha de mármol en un ara
Profunda, inagotable de misterio,
Que tiembla con los vientos
Y que canta...

Los árboles del bosque son los cirios.
La luna enciende con su brasa.

Ofelia yace muerta coronada de flores.
En el bosque sombrío
La llora la Balada.

Fue sobre el agua verde de un oculto remanso,

En la puesta de sol de una tarde lejana. [2008: 462-465]

Existían numerosas composiciones poéticas y pictóricas en las cuales el granadino pudo encontrar un modelo. Muchos de ellos españoles. Sin embargo el interés de Lorca se centró en escritores extranjeros. Es indudable que Federico conociera la asociación que establece Lord Henry entre las amadas de Dorian -Hetty y Sybil Vane- y Ofelia en la novela *El retrato de Dorian Gray* de Oscar Wilde:

She has played her last part. But you must think of that lonely death in the tawdry dressing-room simply as a strange lurid fragment from Jacobean tragedy, as a wonderful scene from Webster, or Ford, or Cyril Tourneur. The girl never really lived, and so she has never really died. To you at least she was always a dream, a phantom that flitted through Shakespeare's plays and left them lovelier for its presence [...]. The moment she touched actual life, she marred it, and it marred her, and so she passed away. Mourn for Ophelia, if you like it. Put ashes on your head because Cordelia was strangled. Cry out against Heaven because the daughter of Brabantio died. But don't waste your tears over Sibyl Vane. She was less real than they are. [2010:112-113]

My dear Dorian, you have the most curiously boyish moods. Do you think this girl will ever be really contented now with any one of own rank? I suppose she will be married some day to a rough carter or a grinning ploughman. Well, the fact of having met you, and loved you, will teach her yo despise her husband, and she will be wretched. From a moral point of view, I cannot say that I think much of your great renunciation. Even as a beginning, it is poor. Besides, how do you know that Hetty isn't floating at the present moment in some star-lit mill-pond, with lovely water-lilies round her, like Ophelia? [2010: 228]

La forma que tiene Lord Henry de pensar en un posible suicidio de Hetty, tras su ruptura con Dorian, no es sin recordar a otra obra de arte: el famoso lienzo *Ophelia* de John Everett Millais. Cabe recordar que Oscar Wilde conocía personalmente al artista y siempre apoyó a los pintores prerrafaelitas, cuyos círculos artísticos frecuentaba también. Asimismo, John Everett Millais es una de las posibles fuentes de inspiración de Federico para la redacción de su poema, como podremos comprobar a la hora de estudiar el texto. García Lorca también leyó la composición que «Poème lu au mariage d'André Salmon» de Guillaume Apollinaire, perteneciente a *Alcools* y fechado del 13 de julio de 1909:

[...]
À travers les rues à travers les contrées à travers la raison
Je le revis au bord du fleuve sur lequel flottait Ophélie
Qui blanche flotte encore entre les nénuphars
Il s'en allait au milieu des Hamlets blafards
Sur la flûte jouant des airs de la folie
[...] [2015: 62]

Lo interesante de la Ofelia de Apollinaire es que «[l]es références ophéliennes dans la poésie d'Apollinaire semblent directement héritées de la figure rimbaldienne [Cousseau, 2001: 86], quizás la que más influyó en el poema lorquiano. Si bien Rimbaud no aparece en el inventario

de la biblioteca del granadino, al contrario de escritores antes mencionados -Apollinaire o Wilde-, no cabe duda de que García Lorca le conocía y había leído su obra⁵². De hecho, en *Palabra de Lorca. Declaraciones y entrevistas completas*, Rafael Inglada recupera una entrevista que Jordi Jou hizo a García Lorca en el año 1935, en la cual se puede leer lo siguiente:

Continuamos hablando aún de poesía y nos dice de su admiración por Victor Hugo.

- ¡Es un genio! -dice-. Ha creado todo un mundo grandioso, muy personal, como nadie más lo ha sabido crear.

Siente también una gran admiración por Baudelaire y por Rimbaud, y de Paul Verlaine nos dice que es el último romántico. El conde de Lautréamont es uno de sus poetas preferidos. [2017: 428]

En primer lugar, conviene recordar que, de la misma forma que Oscar Wilde, es muy probable que Arthur Rimbaud tuviese en mente el lienzo de John Everett Millais, titulado *Ophelia* (**Reproducción 16**), para redactar su poema «Ophélie», fechado del 15 de mayo de 1870:

I

Sur l'onde calme et noire où dorment les étoiles
La blanche Ophélie flotte comme un grand lys,
Flotte très lentement, couchée en ses longs voiles...
- On entend dans les bois lointains des hallalis.

Voici plus de mille ans que la triste Ophélie
Passe, fantôme blanc, sur le long fleuve noir
Voici plus de mille ans que sa douce folie
Murmure sa romance à la brise du soir

Le vent baise ses seins et déploie en corolle
Ses grands voiles bercés mollement par les eaux ;
Les saules frissonnants pleurent sur son épaule,
Sur son grand front rêveur s'inclinent les roseaux.

Les nénuphars froissés soupirent autour d'elle ;
Elle éveille parfois, dans un aune qui dort,
Quelque nid, d'où s'échappe un petit frisson d'aile :
- Un chant mystérieux tombe des astres d'or

II

O pâle Ophélie ! belle comme la neige !
Oui tu mourus, enfant, par un fleuve emporté !
C'est que les vents tombant des grand monts de Norwège

⁵² En cuanto a la biblioteca de Federico García Lorca, conviene recordar que muchos de los títulos pertenecientes al poeta se perdieron, especialmente durante la guerra civil española y el exilio de su familia. Sin embargo, es de agradecer la labor de Manuel Fernández-Montesinos García y Christian de Paepe que tuvieron la paciencia de poner orden en la larga nómina de obras que poseía Federico. Para todas las alusiones a la biblioteca del poeta, remitimos al excelente volumen VIII del *Catálogo general de los fondos documentales de la Fundación Federico García Lorca*.



Reproducción 16. John Everett Millais, *Ophelia* (1852), Tate Gallery.

T'avaient parlé tout bas de l'âpre liberté ;

C'est qu'un souffle, tordant ta grande chevelure,
À ton esprit rêveur portait d'étranges bruits,
Que ton coeur écoutait le chant de la Nature
Dans les plaintes de l'arbre et les soupirs des nuits ;

C'est que la voix des mers folles, immense râle,
Brisait ton sein d'enfant, trop humain et trop doux ;
C'est qu'un matin d'avril, un beau cavalier pâle,
Un pauvre fou, s'assit muet à tes genoux !

Ciel ! Amour ! Liberté ! Quel rêve, ô pauvre Folle !
Tu te fondais à lui comme une neige au feu :
Tes grandes visions étrangeaient ta parole
- Et l'Infini terrible éffara ton oeil bleu !

III

- Et le Poète dit qu'aux rayons des étoiles
Tu viens chercher, la nuit, les fleurs que tu cueillis ;
Et qu'il a vu sur l'eau, couchée en ses longs voiles,
La blanche Ophélie flotter, comme un grand lys. [2013: 27-28]

Según Anne Cousseau, «[r]ien n'interdit de penser que Rimbaud ait eu connaissance de ce tableau en 1870: la peinture des préraphaélites est présentée en France dès 1855 et connaît à partir de là une grande diffusion.» [2001: 84]. Asimismo, debemos tener en mente el enorme interés que tenía el poeta francés por la cultura inglesa, con especial interés en la obra de Shakespeare. Con Verlaine, Rimbaud solía acudir al teatro para ver las puestas en escena que se hacían de las tragedias del inglés. El biógrafo Claude Jeancolas, en *Rimbaud*, recuerda que el autor de *Una temporada en el infierno*, cuando no podía ver ciertas obras, procuraba leerlas. Añade que «[d]e cette fréquentation de Shakespeare, restaient des émotions, des décors, des visions et des mots surtout qui plaisaient à Arthur.» [Jeancolas, 1999: 435]. Esta admiración por el dramaturgo inglés y sus versos fue plasmada en el poema antes mencionado, «Ophélie». Este texto se puede fácilmente relacionar con otro, escrito décadas más tarde, titulado «La muerte de Ofelia» (1918) de Federico García Lorca.

Ya lo señalamos, ninguna de las obras de Rimbaud aparece en el actual inventario de la biblioteca de Federico. No obstante, es innegable el hecho de que Lorca tuviera conocimiento de los poemas del francés ya que le menciona entre los poetas que mucho admira. Puede que tuviese acceso a esas composiciones mediante volúmenes que le pertenecían o gracias a los contactos con unos amigos que viajaban con frecuencia al otro lado de los Pirineos. El granadino poseía una gran cantidad de libros de autores franceses en su idioma original. Pero, parece poco probable que el granadino consiguiese acceder a la poesía rimbaldiana, cuyos

lenguaje y metáforas resultan extremadamente complicadas, en francés. En rigor, en una carta, cuya fecha es posterior al poema «La muerte de Ofelia», habla de sus capacidades lingüísticas:

Con gran asombro mío, yo me entiendo en francés con todo el mundo. [...] El poco francés que sé, se me aclaró, tanto que recordaba todas las palabras. Eso me puso contento.

Carta a su familia, enviada desde Nueva York y fechada del 14 de julio de 1929 [Maurer & Anderson, 2013: 22]

La forma más fácil para el poeta y dramaturgo de leer estos poemas de Rimbaud, como «Ophélie», sería que algún amigo suyo, con contactos frecuentes con Francia o establecido allí, le proporcionase una traducción de los textos. Asimismo, es necesario subrayar el hecho de que existieran antologías o publicaciones de poemas sueltos en los periódicos del momento en los cuales García Lorca pudiera leer los textos del poeta francés:

Las primeras versiones de los poemas de Rimbaud al castellano datan de inicios del siglo XX y aparecieron en antologías de poesía francesa. Contamos [...] con la primera versión, publicada en Madrid, en 1907, en la antología general *Del cercado ajeno*, de Enrique Díez-Canedo [...], con la antología *Imágenes (versiones poéticas)*, aparecida en París, probablemente en 1910, del mismo colector (P. Ollendorff), y con *La poesía francesa moderna*, elaborada también por Díez-Canedo y por Fernando Fortún, aparecida en 1913[...]. [Serna Arnaiz, 2012: 1]

Sin embargo, podemos afirmar con rotundidad que Federico no pudo tener acceso a «Ophélie» por esas antologías ni por la prensa. Bien es verdad que Rimbaud aparece en muchos, por no decir todos, de los documentos consultados pero no hay rastro del poema que aquí nos ocupa. Por tanto, conviene deducir que el granadino o bien poseía un ejemplar de las poesías de Rimbaud en el cual lo leyese, o bien le facilitaron el poema (o una traducción del mismo).

Un dato más que demuestra el hecho de que García Lorca conociese a Rimbaud y su obra es la presencia en su biblioteca de Paul Verlaine. Dado el buen conocimiento que el andaluz parecía tener, tanto de la obra como de la vida del autor de los *Poemas saturnianos*, es poco probable que nunca hubiese oído hablar de Rimbaud. De hecho, Federico establece paralelos entre su propia sexualidad y la de Verlaine, lo que da a entender que conocía la relación que unía a ambos poetas franceses⁵³. En una carta, fechada de mayo de 1918, el granadino escribe lo siguiente a Adriano del Valle:

⁵³ Conviene añadir también que Paul Verlaine, en su poemario *Hombres*, tenía un poema en el cual evoca a Shakespeare y, en particular, a su forma de evocar la homosexualidad. Asimismo, en este texto lírico aparece la figura que en esta parte nos ocupa, Ofelia:

[...]
Shakespeare, abandonnant du coup Ophélie,

Soy un pobre muchacho apasionado y silencioso que, casi casi [*sic*] como el maravilloso Verlaine, tiene dentro una azucena imposible de regar y presento a los ojos bobos de los que me miran una rosa muy encarnada con el matiz sexual de peonía abrileña, que no es la verdad de mi corazón. [García Lorca, 1997: 47].

Además, el poema de Federico García Lorca presenta numerosos puntos de encuentro con el de Rimbaud. Ambos textos tratan de los momentos posteriores al suicidio de Ofelia. Tres motivos comunes se repiten: la descripción de la heroína – con especial atención a la luminosidad de su cuerpo–, la presencia de Hamlet y el bosque shakespeariano, lugar de todas las fantasías. Para visualizar mejor las correspondencias entre ambas composiciones, se propone a continuación un cuadro comparativo:

Imagen común	«Ophélie» de Rimbaud	«La muerte de Ofelia» de Lorca
Lentitud del agua en la que flota Ofelia	«La blanche Ophélie flotte comme un grand lys, / Flotte très lentement [...] », vv. 2-3 «Ses grands voiles bercés mollement par les eaux», v.10	«Un oculto remanso / Entre las ondas claras de un río de ilusión.», vv.2-3 «No queda en el remanso sino la caballera / Que flota. [...] Deshecho por el ritmo / De eterna primavera / Que agita el dulce espacio / De las aguas serenas.», vv.28-33
Oscuridad del río, en contraste con el cuerpo de la joven	«Sur l'onde calme et noire où dorment les étoiles», v.1 «sur le long fleuve noir», v.6	«Fue sobre el agua verde.», v.1 «Y Ofelia dulce cae / En el abismo blando», vv. 17-18
Luminosidad de la piel de la protagonista	«La blanche Ophélie», v.2 «fantôme blanc», v.6	«Con su carne de rosa, / De oro blanco y de sol.», vv.6-7

Cordélia, Desdémona, tout son beau sexe
Chantait en vers magnifiques qu'un sot s'en vexe
La forma masculine et son alleluia.
[...] [2016: 8]

	«Ô pâle Ophélie! belle comme la neige!», v.17	«azucena gigante», v.27 «¡Ofelia muerta! / Remolino de nieve soleada. / Un montón otoñal de rosas blancas, / Una antorcha de mármol en un ara», vv.68-71
Ofelia comparada con una flor	«La blanche Ophélie flotte comme un grand lys», v2 «Ses grands voiles bercés mollement par les eaux», v. 10	«Como vaga corola de una flor religiosa / Se hunde [...], vv. 8-9 «azucena gigante», v.27 «Un montón otoñal de rosas blancas», v.70
La Naturaleza llorando la muerte de la heroína	«Les saules frissonnants pleurent sur son épaule, / Sur son grand front rêveur s'inclinent les roseaux. / Les nénuphars froissés soupirent autour d'elle», vv. 11-14 «Un chant mystérieux tombe des astres d'or. », v.16	«Todo sacra tristeza», v.20 « Las flores sobre el agua beben alma de Ofelia.», v.36 «En el bosque sombrío / La llora la Balada.», vv.78-79
El bosque shakespeariano	«On entend dans les bois lointains de hallalis.», v.4	«Ya está el bosque sombrío con sonos pastoriles.», v.37 «Los árboles del bosque son los cirios.», v.75
La presencia de Hamlet	«C'est qu'un matin d'avril, un beau cavalier pâle, / Un	«Hamlet con su siniestra / Mirada ve al espectro que

	pauvre fou, s'assit muet à tes genoux. ⁵⁴ », vv. 27-28 «Tu te fondais à lui comme une neige au feu», v.31	lleva el corazón / Herido y una daga», vv. 11-13 «la tragedia del príncipe fantasma ⁵⁵ », v.60
--	---	--

Es perceptible la influencia que tuvieron tanto Rimbaud como Millais en la escritura de «La muerte de Ofelia». Si bien las imágenes no siempre aparezcan en el mismo orden, ambas poesías siguen una lógica común. Primero, Rimbaud y Lorca hace hincapié en la oscuridad del agua y su lentitud, que les permite una detenida descripción del blanco cuerpo de Ofelia, cuerpo que llena de luz las composiciones. Todos estos elementos también se pueden apreciar en el lienzo de John Everett Millais.

La comparación de Ofelia con una flor, con una azucena en particular, es otro de los elementos en los cuales los poetas llaman la atención del lector. De hecho, esta flor encarna varios símbolos, todos relacionados con diversos aspectos de la personalidad de la amada de Hamlet. Representa la feminidad, directamente relacionada con la sensualidad que García Lorca y Rimbaud otorgan a su protagonista. Asimismo, el *lilium* simboliza el amor, ese mismo sentimiento que le hizo perder la razón y la llevó al suicidio. Por último, la azucena encarna la pureza, conectando de inmediato con las palabras anteriormente citadas del hermano de Ofelia. García Lorca también alude a «Un montón otoñal de rosas blancas» (v.70), otro símbolo de amor y pureza. De tal forma, el poeta insiste en su idea de que Ofelia murió por culpa de un amor puro e inocente, amor que no supo valorar el príncipe de Dinamarca.

Además, ambos insisten en la comunión entre su estado de ánimo y la tristeza que emana de la Naturaleza. García Lorca y Rimbaud hacen uso del motivo de la correspondencia, enunciado por Charles Baudelaire en su poema «Correspondances»:

La Nature est un temple où de vivants piliers
Laisser parfois sortir de confuses paroles ;
L'homme y passe à travers des forêts de symboles
Qui l'observent avec des regards familiers.

Comme de longs échos qui de loin se confondent

⁵⁴ En estos versos, Rimbaud alude a una de las escenas más ambiguas y eróticas de la tragedia. Remite al momento de la representación en palacio, cuando Hamlet pide permiso a Ofelia para sentarse a sus pies y poner su cabeza en su muslo (Acto III, Escena 2).

⁵⁵ Posiblemente Lorca confunda al personaje de Hamlet, quien ve al espectro, y el fantasma de su padre, que busca venganza por el crimen del que fue víctima.

Dans une ténébreuse et profonde unité,
Vaste comme la nuit et comme la clarté,
Les parfums, les couleurs et les sons se répondent.

Il est des parfums frais comme des chairs d'enfants,
Doux comme les hautbois, verts comme les prairies,
- Et d'autres, corrompus, riches et triomphants,

Ayant l'expansion des choses infinies,
Comme l'ambre, le musc, le benjoin et l'encens,
Qui chantent les transports de l'esprit et des sens. [2006: 44]

De raíz romántica, este tópico instala las bases del razonamiento de ambos escritores: la Naturaleza, muy superior a los simples mortales, es capaz de transportar el espíritu y los sentidos de los poetas para establecer una comunión total con su sujeto poético, o sea Ofelia. Este uso de las correspondencias permite a Federico García Lorca y Arthur Rimbaud enfatizar lo patético del suicidio de una persona tan joven, loca y apasionadamente enamorada. La Naturaleza llora la muerte de Ofelia, como los poetas. Asimismo, la presencia del bosque shakespeariano, presente en obras como *El sueño de una noche de verano*, abre el paso a las metáforas más fantásticas, como la del poeta frente al espectro de Ofelia, presente en el poema de Rimbaud:

Et le Poète [sic] dit qu'aux rayons des étoiles
Tu viens chercher, la nuit, les fleurs que tu cueillis,
Et qu'il a vu sur l'eau couchée en ses longs voiles,
La blanche Ophélie flotter, comme un grand lys. (vv.35-38) [1996: 224].

Este mismo recurso lo emplea Lorca para la manifestación del espectro ante la «siniestra mirada» del príncipe de Dinamarca [2008: 462] y la alegórica aparición de la Venganza: «Se acerca la Venganza / En negra procesión.» [2008: 463].

Si bien la presencia de Hamlet es perceptible en ambos poemas, el del granadino destaca por la presencia del propio Shakespeare. Se le presenta como el maestro del destino de Ofelia y su amado. La descripción que Lorca hace del dramaturgo inglés lo presenta como una de las Parcas de la mitología griega:

Shakespeare tejió con vientos
La maravilla tierna de la mujer extraña
Que pasa en la tragedia del príncipe fantasma (vv.58-60) [2008: 464].

Numerosas son las representaciones de estas deidades en las que se las puede ver hilando (**Reproducción 17**)⁵⁶. Shakespeare, admirado por ser un gran dibujante de tipos humanos, no es de extrañar que Lorca lo compare con las Parcas, controlando el destino de sus personajes. De esta manera, encuentra una vía de escape en la mitología griega con el fin de presentar a Shakespeare como un gran creador, sin tener que recurrir a la metáfora del Dios cristiano.

Finalmente, ambos poetas se identifican con el sujeto literario al cual dedican sus versos, aunque sea de una manera implícita. De hecho, Ofelia les sirve como espejo para plasmar sus propios demonios. Para Arthur Rimbaud, Ofelia representa todos el amor, la libertad y el sueño, «ce sont aussi des idéaux chers au poète adolescent» [Cousseau, 2001: 85]. «Ophélie», en muchos aspectos, prefigura al Rimbaud de las *Iluminaciones* o de *Una temporada en el Infierno*: el poeta es víctima de su sueño, de su locura, de la misma manera que la protagonista shakespeariana. También empiezan a aparecer en esta composición las imágenes que el poeta francés utilizará obsesivamente en sus dos obras maestras: la obsesión de unir dos opuestos como son el hielo y el fuego así como la nieve derretida, símbolo de lo efímero. En palabras de María Victoria Rodríguez Navarro, «Rimbaud compara su situación a la de Ofelia y juzga su aventura poética como un drama existencial, una búsqueda tan trágica como la de Ofelia y Hamlet» [2007: 34]. La joven cortesana se presenta entonces como un doble femenino y literario del escritor. En cuanto a García Lorca, «La muerte de Ofelia», al igual que muchas de las composiciones de la *juvenilia* lorquiana, es un precedente a numerosas de sus obras posteriores, en las cuales mezcló sus lecturas formativas y un universo que le es muy propio⁵⁷. El tema hamletiano de esta composición se debe enmarcar en el contexto psicológico en el cual se encuentra el poeta en el momento de la escritura. El joven Federico acaba de descubrir su homosexualidad y no sabe del todo cómo manejar esta situación. Se encuentra en un momento de profunda destreza emocional y espiritual.

⁵⁶ Es necesario señalar que las Parcas también se relacionan con el universo shakespeariano. En efecto, las tres brujas de la tragedia *Macbeth* son una recreación artística de este mito griego (**reproducción 18**). Tanto Federico García Lorca como Arthur Rimbaud habían leído esta famosa pieza de Shakespeare. Podemos estar seguros de que no les escapó la relación que une a las tres brujas con las Parcas.

⁵⁷ Federico García Lorca nunca pensó en publicar sus poemas primerizos, ni siquiera se molestó en ordenarlos. Puede ser que no viese en estas composiciones juveniles las calidades de un buen poema o pensase que no tenían ningún interés para el público. Esta actitud no es sin recordar las palabras de J.-K. Huysmans en el prólogo, redactado veinte años después de la publicación de su novela *À Rebours*: «Rien n'est, en effet, plus désenchantant, plus pénible, que de regarder, après des années, ses phrases. Elles se sont en quelque sorte déchantées et déposées au fond du livre; et, la plupart du temps, les volumes ne sont pas ainsi que les vins qui s'améliorent en vieillissant; une fois dépouillés par l'âge, les chapitres s'éventent et leur bouquet s'étiolé.» [2015, 51].

Siendo así, es de agradecer la labor de Christian de Paepe que, con la publicación de las *Poesías inéditas de juventud*, rescató estas composiciones juveniles, hasta el momento olvidadas en unas carpetas de la Fundación Federico García Lorca.



Reproducción 17. John Melhuish Strudwick, *A Golden Thread* (1885), Tate Gallery



Reproducción 18. Théodore Chassériau, *Macbeth, suivi de Banquo, rencontre les sorcières sur la lande* ou *Macbeth et les trois sorcières* (1855), Musée d'Orsay.

No pudo sino identificarse con la trágica historia de Ofelia. El poeta adolescente lee a Shakespeare y su *Hamlet* desde el dolor y la duda. No es de extrañar que esta pieza se convirtiera en una obsesión para el granadino: tanto Hamlet como Ofelia representan aspectos de su condición personal. La duda del príncipe hace eco a las dudas espirituales que experimenta García Lorca. Asimismo, Silvia Adani recuerda en *La presenza di Shakespeare nell' opera di García Lorca* que:

È evidente qui l'interpretazione di sognante lirismo che intende dare Lorca alla morte dell'eroina shakespeariana, vendendola come l'archetipo della fanciulla vittima innocente di un amore mai realizzato. [1999: 85]

Ofelia muere por la imposibilidad de encontrar al otro. En *Un lector llamado Federico García Lorca*, Luis García Montero incluso universaliza el caso de Ofelia en la poesía lorquiana: «La mujer se convierte ahora en una víctima de las realidades injustas del mundo, en un ser desvalido que paga las facturas del corazón frente a los intereses sociales o a las mezquindades egoístas.» [2016: 121]. Ofelia, en la tragedia *Hamlet*, es un doble femenino del poeta en su época: ambos están incomprendidos y quieren vivir un amor que sólo puede llegar a la frustración, sea por normas sociales o incomprensión.

La dulce Ofelia no sólo está plasmada en el poema anteriormente estudiado, sino que también prefigura a la gitana del «Romance sonámbulo», perteneciente al *Romancero gitano*:

Verde que te quiero verde.
Verde viento. Verdes ramas.
El barco sobre la mar
y el caballo en la montaña.
Con la sombra en la cintura
ella sueña en su baranda,
verde carne, pelo verde,
con ojos de fría plata.
Verde que te quiero verde.
Bajo la luna gitana,
las cosas le están mirando
y ella no puede mirarlas.

*

Verde que te quiero verde.
Grandes estrellas de escarcha,
vienen con el pez de sombra
que abre el camino del alba.
La higuera frota su viento
con la lija de sus ramas,
y el monte, gato garduño,
eriza sus pitas agrias.
¿Pero quién vendrá? ¿Y por dónde...?
Ella sigue en su baranda,
verde carne, pelo verde,

soñando en la mar amarga.

*

Compadre, quiero cambiar
mi caballo por su casa,
mi montura por su espejo,
mi cuchillo por su manta.
Compadre, vengo sangrando,
desde los puertos de Cabra.
Si yo pudiera, mocito,
ese trato se cerraba.
Pero yo ya no soy yo.
Ni mi casa es ya mi casa.
Compadre, quiero morir
decentemente en mi cama.
De acero, si puede ser,
con las sábanas de holanda.
¿No ves la herida que tengo
desde el pecho a la garganta?
Trescientas rosas morenas
lleva tu pechera blanca.
Tu sangre rezuma y huele
alrededor de tu faja.
Pero yo ya no soy yo.
Ni mi casa es ya mi casa.
Dejadme subir al menos
hasta las altas barandas,
¡dejadme subir!, dejadme,
hasta las verdes barandas.
Barandales de la luna
por donde retumba el agua.

*

Ya suben los dos compadres
hacia las altas barandas.
Dejando un rastro de sangre.
Dejando un rastro de lágrimas.
Temblaban en los tejados
farolillos de hojalata.
Mil panderos de cristal,
herían la madrugada.

*

Verde que te quiero verde,
verde viento, verdes ramas.
Los dos compadres subieron.
El largo viento, dejaba
en la boca un raro gusto
de hiel, de menta y de albahaca.
¡Compadre! ¿Dónde está, dime?
¿Dónde está mi niña amarga?
¡Cuántas veces te espero!
¡Cuántas veces te esperara,
cara fresca, negro pelo,
en esta verde baranda!

*

Sobre el rostro del aljibe
se mecía la gitana.

Verde carne, pelo verde,
con ojos de fría plata.
Un carámbano de luna
la sostiene sobre el agua.
La noche se puso íntima
como una pequeña plaza.
Guardias civiles borrachos
en la puerta golpeaban.
Verde que te quiero verde.
Verde viento. Verdes ramas.
El barco sobre la mar.
Y el caballo en la montaña. [2007: 234-239]

En primer lugar, conviene destacar otra vez la presencia del «agua verde», que abre y cierra «La muerte de Ofelia». El color verde, en el imaginario lorquiano, reviste diversos significados. En este caso, está íntimamente ligado a la muerte. Este símbolo, que recorre todo el poema, también está presente en el color plata de los ojos de la mujer y de la luna.

A pesar de que hayan pasado seis años desde que García Lorca escribió sus versos protagonizados por la heroína shakespeariana, los principales recursos que empleó siguen vigentes en el «Romance sonámbulo». Siendo así, no es de extrañar la presencia del motivo de las correspondencias, expuesto por el poeta francés Charles Baudelaire. Como ocurría en el momento de la muerte de Ofelia, la naturaleza se entristece de la muerte de la gitana: «La noche se puso íntima» [2007: 239].

Aunque los versos cuenten dos historias paralelas, ambas son de amor frustrado. El emplazado no se puede reunir con su amada dado que está herido de muerte por culpa de la Guardia civil. La gitana, como la joven loca de *Hamlet*, parece sentir, en los más profundo de su alma que no volverá a ver al ser querido. No se entra en los detalles de su muerte, o mejor dicho de su suicidio, pero todo apunta a que sabe en qué situación se encuentra su amante. La herida, el dolor y la muerte son los causantes de la frustración amorosa de ambos personajes, algo que se convertirá en un verdadero leitmotiv dentro de la obra lorquiana. Asimismo, el «Romance sonámbulo» también tiene otros ecos shakespearianos, luego desarrollados por Federico en tragedias como *Bodas de sangre*. En rigor, la historia de esta pareja de gitanos no es sin recordar la triste historia de Romeo y Julieta.

Para terminar, Ofelia representó para García Lorca un espejo donde mirarse y meditar sobre sus conflictos interiores. El cuadro de Millais así como el poema de Rimbaud le permitieron plasmar sus emociones a la vez que se apropiaba una verdadera leyenda de la literatura universal. La loca shakespeariana y su muerte abrieron paso a otros tipos femeninos lorquianos, como puede ser la gitana del «Romance sonámbulo». Prefiguran, además, otros grandes rasgos del universo peculiar del poeta y dramaturgo andaluz como puede ser el tema

del amor frustrado, gran protagonista dentro de la obra lorquiana. El mito de Ofelia también permite observar de qué manera García Lorca conseguirá crear un mundo que le es propio, sin jamás dejar de lado las lecturas que tanto le influyeron.

C. 2. *Romeo y Julieta*: entre teatro convencional y teatro renovador

La trágica historia de *Romeo y Julieta* impactó tanto a Federico García Lorca que tuvo una importante influencia en la configuración de sus textos y de sus personajes. No obstante, en la surrealista pieza *El público*, el modelo de los amantes de Verona alcanza su paroxismo, al presentarse al mismo tiempo como paradigma de un teatro arcaico, rechazado por el granadino, y como vía de renovación teatral, encarnada por el teatro bajo la arena.

Aunque García Lorca empezara a redactar la obra durante su estancia en Nueva York y en Cuba en el año 1929, *El público* tuvo que esperar hasta el año 1970 para ser editada. Tanto el tema abordado, la homosexualidad, como la estética surrealista escogida por el autor no favorecieron su comprensión en la España de los años 1930. Sin embargo, el mismo Federico tenía conciencia de la novedad que suponía y del fuerte mensaje que transmitía su pieza, definiéndola como «lo mejor que [haya] escrito para el teatro» [Martínez Nadal, 1974: 17]. Asimismo, entendió que, en aquella época, resultaría complicado presentar *El público* a los espectadores, debido a su atrevido contenido y su peculiar estética. En esta obra teatral, García Lorca abarca dos problemas. En un primer momento, siguiendo los pasos de su maestro Shakespeare, ahonda en la profundidad y complejidad de las pasiones humanas. En segundo término, resalta la necesidad vital de renovar el teatro para que se puedan representar las verdades de los dramas humanos. *Romeo y Julieta* es la perfecta fusión de ambos objetivos del autor: pone en escena un drama humano, anticuado y arquetípico, pero ofrece una posibilidad de regeneración del panorama teatral.

C. 2. 1. El teatro al aire libre

En los primeros instantes de *El público*, Federico García Lorca presenta la tragedia *Romeo y Julieta* como modelo de obra convencional, socialmente aceptada y deseada por los espectadores. En rigor, si bien la trama principal es la de una trágica y prohibida historia de amor entre dos adolescentes, la obra de Shakespeare también se puede definir como «the drama of a struggle for individual freedom and self-realization» [Kottman, 2012: 5]. En la dicotomía que va estableciendo el granadino, *Romeo y Julieta* se configura como arquetipo de teatro al aire libre, un modelo teatral sin futuro en las tablas que limita las capacidades

creativas de los dramaturgos, cuyo único fin es complacer al público aburguesado que frecuenta las salas de espectáculo:

HOMBRE 1.- ¿El señor Directo del teatro al aire libre?

DIRECTOR.- Servidor de usted.

HOMBRE 1.- Venimos a felicitarle por su última obra.

DIRECTOR.- Gracias.

HOMBRE 3.- Originalísima.

HOMBRE 1.- ¡Y qué bonito título!: *Romeo y Julieta*.

DIRECTOR. Un hombre y una mujer que se enamoran. [García Lorca, 2006: 107]

El Director de escena, que luego conoceremos como Enrique, se niega a poner en peligro su carrera con obras más atrevidas, ya que le conviene deleitar a los espectadores. Para ello, no hay mejor opción que un clásico de la literatura universal, muy anclado en la memoria colectiva. Las numerosas representaciones, adaptaciones y obras de arte que inspiró esta historia contribuyeron a la creación de un imaginario que rodea a la joven pareja. ¿Quién no ha oído nunca hablar de la famosa escena del balcón entre Julieta y su Romeo, plasmada por pintores como Franck Dicksee o Francesco Hayez (**Reproducciones 19 y 20**)? Todos tenemos muy presente el fatal flechazo entre ambos adolescentes y deseamos un final feliz a esta tragedia, aún sabiendo que no hay otra salida que la muerte. La elección de esta pieza es, en consecuencia, una sabia elección por parte de Enrique. De hecho, respeta un paradigma teatral que gusta al público, presenta a unos personajes con los cuales desea identificarse. Y, por medio de la identificación, se produce la catarsis: los espectadores, al salir del teatro, se han expurgado de sus pasiones.

No obstante, la aprobación de la audiencia no es lo único que preocupa al Director: le espanta la idea de que sus puestas en escena pudieran reflejar sus más oscuros secretos y sus pulsiones humanas, que deben permanecer bajo la arena, escondidos de los ojos curiosos del público. En el primer cuadro de la obra, el Director rechaza y despide a los caballos, símbolos de sus pasiones ocultas, reivindicando el teatro al aire libre, como si de su salvación se tratase:

DIRECTOR.- ¡Teatro al aire libre! ¡Fuera, vamos! ¡Teatro al aire libre! ¡Fuera de aquí!
(*Salen [los CABALLOS]/[...]*) [2006: 106].

El temor al descubrimiento de su verdadero yo, el que no se esconde detrás de una máscara, se mezcla con el deseo de agrandar a los espectadores. Bien sabe Enrique que sus pasiones más secretas los ahuyentarán, causarán su desgracia. Pero, también comprende que, una vez puesto en marcha el teatro bajo la arena, no existe ninguna vuelta atrás:



Reproducción 19. Francis Dicksee, *Romeo and Juliet* (1884), Southampton City Art Gallery.



Reproducción 20. Francesco Hayez, *The last kiss of Romeo and Juliet* (1823), Villa Carlotta, Tremezzo.

DIRECTOR.- (*Llorando.*) Me ha de ver el público. Se hundirá mi teatro... Yo había hecho los dramas mejores de la temporada, ¡pero ahora!... [2006: 114]

Sin embargo, cabe señalar que el Director no es el único que considera que la tragedia shakespeariana es una obra de lo más convencional, que representa una forma fosilizada de hacer teatro, aunque todavía sea sinónimo de éxito comercial. Incluso la propia Julieta se convierte en un personaje anticuado. En sus primeros momentos en el sepulcro, ya en el teatro bajo la arena, la protagonista es el estereotipo de la heroína romántica. No se define más que por el hecho de ser (o de haber sido) una enamorada. En los primeros momentos de la escena del sepulcro, carece de profundidad:

JULIETA.- Cada vez más gente. Acabarán por invadir mi sepulcro y ocupar mi propia camita. A mí no me importan las discusiones sobre el amor ni el teatro. Yo lo que quiero es amar. [2006: 146]

Julieta es una mujer débil e indefensa. Ha desaparecido la valiente protagonista del Bardo que lucha por su amor, finge su muerte y no duda al momento de clavarse un puñal para unirse al amado. Al encontrarse con el Caballo blanco en su sepulcro, está atemorizada y destrozada:

CABALLO BLANCO 1.- Julieta, la noche no es un momento, pero un momento puede durar toda la noche.

JULIETA.- (*Llorando.*) Basta. No quiero oírte más. ¿Para qué quieres llevarme? Es el engaño la palabra del amor, el espejo roto, el paso en el agua. Después me dejarías en el sepulcro otra vez, como todos hacen tratando de convencer a los que escuchan que el verdadero amor es imposible. Ya estoy cansada. [2006: 148]

Nos encontramos con una joven cuyo único deseo es amar, a pesar de que haya perdido la fe en el amor verdadero. Desconfía del Caballo blanco, de la misma manera que desconfiaría de cualquier hombre.

C. 2. 2. El teatro bajo la arena

C. 2. 2. 1. Romeo y Julieta como obra transgresiva y renovadora

No obstante, al enfrentarse al Caballo negro, se produce un cambio inesperado en Julieta. La niña frágil y atemorizada del teatro al aire libre cede el paso a una mujer fuerte que toma las riendas de su vida y de sus deseos:

JULIETA.- (*Rehaciéndose.*) No os tengo miedo. ¿Queréis acostaros conmigo, verdad? Pues ahora soy yo la que quiere acostarse con vosotros, pero yo mando, yo dirijo, yo os monto, yo os corto las crines con mis tijeras.

CABALLO NEGRO.- ¿Quién pasa a través de quién? ¡Oh amor, amor que necesitas pasar tu luz por los calores oscuros! ¡Oh mar apoyado en la penumbra y flor en el culo del muerto!

JULIETA.- (*Enérgica.*) No soy una esclava para que me hinquen punzones de ámbar en los senos, ni un oráculo para los que tiemblan de amor a la salida de las ciudades. Todo mi sueño ha sido con el

olor de la higuera y la cintura del que corta espigas. ¡Nadie a través de mí! ¡Yo a través de vosotros!
[2006: 155-156]

Se produce, entonces, la inauguración del teatro bajo la arena, teatro que va a explorar las pasiones y los dramas humanos. Este minucioso examen de la psique humana no es sin recordad a la acotación inicial del primer cuadro de *El público*: «Las ventanas son radiografías.» [2006: 103]. De inmediato, se impone a la mente la versión de *Romeo y Julieta* de Jean Cocteau, estrenada en 1924. En dos ocasiones, el francés expresó una idea parecida, también en términos científicos, a la intención que García Lorca inyectó en su acotación:

Ce *Roméo* date de 1918. Je voulais copier vite, debout, au musée, sur calepin, une toile célèbre. On devine ce qui manque. Autre chose apparaît: un squelette robuste, enseveli sous les cartes de visite jetées dans la tombe de Vérone par les jeunes ménages du monde entier. [1928: 1]

J'ai souvent entendu se demander pourquoi j'avais choisi *Antigone* et *Roméo* plutôt que tout autre pièce de Sophocle et de Shakespeare. [...] Quant à *Roméo*, je voulais opérer un drame de Shakespeare, trouver l'os sous les ornements. J'ai donc choisi le drame le plus orné, le plus enrubanné. [2013: 57-58]

No sabemos si Federico llegó a leer esta obra, publicada en 1928. Pero, conocía a Jean Cocteau, como lo demuestra su conferencia *Sketch de la nueva pintura*, pronunciada también en 1928. En esta charla, el granadino le presenta como «el delicioso poeta francés» [1994: 276]. Lo cierto es que, si llegó a tener constancia de estas declaraciones de Cocteau, debió parecerle un planteamiento muy ingenioso y, tal vez, le haya inspirado para la redacción de *El público*, un año después.

El teatro bajo la arena es el teatro de la verdad desenmascarada, de la verdad desnuda. Este concepto es el mismo que defendían los Hombres en el primer cuadro de la obra. Incriminaban al Director por el convencionalismo de las obras que no reflejan la sinceridad de las almas:

DIRECTOR.- Pero nunca dejarán de ser Romeo y Julieta.

HOMBRE 1.- Y enamorados. ¿Usted cree que estaban enamorados?

DIRECTOR.- Hombre... yo no estoy dentro...

HOMBRE 1.- ¡Basta, basta! Usted mismo se denuncia.

HOMBRE 2.- (A/ HOMBRE 1.) Ve con prudencia. Tú tienes la culpa. ¿Para qué vienes a la puerta de los teatros? Puedes llamar a un bosque y es fácil que éste abra ruido de su savia para tus oídos, ¡pero un teatro!

HOMBRE 1.- Es a los teatros donde hay que llamar; es a los teatro para...

HOMBRE 3.- Para que se sepa la verdad de las sepulturas.

HOMBRE 2.- Sepulturas con focos de gas y anuncios y largas filas de butacas.

DIRECTOR.- (*Temblando.*) Caballeros...

[...]

HOMBRE 1.- (*Lentamente.*) Tendré que darme un tiro para inaugurar el verdadero teatro, el teatro bajo la arena. [2006: 107-109]

Enrique lo sabe perfectamente: el teatro que buscan los Hombres y, por ende, el propio García Lorca, es un teatro «irrepresentable». Las obras que se representan en su teatro deben ceñirse a los deseos de la audiencia, deseos basados en lo que la sociedad juzga moral o inmoral. Tanto es así que, en su propio teatro, estalló la revolución del público al representar una transgresiva versión de *Romeo y Julieta*:

ESTUDIANTE 4.- El tumulto comenzó cuando vieron que Romeo y Julieta se amaban de verdad.

ESTUDIANTE 2.- Precisamente fue por todo lo contrario. El tumulto empezó cuando observaron que no se amaban, que no podían amarse nunca.

ESTUDIANTE 4.- El público tiene sagacidad para descubrirlo todo y por eso protestó.

ESTUDIANTE 2.- Precisamente por eso. Se amaban los esqueletos y estaban amarillos de llama, pero no se amaban los trajes, y el público vio varias veces la cola de Julieta cubierta de pequeños sapitos de asco.

ESTUDIANTE 4.- La gente se olvida de los trajes en las representaciones, y la revolución estalló cuando se encontraron a la verdadera Julieta amordazada debajo de las sillas y cubierta de algodones para que no gritase. [2006: 174-175]

Federico García Lorca, encarnado por Enrique, aprovecha la tradición isabelina en la que se inscribe la obra de Shakespeare, para idear una representación en la cual Romeo y Julieta son dos hombres. En rigor, en la Inglaterra del siglo XVI, las mujeres no podían subirse al escenario, por lo que los papeles femeninos eran representados por adolescentes u hombres muy jóvenes. En *El público*, hay un guiño a esta tradición, como lo confirman las damas y el muchacho que presenciaron la obra:

DAMA 3.- Han encontrado al Director de escena dentro del sepulcro.

DAMA 1.- ¿Y Romeo?

DAMA 4.- Lo estaban desnudando cuando salimos.

MUCHACHO 1.- El público quiere que el poeta sea arrastrado por los caballos. [...] El acto del sepulcro estaba prodigiosamente desarrollado. Pero yo descubrí la mentira cuando vi los pies de Julieta. Eran pequeñísimos.

DAMA 2.- ¡Deliciosos! No querrá usted ponerlos reparos.

MUCHACHO 1.- Sí, pero eran demasiado pequeños para ser pies de mujer. Eran demasiado perfectos y demasiado femeninos. Eran pies de hombre, pies inventados por un hombre.

DAMA 2.- ¡Qué horror! [2006: 173-174]

Si bien el hecho de que Julieta fuese un adolescente no molestó tanto al público, era impensable que aceptase que «Romeo [fuera] un hombre de treinta años y Julieta un muchacho de quince» [2006: 182]. Esta imagen del joven andrógino y el hombre maduro es muy presente en la obra de Lorca. Es algo que plasma con frecuencia en los dibujos de la época neoyorkina, especialmente los dedicados a los marineros, como se puede observar en la **reproducción 21**. Si bien este motivo es recurrente en el arte lorquiano, existe un precedente que conocía muy bien Federico: Oscar Wilde. En efecto, el irlandés, en su única novela *El*



Reproducción 21. Federico García Lorca, *Pareja de hombre y joven marinero* (1929), Fundación Camilo José Cela, La Coruña.

retrato de Dorian Gray, también pone en escena a una joven Julieta y a un viejo Romeo:

Romeo was a stout elderly gentleman, with corked eyebrows, a husky tragedy voice, and a figure like a beer-barrel. Mercutio was almost as bad. [...] They were both grotesque as the scenery, and that looked as if it had come out of a country-booth. But Juliet! Harry, imagine a girl, hardly seventeen years of age, with a little flower-like face, a small Greek head with plaited coils of dark-brown hair, eyes that were violet wells of passion, lips that were like the petals of a rose. She was the loveliest thing I had ever seen in my life. You said to me once that pathos left you unmoved, but that beauty, mere beauty, could fill your eyes with tears. [2010: 56]

A pesar de que *El retrato de Dorian Gray* no figure en el inventario de la biblioteca del autor, es de pensar que Federico conocía perfectamente la novela. Martínez Nadal proporcionó una interesante muestra: se trata de un dibujo que el poeta hizo en la portadilla del ejemplar de Rafael de la novela de Wilde (**Reproducción 22**). Un testimonio del amigo del dramaturgo y poeta acompaña a este inédito:

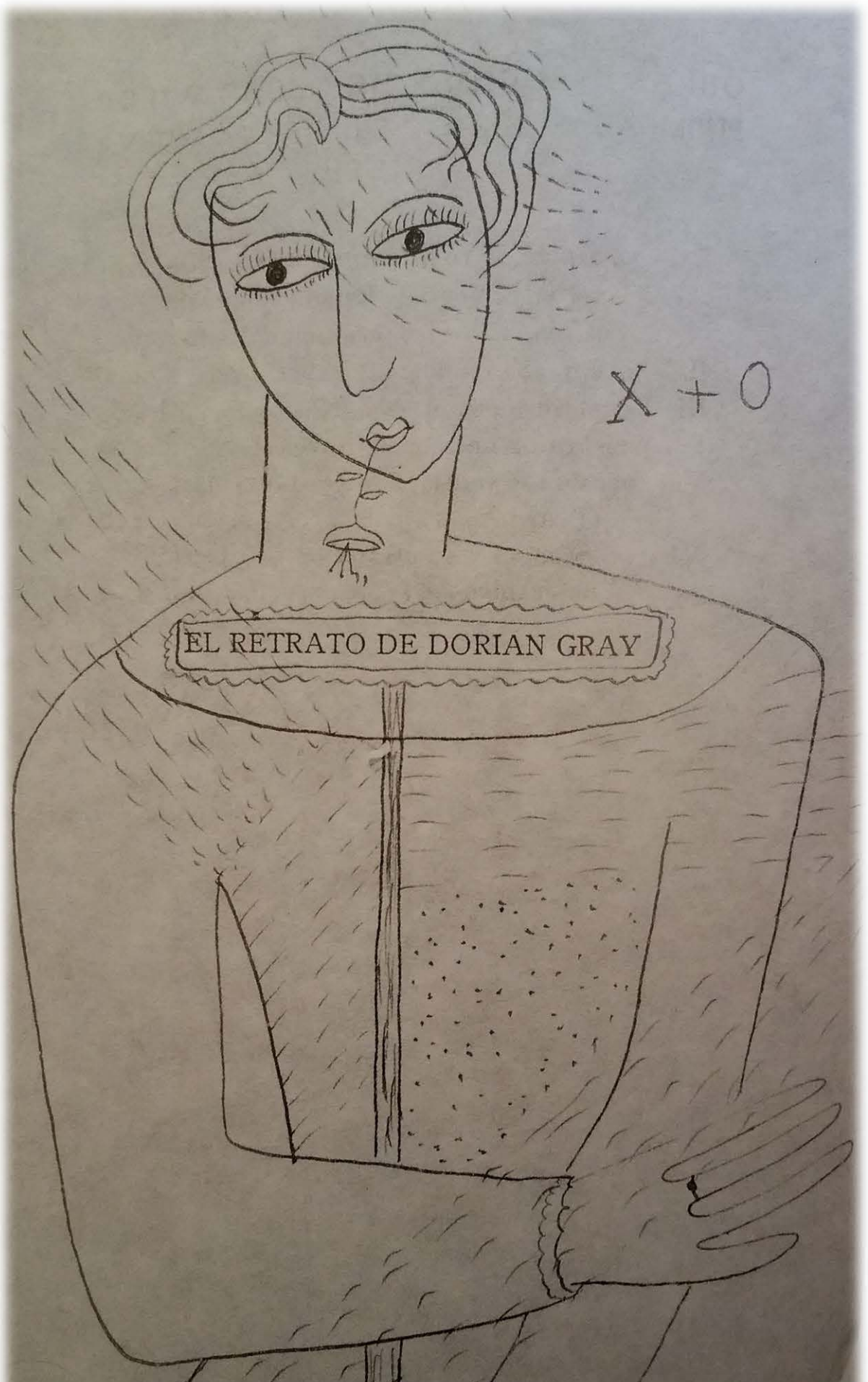
En Londres, mi madre y mi hermana me contaron cómo, durante mis ausencias, García Lorca iba de vez en cuando a comer con ellas. En dos o tres ocasiones pidió permiso para consultar algunos libros en mi cuarto y un día: «Doña Lola, no le diga usted nada a Rafael pero cuando vuelva se encontrará con una o dos sorpresas» [1992: 182n]

Es de suponer que, para estas sorpresas que el poeta reservaba a su amigo, escogía libros que le habían impactado. Además, en las estanterías de García Lorca, se podían encontrar al menos dos de las más famosas obras de Oscar Wilde: la selección de ensayos *Intenciones*, - que, curiosamente, contiene un ensayo titulado *La verdad de las máscaras*, algo muy relacionado con *El público*-, y *De profundis*.

C. 2. 2. 2. *Julieta, «la que tenía los pies más bellos del mundo»*

Federico no sólo retomó la idea de asociar un viejo Romeo con una joven Julieta sino que también puso en escena a una enamorada cuya belleza ciega a todos los espectadores. En el caso de Wilde, Dorian está tan conmovido por la hermosura de Sibyl que se le llenan los ojos de lágrimas. En la pieza surrealista de García Lorca, ocurre algo similar. A Julieta se la describe de la siguiente manera:

ESTUDIANTE 5. - (Rompiendo a reír.) Parecía muy hermosa, y si era un joven disfrazado no me importa nada; en cambio, no hubiese recogido el zapato de aquella muchacha llena de polvo que gemía como una gata debajo de las sillas. [2006, 183]



teatro bajo la arena, fruto de una renovación total de la escena, no puede con un público que,
Reproducción 22. Federico García Lorca, Dibujo en la portadilla de la novela *El retrato de Dorian Gray* (año desconocido)

Si bien pensábamos que la Julieta del sepulcro, el personaje original de Shakespeare, había retomado las riendas de su destino, nos damos cuenta de que la verdadera reina del teatro bajo la arena es la Julieta interpretada por un hombre. La versión original de la protagonista sigue siendo tan débil como lo fue en su encuentro con el Caballo blanco. Sigue siendo una víctima, no una amante apasionada, dispuesta a luchar por su amor. La mayor prueba de ello es que esta Julieta inicial está «amordazada debajo de los asientos» [2006: 175] del teatro al aire libre mientras que el joven hombre interpreta su papel en el sepulcro.

El cambio que se produce en Julieta en el momento del encuentro con el Caballo negro se debe a que hubo un cambio de intérprete. En las profundidades del sepulcro, lugar sagrado donde se pueden desvelar todas las verdades, aparece una Julieta nueva. Es una Julieta fuerte, independiente y luchadora que se enfrenta a los caballos, al deseo oscuro. Pero, también es un hombre disfrazado de mujer y enamorado de un Romeo mayor y del mismo sexo que él. Si bien la heroína shakespeariana original en la época isabelina fue una figura transgresiva porque decidía amar, pasando por alto las rivalidades familiares; en los años 1930, es un personaje arcaico. Ya no abarca temas tan esenciales para la sociedad como la Julieta lorquiana, que sí transmite valores renovadores, a la vez que transgresores. Por este motivo, su zapato no significa nada para los estudiantes, símbolos de la regeneración social, cuya devoción es para el joven actor, asesinado por el público por el simple hecho de amar.

C. 2. 2. 3. *Un Romeo crístico*

Hasta el momento, mucho se ha hablado de Romeo pero, al contrario de Julieta que es uno de los personajes centrales de *El público*, no llegó a aparecer en el escenario. Helena Buffery, en su artículo «Espejos embrujados: lecturas metateatrales de *Romeo y Julieta*», señala que «es muy significativo en la manera que representa o ha representado un héroe muy relacionado con los valores del teatro romántico» [1998: 42], es decir este teatro al aire libre que tanto desprecia García Lorca. No obstante, es posible apreciar reminiscencias del famoso amante de Shakespeare en personajes como los caballos, símbolos del deseo y de la pasión, unos rasgos muy propios a Romeo. También aparece bajo los rasgos de un actor treintañero y enamorado del muchacho que encarna a Julieta.

Pero, la encarnación más renovadora de Romeo es, sin lugar a duda, la del Desnudo rojo. En efecto, aunque esté evidente la comparación que Lorca establece aquí con la Pasión de Cristo⁵⁸, el asesinato de este personaje es el asesinato de la inocencia y del amor sincero. Al

⁵⁸ Hay que subrayar el hecho de que, para Federico García Lorca, Cristo sea un verdadero modelo. Aparece en varias de sus obras - recordemos *Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín* y la dimensión crística del

ejecutar al Desnudo rojo, se atenta contra la pureza del sentimiento amoroso, encarnado por el personaje de Gonzalo (o el Hombre 1), el verdadero Romeo de esta pieza surrealista:

DESNUDO.- Padre, en tus manos encomiendo mi espíritu.

ENFERMERO.- Te has adelantado dos minutos.

DESNUDO.- Es que el ruiseñor ha cantado ya.⁵⁹

ENFERMERO.- Es cierto. Y las farmacias están abiertas para la agonía.

DESNUDO.- Para la agonía del hombre solo, en las plataformas y en los trenes.

[...]

LADRONES.- Santo. Santo. Santo.

DESNUDO.- Todo se ha consumado.

(La cama gira sobre un eje y el DESNUDO desaparece. Sobre el reverso del lecho aparece tendido el HOMBRE 1, siempre con frac y barba negra.)

HOMBRE 1.- *(Cerrando los ojos.)* ¡Agonía! [2006: 180-181]

El Desnudo rojo es otra de las máscaras por la cual el lector va conociendo a Gonzalo. Es su doble agónico y sacrificial, el doble del hombre que asume a los ojos del mundo su homosexualidad e intenta redimir los pecados de los intolerantes y los que no se atreven a vivir plenamente su amor. No es casualidad que, al poco de haberse cometido el homicidio, aparezca el personaje de la Señora, buscando a su hijo, que no es otro que Gonzalo:

SEÑORA.- ¿Dónde está mi hijo?

DIRECTOR.- ¿Qué hijo?

SEÑORA.- Mi hijo Gonzalo.

DIRECTOR.- *(Irritado.)* Cuando terminó la representación bajó precipitadamente al foso del teatro con ese muchacho que viene con usted. Más tarde el traspunte lo vio tendido en la cama imperial de la guardarropía. A mí no me debe preguntar nada. Hoy todo aquello está bajo tierra.

[...]

SEÑORA.- ¿Dónde está mi hijo? Los pescadores me llevaron esta mañana un enorme pez luna, pálido, descompuesto, y me gritaron: ¡Aquí tienes a tu hijo! Como el pez manaba sin cesar un hilo de sangre por la boca, los niños reían y pintaban de rojo las suelas de sus botas. [2006: 194-195]

Tampoco es casualidad si los pescadores le trajeron un pez luna, símbolo ya estudiado con anterioridad. En la simbología lorquiana, el pez adquiere connotaciones fálicas y se convierte en una clara alegoría erótica. El hecho de que Gonzalo acabara siendo un pez luna remite además a la lucha de las figuras de Pámpanos y Cascabeles en la ruina romana, otras de las máscaras que caracterizan a Gonzalo y Enrique:

sacrificio-. Además, el poeta suele compararse mucho con él. Señala Gibson, en *Lorca y el mundo gay*, que Cristo es para Federico «la expresión suprema de la caridad, la piedad, la compasión, la misericordia y el perdón» [2010: 107].

⁵⁹ Podríamos ver en boca del Desnudo un guiño a Romeo. En rigor, el Montesco quiere separarse de Julieta al pensar ya que se ha hecho de día. Ella, en la quinta escena del tercer acto, trata de convencerle de que no es la alondra sino el ruiseñor: «Ha sido el ruiseñor y no la alondra / el que ha traspasado de oído medroso. / Canta por la noche en aquel granado.» [Shakespeare, 2002: 121]. Asimismo, el ruiseñor aparece en otras composiciones amorosas de Lorca, como el soneto «El poeta dice la verdad».

FIGURA DE CASCABELES.- ¿Y si yo me convirtiera en pez luna?

FIGURA DE PÁMPANOS.- Yo me convertiría en cuchillo.

FIGURA DE CASCABELES.- (*Dejando de danzar.*) Pero ¿por qué?, ¿por qué me atormentas? ¿Cómo no vienes conmigo, si me amas, hasta donde yo te lleve? Si yo me convirtiera en pez luna, tú te convertirías en ola de mar, o en alga, y si me quieres algo muy lejano, porque no desees besarme, tú te convertirías en luna llena, ¡pero en cuchillo! Te gozas en interrumpir mi danza. Y danzando es la única manera que tengo de amarte.

FIGURA DE PÁMPANOS.- Cuando rondas el lecho y los objetos de la casa te sigo, pero no te sigo a los sitios adonde tú, lleno de sagacidad, pretendes llevarme. Si tú te convirtieras en pez luna, yo te abriría con un cuchillo, porque soy hombre, porque no soy nada más que eso, un hombre, más hombre que Adán, y quiero que tú seas aún más hombre que yo.

[...]

FIGURA DE CASCABELES.- (*Vibrante.*) ¿Y si yo me convirtiera en agua?

FIGURA DE PÁMPANOS.- (*Desfallecido.*) Yo me convertiría en pez luna.

FIGURA DE CASCABELES.- (*Tembloroso.*) ¿Y si yo me convirtiera en pez luna?

FIGURA DE PÁMPANOS.- (*Levantándose.*) Yo me convertiría en cuchillo. En un cuchillo afilado durante cuatro largas primaveras. [2006: 124-127]

Al igual que sus máscaras, Enrique y Gonzalo lucharon: uno para conservar el teatro al aire libre y dejar escondidos sus deseos detrás de una carreta, el otro para ser libre de amar a quien quiera.

En conclusión, si bien *Romeo y Julieta* se prefigura como una obra convencional al principio de *El público*, García Lorca demuestra todo su genio al convertirla en un modelo de teatro renovador. De tal forma, puede introducir un tema que le es muy personal: el de la homosexualidad.

C. 3. La ambigüedad amorosa en *El público*

Mediante un ataque al teatro burgués y las asfixiantes normas sociales que encarna, Federico García Lorca pudo introducir un tema de vital importancia para él, el del amor homosexual.

La historia de los amantes de Verona proporcionó al dramaturgo andaluz una vía para desplegar su gran conocimiento de la cultura helénica y de la filosofía de Platón con el fin de defender el amor entre hombres. Además, García Lorca recurre a otra obra del Bardo, como lo hizo antes con *Romeo y Julieta*, para exponer el tema de la accidentalidad del amor. El mayor símbolo de ello era, para él, la flor de Diana, a la cual recurrió Shakespeare en *El sueño de una noche de verano*. Es innegable que Federico siempre se interesó más por los grandes textos trágicos del dramaturgo inglés, esos mismos que la crítica llama los grandes dramas humanos, tales como *Romeo y Julieta*, *Hamlet*, *Otelo*, *Macbeth* y *El rey Lear*⁶⁰. Pero, Federico consideraba *El sueño de una noche de verano* como la máxima expresión de la

⁶⁰ Según la clasificación seguida por Francisco García Pavón en su edición de *Macbeth, Otelo y Julio César* [2009: 12].

accidentalidad del amor, especialmente la relación entre Titania y Bottom provocada por la flor de Diana. No cabe ninguna duda de que el poeta andaluz considerase esta comedia como una verdadera tragedia, un gran drama que ahonda en el más famoso de los sentimientos humanos. Por lo tanto, no es de extrañar que el tema de la ambigüedad sexual, esté vinculado muchas veces al *Sueño de una noche de verano* en la obra lorquiana.

C. 3. 1. La cultura griega, fuente de la fantasía homoerótica

Algunas lecturas, como las de Shakespeare o de los poetas franceses del siglo XIX, marcaron a Federico García Lorca para toda su vida. Es algo que también se aprecia en su literatura: muchas de sus influencias primerizas se vuelven a encontrar en los textos de madurez. Una de ellas es la presencia de Grecia, una Grecia antigua e idealizada, que aparece desde la *juvenilia* del poeta y dramaturgo hasta *El público*. En un primer momento, resulta imprescindible analizar la presencia de la filosofía de Platón y el guiño a la denominada *paidierastia* helénica, que se entendía por aquel entonces como la relación entre un hombre mayor y un adolescente. Es precisamente lo que se observa con la mítica pareja Romeo y Julieta en su versión lorquiana. Apoyándose en las teorías de Pausanias en *El Banquete*, el granadino ofrece una defensa del amor sexual y lo presenta como uno de los sentimientos más puros que pueda existir. Asimismo, conviene adentrarse en el mundo shakespeariano del *Sueño de una noche de verano*, obra en la cual Federico García Lorca pudo entender el ambiguo parlamento de Hipólita al principio del Acto V como una alusión a la unión de las almas, otra teoría platónica presente en *El público*.

C.3. 1. 1. Romeo y Julieta, dos hombres enamorados

García Lorca, con el fin de defender su condición sexual y abrir la mente de una sociedad arcaica, recurrió a una pareja de hombres enamorados para encarnar a una de las parejas más míticas de la literatura universal. Sin embargo, a pesar del escándalo que esta relación iba a suponer, fue más lejos todavía ya que «Romeo era un hombre de treinta años y Julieta un muchacho de quince» [2006: 182]. De la misma forma que Oscar Wilde en *El retrato de Dorian Gray*, el granadino emplea sus conocimientos de la cultura clásica para demostrar a la gente de su época que otra sociedad, de mente menos estrecha, es posible y que ya existió. Con los dos protagonistas lorquianos de *Romeo y Julieta*, García Lorca hace un guiño a la *paidierastia* griega, tal y como se entendía en la época, es decir la relación entre un hombre mayor y un hombre adolescente. Pero, no es la única alusión a este tipo relación, aceptada por la mayoría de las clases sociales griegas:

En la obra [*El público*] de Lorca el Emperador aparece como una versión idealizada de las funciones que desempeñaba la *paiderastia* en la Antigua Grecia como transmisora de valores marciales, de una idea filosófica de vida noble y de una metafísica del Bien, de la Belleza y de la Verdad. [Jerez Ferrán, 2004: 128]

En efecto, uno de los textos que más influencia ejerció en el pensamiento del granadino es *El Banquete* de Platón. La lectura del filósofo griego y de sus *Diálogos*, aconsejada por su maestro Fernando de los Ríos, fue una revelación para el joven Federico: «[...] García Lorca pudo leer su deseo y escribir una de sus primeras prosas sobre la homosexualidad amparado por la tradición culta.» [García Montero, 2016: 12]. En el diálogo platónico, Pausanias hace hincapié en los beneficios de las relaciones amorosas entre hombres:

[...] siempre resultará especialmente hermoso entregarse, cuando esta entrega se hace teniendo como fin la virtud.

Y éste es el amor de la Afrodite celeste. Amor celeste en sí mismo. Amor útil a todos. Al Estado y a los particulares. Y precisamente, por constreñir tanto al amante como al amado a velar cuidadosamente sobre sí mismos, con objeto de ser cada vez más virtuosos. [1989: 96]

El razonamiento de Pausanias tuvo que impactar a Federico García Lorca, hasta tal punto que muchas de las alusiones al amor homosexual, sobre todo en el caso de *El público*, se vinculan con la tradición helénica. En rigor, las alusiones a la *paiderastia* sirven al poeta granadino para defender su propia condición sexual. Abren un camino por el cual, basándose en el razonamiento de Pausanias, puede defender a los homosexuales de los prejuicios sociales de los cuales eran víctimas en los años 1920-1930. Por esta razón, recurrió a una pareja mítica y heterosexualmente marcada, Romeo y Julieta, para desarrollar su reflexión. En efecto, los amantes de Verona no tienen porqué ser un hombre y una mujer. Pueden ser de cualquier género mientras el amor que sienten sea verdadero, creíble en el caso de la representación. El amor, por tanto, se basa en la sinceridad y no en el sexo de los enamorados. Los encargados de explicar esto al público son los Estudiantes:

ESTUDIANTE 2.- En último caso, ¿es que Romeo y Julieta tienen que ser necesariamente un hombre y una mujer para que la escena del sepulcro se produzca de manera viva y desgarradora?

ESTUDIANTE 1.- No es necesario, y esto era lo que se propuso demostrar con genio el Director de escena. [2006: 176]

ESTUDIANTE 5.- [...] Pero a mí, que subo dos veces todos los días la montaña y guardo, cuando terminan mis estudios, un enorme rebaño de toros con los que tengo que luchar y vencer cada instante, no me queda tiempo para pensar si es hombre o mujer o niño, sino para ver que me gusta con un alegrísimo deseo.

ESTUDIANTE 1.- ¡Magnífico! ¿Y si yo quiero enamorarme de un cocodrilo?

ESTUDIANTE 5.- Te enamoras.

ESTUDIANTE 1.- ¿Y si yo quiero enamorarme de ti?

ESTUDIANTE 5.- (Arrojándole el zapato.) Te enamoras también, yo te dejo, y te subo en hombros por los riscos. [2006: 183-184]

Estos personajes son el símbolo del progreso, de una sociedad de mente más abierta. Sus argumentos recuerdan a las palabras del ya mencionado Pausanias, en *El Banquete* de Platón:

Toda acción, en efecto, no es por sí misma ni hermosa ni fea. [...] Pues otro tanto ocurre en lo que al amor atañe, e incluso a Eros mismo: todo amor no es hermoso ni digno de alabanza, sino tan sólo aquel que nos impulsa a amar honrada y bellamente. [1989: 89]

Ya nos hemos referido al hecho de que el amor tenga como objetivo hacer del amante y del amado mejores personas. Siendo de tal forma, no es de extrañar que Pausanias considere que existen dos tipos de amor, es decir el celeste y el popular:

Porque cuando amante y amado se ponen de acuerdo para tomar como regla, el uno dar complaciente con lo justo, y el otro tener también todas las complacencias justas para con quien le hace sabio y bueno; es decir, el uno pudiendo contribuir a dar conocimientos y méritos y el otro buscando ciencia y sabiduría; cuando, repito, este acuerdo se da, y solamente entonces, es honorable darse a un amante. De otro modo, no. Y entonces no hay vergüenza en los otros, ya se haya sido engañado o no, el resultado es siempre vergonzoso. [1989: 95]

Este parlamento no es sin recordar al pensamiento del propio García Lorca. El propio dramaturgo distinguía dos clases de hombres homosexuales: «[d]entro del ámbito homoerótico Lorca se adhiere a quienes trazan una infranqueable línea divisoria entre homosexuales y "maricas". Machos los primeros, y feminoideos los segundos» [Martín, 2013: 291]. Esta distinción se aprecia en poemas como la «Oda a Walt Whitman», perteneciente a *Poeta en Nueva York*:

[...]

Puede el hombre, si quiere, conducir su deseo
por vena de coral o celeste desnudo;
mañana los amores serán rocas y el Tiempo
una brisa que viene dormida por las ramas.

Por eso no levanto mi voz, viejo Walt Whitman,
contra el niño que escribe
nombre de niña en su almohada,
ni contra el muchacho que se viste de novia
en la oscuridad del ropero,
ni contra los solitarios de los casinos
que beben con asco el agua de la prostitución,
ni contra los hombres de mirada verde
que aman al hombre y queman sus labios en silencio.
Pero sí contra vosotros, maricas de las ciudades
de carne tumefacta y pensamiento inmundo.
Madres de lodo. Arpías. Enemigos sin sueño
del Amor que reparte coronas de alegría.

Contra vosotros siempre, que dais a los muchachos
gotas de sucia muerte con amargo veneno.
Contra vosotros siempre,
«Fairies» de Norteamérica,
«Pájaros» de La Habana,
«Jotos» de Méjico,
«Sarasas» de Cádiz,
«Apios» de Sevilla,
«Cancos» de Madrid,
«Floras» de Alicante,
«Adelaidas» de Portugal.

¡Maricas de todo el mundo, asesinos de paloma!
Esclavos de la mujer. Perras de sus tocadores.
Abiertos en las plazas, con fiebre de abanico
o emboscados en yertos paisajes de cicuta.

¡No hay cuartel! La muerte
mana de vuestros ojos
y agrupa flores grises en la orilla del cieno⁶¹.
¡No hay cuartel! ¡¡Alerta!!
Que los confundidos, los puros,
los clásicos, los señalados, los suplicantes,
os cierren las puertas de la bacanal.

Y tú, bello Walt Whitman, duerme orillas del Hudson
con la barba hacia el polo y las manos abiertas.
Arcilla blanda o nieve, tu lengua está llamando
camaradas que velen tu gacela sin cuerpo.
[...] [2011, 518-519]

Si la influencia de Platón y las reminiscencias de la *paiderastia* helénica proporcionaron a García Lorca una base sólida para plantear su defensa, Shakespeare, con su tragedia *Romeo y Julieta*, facilitó el perfecto modelo de amor verdadero. A pesar de ser una obra muy convencional, el granadino consiguió trascenderla para convertirla en portavoz de una minoría sexual reprimida por una sociedad demasiado conservadora. Sin embargo, *Romeo y Julieta* no

⁶¹ La oposición entre el color blanco, representando la homosexualidad valorada positivamente por el poeta, y el color gris, símbolo de los «maricas», también se aprecia en *El público*. En rigor, se presenta de la siguiente manera al Emperador: «Se quita unos guantes negros, después unos guantes rojos, y aparecen sus manos de una blancura clásica». [2006: 134]. En cambio, Centurión, despreciativo con los homosexuales y reivindicándose macho por excelencia, tiene la «carne gris» [2006: 133].

Además, la blancura o la alusión a estatuas, ambas remitiendo a la cultura clásica, también se pueden encontrar en otras obras de García Lorca, como los *Sonetos del amor oscuro*. Es el caso, por ejemplo, en el «Soneto de la dulce queja»:

Tengo miedo a perder la maravilla
de tus ojos de estatua y el acento
que me pone de noche en la mejilla
la solitaria rosa de tu aliento. [2011: 579].

es la única obra shakespeariana que el andaluz aprovecha para defender su condición sexual. También adquiere mucha relevancia *El sueño de una noche de verano*.

C. 3.1. 2. La unión de las almas

Federico García Lorca nunca concibió *El sueño de una noche de verano* como una comedia. Para él, esta obra era una de las más emblemáticas de la exploración de las pasiones humanas, un verdadero drama marcado por el tema de la accidentalidad del amor. Por este motivo, no debe extrañarnos que el granadino vincule su defensa del amor homosexual con esta pieza shakespeariana. Además, al empezar el Acto V de la comedia, un parlamento de Hipólita debió captar la atención de Federico García Lorca:

HIPÓLITA

La historia de estos amantes, Teseo, es asombrosa.

TESEO

Más asombrosa que cierta. Yo nunca he creído
en historias de hadas ni en cuentos quiméricos.
Amantes y locos tienen mente tan febril
y fantasía tan creadora que conciben
mucho más de lo que entiende la razón. [...]

HIPÓLITA

Más los sucesos de la noche así contados
y sus almas a la vez transfiguradas
atestiguan algo más que fantasías
y componen un todo consistente,
por extraño y asombroso que parezca. [Shakespeare, 2000: 124-125]

La respuesta de Hipólita a su marido Teseo pudo ser leída por García Lorca como un eco a la teoría de la unión de las almas, evocada por Platón. En rigor, la posibilidad de trascender su cuerpo para unirse con el alma del ser amado representa la forma más elevada de amor en los textos platónicos:

El Eros sexual es sólo el primer peldaño de la escalera del amor, entendido como puro estímulo de la belleza física. [...] [E]l Eros filosófico conduce muy por encima de los sentidos y de lo sensible, hasta la unión con la Belleza absoluta. [Reale, 2004: 89]

Este tema de la capacidad que tienen los amantes de trascender su cuerpo físico para unir sus almas también está presente en la obra lorquiana. Se puede apreciar en un dibujo como *El joven y su alma (Poema de Baudelaire)*⁶², fechado del año 1926 (**Reproducción 23**). Siendo

⁶² No existe ningún poema de Charles Baudelaire que lleva este título. Pero, en el diario íntimo del francés, titulado *Mon cœur mis à nu (Mi corazón al desnudo)*, publicado en 1897, se puede leer lo siguiente sobre el tema del amor:

Qu'est-ce que l'amour?
Le besoin de sortir de soi.

así, no es de extrañar que esta idea esté también presente en *El público*, obra en la cual *El sueño de una noche de verano* es uno de los pilares fundamentales. Esta idea la encarna el personaje del Emperador, que recorre el mundo en busca de Uno:

EMPERADOR.- (*Displiciente.*) ¿Cuál de los dos es uno?

FIGURA DE CASCABELES.- Yo soy, señor.

EMPERADOR.- Uno es uno y siempre uno. He degollado más de cuarenta muchachos que no lo quisieron decir.

CENTURIÓN.- (*Escupiendo.*) Uno es uno y nada menos que uno.

EMPERADOR.- Y no hay dos.

CENTURIÓN.- Porque, si hubiera dos, no estaría el Emperador buscando por esos caminos.

[2006: 134-135]

Esta voluntad de encontrar a Uno, es decir a su alma gemela, es algo que también aparece en *El Banquete* de Platón, texto que García Lorca conocía muy bien:

Siendo para mí malo el amante popular a que me refería antes: el que ama el cuerpo de preferencia al alma. Amor éste que no es estable, puesto que va unido a una cosa sin duración, ya que cuando la flor de la belleza que le atrae se aja, «vuela y desaparece», traicionando sus palabras y sus promesas. Mientras que el amante de un alma hermosa permanece fiel toda su vida, y ello por haberse unido a una cosa constante. [1989: 93-94]

No es sorprendente, teniendo en mente las palabras de Pausanias, que el Emperador rechace a la Figura de Cascabeles. Como ya lo explicamos, Cascabeles, alter ego de Enrique, no abraza del todo su verdadero yo. Le cuesta asumir plenamente su condición de homosexual, al contrario de Pámpanos, máscara de Gonzalo, que reivindica su amor:

EMPERADOR.- (*Al Centurión.*) ¡Desnúdalos!

FIGURA DE CASCABELES.- Yo soy uno, señor. Ése es el mendigo de las ruinas. Se alimenta con raíces.

EMPERADOR.- Aparta.

FIGURA DE PÁMPANOS.- Tú me conoces. Tú sabes quién soy. (Se despoja de los pámpanos y aparece un desnudo blanco de yeso.)

EMPERADOR.- (*Abrazándolo.*) Uno es uno.

FIGURA DE PÁMPANOS.- Y siempre uno. Si me besas, yo abriré mi boca para clavarme después tu espada en el cuello.

EMPERADOR.- Así lo haré.

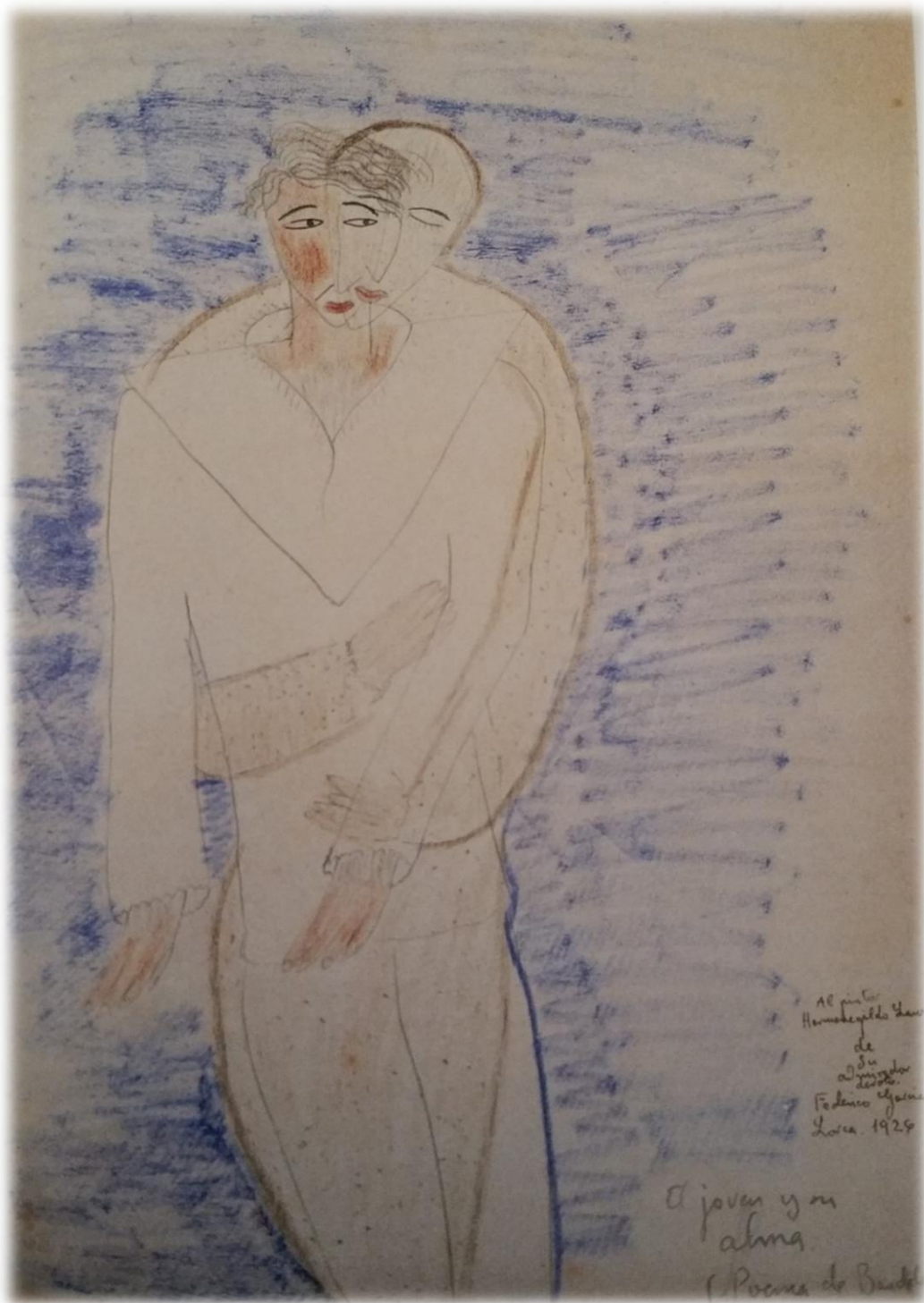
FIGURA DE PÁMPANOS.- Y deja mi cabeza de amor en la ruina, la cabeza de uno que fue siempre uno.

EMPERADOR.- (*Suspirando.*) Uno.

CENTURIÓN.- (*Al Emperador.*) Difícil es pero ahí lo tienes. [2006: 135-136]

L'homme est un animal adoreur.
Adorer, c'est se sacrifier et se prostituer. [1920: 74]

Estas palabras de Baudelaire no son sin recordar a los lectores algunos parlamentos de *El público*, especialmente los de las Figuras de Pámpanos y Cascabeles o del Emperador. En rigor, existe en estos personajes una necesidad de adorar a alguien o de ser adorado por el amado. Asimismo, el diálogo entre ambas Figuras también ilustra perfectamente el pensamiento baudelairiano: adorar, es sacrificarse y prostituirse.



Reproducción 23. Federico García Lorca, *El joven y su alma (Poema de Baudelaire)* (1926), Fundación Federico García Lorca, Madrid.

En el reciente montaje de Álex Rigola de *El público* (2015), el Emperador no tenía presencia física en el escenario. No era más que una voz en off y un foco de luz. Este ingenioso mecanismo teatral acentuaba todavía más la idea de que el Emperador está buscando a otra alma con la cual reunirse y formar por fin un todo completo. Pámpanos, al igual que el Desnudo rojo, tiene que sacrificarse una vez más por amor. Demuestra ser Uno debido a la sinceridad de sus sentimientos y gracias al hecho de que siempre se muestre al desnudo, enseñando a ojos de todos su verdad íntima.

Sin embargo, en esta búsqueda de Uno, es esencial otro personaje, que se puede considerar como el espejo de la sociedad burguesa que está atacando Federico García Lorca con esta obra. Se trata de Centurión, que se presenta como el símbolo del amor heterosexual:

CENTURIÓN.- El Emperador adivinará cuál de los dos es uno. Con un cuchillo o con un salivazo. ¡Malditos seáis todos los de vuestra casta! Por vuestra culpa estoy yo corriendo caminos y durmiendo sobre la arena. Mi mujer es hermosa como una montaña. Pare por cuatro o cinco sitios a la vez, y ronca al mediodía debajo de los árboles. Yo tengo doscientos hijos y tendré todavía muchos más. ¡Maldita sea vuestra casta! [2006: 134]

El Centurión desprecia a los homosexuales, incluyendo al Emperador. Escupe cuando le toca repetir que «Uno es uno y nada más que uno» [2006: 135]. Afirma su virilidad, pensando que así despreciará más aún el amor que sienten el Emperador, Pámpanos o Cascabeles. No obstante, al contrario de estos últimos, es incapaz de alcanzar la Belleza suprema, que es la unión de las almas. No tiene la capacidad de trascender su cuerpo. Forma parte de los que Pausanias llama «los amantes populares»:

Es el amor de los hombres de baja condición. He aquí por qué el amor de esta clase de gentes va en primer lugar no solamente hacia las mujeres, sino también hacia los muchachos y los jóvenes. Al cuerpo de aquellos a quienes aman, más bien que a su alma. En fin, y de preferencia, a los menos inteligentes que pueden encontrar. Por ello mismo, lo único que les interesa es el goce, sin que les preocupen en modo alguno el gozar de una manera digna y hermosa. Y como consecuencia suele ocurrirles el realizarlo de cualquier modo, lo mismo de buena manera que de manera contraria. [1989: 90]

La presencia de Centurión en *El público* es fundamental. Sirve de contraste al amor puro de Pámpanos/Gonzalo, este amor que Pausanias define como «el más fuerte e inteligente» [1989: 90]. Al mismo tiempo, encarna todos los prejuicios que la sociedad contemporánea del dramaturgo sentía hacia los homosexuales.

Federico García Lorca supo mezclar sus diferentes lecturas formativas (Platón, Shakespeare, Wilde o Benavente) con el fin de defender su condición sexual. Aprovechó cada una de ellas para crear, tanto en su pieza surrealista *El público* como en otros textos y dibujos, una ambigüedad sexual cargada de mucho simbolismo. Como lo señala Carlos Jerez Farrán:

[...] la presencia de[1] mundo clásico obedece a un esfuerzo por dignificar las relaciones intermasculinas que una larga tradición homófoba había proscrito y tergiversado. Lorca trata de ennoblecer las relaciones homoeróticas poniendo énfasis en el potencial afectivo que entrañan y que vio ejemplificados en la lejanía cultural grecorromana [...]. [2004: 102]

Y no había mejor forma de dignificar la homosexualidad que convirtiendo a los míticos amantes de Verona en una pareja de hombres enamorados. Además de ser un ejemplo del genio del poeta y un paso más transgresor que los que dieron sus predecesores, García Lorca emplea en favor de su planteamiento una obra en la cual cada espectador o lector puede reconocerse y compadecerse con los protagonistas. A través de la modernidad de las ideas lorquianas, se instala un verdadero debate sobre la sociedad de los años 1920-1930. Pero, la defensa de la homosexualidad no sólo reside en la ambigüedad sexual presente en *El público*. Gracias a Shakespeare y al *Sueño de una noche de verano*, García Lorca va a poder desarrollar un tema fundamental para él: la accidentalidad del amor.

C. 3. 2. La accidentalidad del amor y la flor de Diana

Federico García Lorca se interesó por *El sueño de una noche de verano*, especialmente después de descubrir su homosexualidad. La malicia de Puck al manipular la flor de Diana representó, para el granadino, el perfecto símbolo de la accidentalidad del amor. En rigor, resulta imposible saber en qué momento la flecha de Cupido nos alcanzará. El poeta tenía conciencia de que el amor que sentía, a ojos de la sociedad, se consideraba inmoral y podría marginarle. No obstante, a través de sus obras literarias y dibujísticas, fue exorcizando el miedo que sentía para llegar, en su madurez, a tomar posición en favor de los homosexuales e intentar cambiar las mentes. Para ello, fue fundamental la comedia shakespeariana. Proporcionó a García Lorca un ejemplo de amor accidental y le permitió desarrollar su razonamiento.

La influencia del *Sueño de una noche de verano* en la obra lorquiana se percibe desde los textos de la *juvenilia* hasta las piezas de madurez. En un primer momento, el poeta y dramaturgo se ciñó al guión shakespeariano, achacando todos los males a la acción de la flor de Diana, como se puede percibir en «[Yo estaba triste frente a los sembrados]» o en *El maleficio de la mariposa*. Sin embargo, con el paso de los años, Federico García Lorca fue asumiendo cada vez más su homosexualidad y el uso que hizo de la comedia de Shakespeare fue cambiando, como se aprecia en *El público*.

C.3. 2. 1. Los textos de juventud: el descubrimiento de la homosexualidad

Descubrir su homosexualidad no resultó fácil para Federico García Lorca. Sabía que no podía hablar con nadie del conflicto que le estaba corroyendo. La única forma que tenía para librarse de sus temores era la escritura. En uno de sus poemas primerizos, «[Yo estaba triste frente a los sembrados]» fechado del 23 de octubre de 1917, recurre al *Sueño de una noche de verano* para expresar sus sentimientos, tras descubrir su condición de homosexual:

Yo estaba triste frente a los sembrados.
Era una tarde clara.
Dormido entre las hojas de un librote
Shakespeare me acompañaba...
"El sueño de una noche de verano" [sic]
Era el librote.
[...]
Mi distancia interior se hace turbia.
Tiene mi corazón telas de araña...
¡El demonio de Shakespeare
Qué ponzoña me ha vertido en el alma!
¡Casualidad temible es el amor!
Nos dormimos y un hada
Hace que al despertarnos adoremos
Al primero que pasa.
¡Qué tragedia tan honda! [...]

[2008: 71-72]

García Lorca, como los atenienses y Titania en *El sueño de una noche de verano*, se presenta como otra víctima más de la malicia de Puck. Parece que el pícaro espíritu también usó sobre él la flor de Diana, la misma que hizo que la reina de las hadas se enamorase de un burro. De hecho, en la primera escena del Acto III de la comedia shakespeariana, Titania, bajo los efectos del líquido mágico, siente una pasión repentina por Bottom. Este episodio de la comedia de Shakespeare es posiblemente el más famoso de la obra y ha sido plasmado por pintores en numerosas ocasiones, como en el caso de Sir Edwin Landseer (**Reproducción 24**). También conmovió al joven Federico García Lorca que encontró en esta peculiar y efímera relación un verdadero símbolo de la accidentalidad del amor.

Algunos versos más tarde, el poeta vuelve a aludir al *Sueño de una noche de verano*, mediante la evocación del bosque ateniense. El joven García Lorca se identifica con el mundo de Shakespeare, conocido por ser un excelente conocedor de las pasiones humanas. El mundo, en el caso de este poema, parece haber sido creado por el propio Bardo:



Reproducción 24. Sir Edwin Lanseer, *Scene from "A Midsummer Night's Dream. Titania and Bottom* (1848-1851), National Gallery of Victoria, Melbourne.

Todos vivimos en el bosque negro
Que Shakespeare se inventara.
Hay quien se siembra lirios en el pecho
Y le nacen ortigas.
Hay quien canta
Creuyendo que es alondra matutina⁶³,
Y está muda su flauta.

[2008: 74]

El bosque de la comedia shakespeariana también es el lugar donde cada uno puede dar libre curso a sus pasiones, sin necesidad de temer el castigo social:

[...] Shakespeare ha creado el bosque, como símbolo de los instintos y en el bosque el sueño, y casi como una relación causa-efecto, el duende Puck, con sus mágicos poderes, liberando los instintos, dando rienda suelta a los deseos. [...] Por medio de la magia y el encantamiento se produce el estallido del amor, la súbita explosión de los deseos, la fascinación y el éxtasis amoroso. La transformación que los amantes sufren -incluidos Titania y Bottom- demuestra que el poder universal del amor -en el sentido de pasión, de deseo- puede alcanzar tanto a la reina de las hadas (la más alta en la jerarquía) como al más humilde de los hombres. [Prieto Martínez, 1995: 222]

El adolescente que acaba de descubrir su homosexualidad, desaprobada por la moral vigente, intenta comprender el origen de sus sentimientos. La comedia de Shakespeare le permitió entender que el amor no es una decisión personal. *El sueño de una noche de verano* es el perfecto ejemplo de este pensamiento puesto que, en esta pieza, «the origin of love never lies in reason» [Dent, 1964: 117]. Es un sentimiento que aparece cuando uno menos se lo espera, con la persona que menos se espera, como en el caso de Titania y Bottom. El poema «indicates Lorca's familiarity with *A Midsummer Night's Dream* at the age of nineteen» [Cerdá, 2011: 34]. Esta cercanía con la obra de William Shakespeare seguirá marcado sus obras posteriores. En efecto, «[Yo estaba triste frente a los sembrados]» prefigura en muchos aspectos *El maleficio de la mariposa*, escrita tres años después, en 1920. En esta tragedia, García Lorca retoma el tema de la accidentalidad del amor en la relación de amor imposible entre Curanito y la Mariposa.

El amor accidental, pero también frustrado, se va a convertir en un verdadero *leitmotiv* dentro de la obra lorquiana. En *El maleficio de la mariposa*, atrevida obra protagonizada por insectos, el poeta retoma las grandes líneas del poema «[Yo estaba triste frente a los sembrados]». Desde el prólogo, García Lorca hace referencia a *El sueño de una noche de*

⁶³ En estos versos, aparece una reminiscencia de *Romeo y Julieta*: «Ha sido la alondra, que anuncia la mañana, / no el ruiseñor. Mira, amor, estas rayas hostiles / que apartan las nubes allá, hacia el oriente.», (Romeo, Acto III, Escena 5) [Shakespeare, 2002: 121-122]. Junto al *Sueño de una noche de verano*, la tragedia de los amantes de Verona es otra de las piezas de Shakespeare que más importancia adquirió para Federico García Lorca.

verano, en unas frases que no dejan de traer a la memoria los versos de «[Yo estaba triste frente a los sembrados]»:

Señores: La comedia que vais a escuchar es humilde e inquietante. Comedia rota del que quiere arañar la luna y se araña su corazón. El amor, lo mismo que pasa con sus burlas y sus fracasos por la vida del hombre, pasa, en esta ocasión, por una escondida pradera poblada de insectos donde hacía mucho tiempo la vida era apacible y serena. Los insectos estaban contentos, sólo se preocupaban de beber tranquilos las gotas de rocío y de educar a sus hijuelos en el santo temor de sus dioses. Se amaban por costumbre y sin preocupaciones. El amor pasaba de padres a hijos como una joya vieja y exquisita que recibiera el primer insecto de las manos de Dios. [...] Pero un día... hubo un insecto que quiso ir más allá del amor. Se prendó de una visión de algo que estaba muy lejos de su vida... Quizá leyó con mucha dificultad algún libro de versos que dejó abandonado sobre el musgo un poeta de los pocos que van al campo, y se envenenó con aquello de «yo te amo, mujer imposible». [...] Inútil deciros que el enamorado bichito se murió. ¡Y es que la Muerte se disfraza de Amor! ¡Cuántas veces el enorme esqueleto portador de la guadaña, que vemos pintado en los devocionarios, toma la forma de una mujer para engañarnos y abrimos las puertas de su sombra! Parece que el niño Cupido duerme muchas veces en las cuencas vacías de su calavera. ¡En cuántas antiguas historietas, una flor, un beso o una mirada hacen el horrible oficio de puñal! [1999: 139-140]

El inicio del prólogo de la obra contiene muchas referencias indirectas al *Sueño de una noche de verano*. La flor mencionada al final del fragmento no es sino la flor de Diana, responsable de la accidentalidad del amor. Asimismo, el «libro de versos» es indudablemente la comedia de William Shakespeare. También es necesario señalar el vínculo que existe entre «[Yo estaba triste frente a los sembrados] » y *El maleficio de la mariposa*: el poeta mencionado en el prólogo es el propio García Lorca, quien se lamentaba en el poema. Dadas las conexiones entre ambos textos, cabe pensar que fue el propio dramaturgo quien abandonó el libro en el campo. Pero, las alusiones al *Sueño de una noche de verano* no son indirectas. En el prólogo, aparece uno de los personajes de la obra shakespeariana:

Un viejo silfo del bosque escapado de un libro del gran Shakespeare, que anda por los prados sosteniendo con unas muletas sus alas marchitas, contó al poeta esta historia oculta en un anochecer de otoño, cuando se fueron los rebaños, y ahora el poeta os la repite envuelta en su propia melancolía. [1999: 140]

El «viejo silfo del bosque» se debe relacionar con Oberón, personaje del *Sueño de una noche de verano* que iba formar parte del *dramatis personae* inicial de *El maleficio de la mariposa*. Federico García Lorca sigue con una de las ideas presentes en el poema «[Yo estaba triste frente a los sembrados] »: la de formar parte de un mundo creado por Shakespeare. En rigor, en el prólogo del *Maleficio de la mariposa*, resulta evidente que el poeta que tuvo el encuentro con Oberón es el mismo autor. A pesar de ello y de la importancia que se le otorga en la creación de la obra, García Lorca no dejó a Oberón en el elenco de personajes. Piero Menarini señala, en su edición de la comedia lorquiana, que

aparece «como parte tachada por Lorca en la primera versión» del manuscrito [1999: 56]. Y, sin embargo, las partes tachadas por el dramaturgo se revelan de gran importancia para entender la influencia que tuvo *El sueño de una noche de verano* sobre su obra:

Oberon [sic] joven. Lleva la flor de Diana en la mano. Viste un lindo traje encarnado bordado en plata. En su frentecita sonrosada tiene dos antenas vibrátiles como una mariposa y un collar de violetas estremecidas y fantásticas.

OBERON

(haciendo una inclinación de cabeza)

Este prado risueño
Se presta a los encantos del amor,
Enamorado ardiente de todo lo pequeño
En él dejó esta flor.
El pobre Shakespeare se ha vuelto cenizas.
Rezadle una oración.

[1999: 56-57]

Cabe señalar que «the true dispenser of grace in *A Midsummer Night's Dream* is Oberon. The flower itself, wrongly applied by Puck, can make a hell of heaven rather than a heaven of hell» [Dent, 1964: 119]. Por tanto, el rey de las hadas tiene una importancia capital para el tema de la accidentalidad del amor. El análisis de esta parte tachada deja pensar que García Lorca pensaba ahondar más todavía en esta cuestión y con referencias más directas a la comedia de Shakespeare. Se alude incluso al dramaturgo inglés pero, como si de una anticipación de *El público* se tratase, «se ha vuelto cenizas». Parece que tanto sus historias y personajes como el amor, «joya vieja y exquisita», se han convertido en cosas obsoletas, arcaicas. No obstante, al escribir *El maleficio de la mariposa*, Federico García Lorca les trae a la vida una vez más, mediante la historia de Curanito. Algo parecido sucede con *Romeo y Julieta* en *El público*, que pasa de obra convencional a obra renovadora del teatro.

Para terminar, resulta imprescindible estudiar el final del prólogo, una suerte de anticipo de lo que se podrá observar en *El público*:

También el viejo silfo le preguntó al poeta: «Muy pronto llegará el reino de los animales y de las plantas. El hombre se olvida de su creador, y el animal y la planta están muy cerca de su luz. Di, poeta, a los hombres que el amor nace con la misma intensidad en todos los planos de la vida, que el ritmo que tiene la hoja mecida por el aire tiene la estrella lejana, y que las mismas palabras que dice la fuente en la umbría las repite con el mismo tono el mar. Dile al hombre que sea humilde. ¡Todo es igual en la Naturaleza! Y nada más habló el viejo silfo. [...] Y si alguna honda lección sacáis de [la comedia], id al bosque para darle las gracias al viejo silfo de las muletas, un anochecer tranquilo, cuando se hayan marchado los rebaños. [1999: 140]

Amparado por el universo de Shakespeare y el mundo de los insectos creado para la trama del *Maleficio de la mariposa*, se perciben las primeras críticas a la sociedad de su tiempo.

Aunque Oberón se haya elegido como portavoz, ya aparece el García Lorca crítico con el público burgués. Asimismo, aunque el dramaturgo haya conseguido disimular las referencias al amor homosexual, la defensa de su condición está latente en el final del prólogo. Detrás del mensaje del viejo silfo, aplicado a toda la Naturaleza, se esconde una primera reflexión sobre la moral de la época. En efecto, a través de las palabras del personaje shakespeariano, el granadino intenta hacer que los espectadores se queden con el mensaje de humildad y tolerancia que lleva Oberón.

El maleficio de la mariposa se puede entender como un primicia de lo que será *El público*. Además de las conexiones que se pueden establecer con otros textos de madurez, esta comedia juvenil demuestra el peso que *El sueño de una noche de verano* tiene en la creación del imaginario lorquiano. A pesar del paso de los años, la pieza shakespeariana siguió siendo uno de los grandes modelos para Federico García Lorca.

C. 3. 2. 2. El público y Comedia sin título: *crítica social y defensa de la homosexualidad*

Con *El público*, el uso que García Lorca hace de la comedia shakespeariana se diferencia de las obras de la *juvenilia*. En palabras de Marie Laffranque,

À la magie du *Songe d'une nuit d'été* et au subterfuge de la fleur vermeille à la «vérité désespérante» et démobilisatrice qui en découlait, le Directeur du *Public* a préféré *Roméo et Juliette*, le plus populaire et le plus universel des drames d'amour. Il a pris cette histoire devenue commune, mais où le rossignol et l'alouette chantent toujours avec la même véhémence, plutôt qu'une féerie et, aussi, plutôt qu'un «drame original», dangereux du seul fait de sa nouveauté. [1978: 33].

Otra razón explica la preferencia que García Lorca otorga a la tragedia de los amantes de Verona: la firme voluntad de que el espectador se enfrente a sus deseos más íntimos. Para ello, no le es necesario al poeta recurrir a la flor de Diana. Ya asume su condición de homosexual y ya no le hace falta esconderse. Eso explica que el tema principal de *El público* sea la reivindicación del derecho a amar. Rafael Martínez Nadal, amigo del poeta y primer editor de la obra, resume el mensaje de la obra de la siguiente manera:

- 1) El amor es un fenómeno motivado por factores ajenos a la voluntad del individuo [...]
- 2) El fenómeno amoroso podrá, pues, manifestarse en todos los niveles con idéntico dramatismo e intensidad. No es requisito imprescindible la intervención de los dos sexos, ni de dos seres humanos, ni siquiera, poéticamente hablando, de uno solo [...]. [1974: 33]

No obstante, la obsesión del poeta y dramaturgo andaluz por *El sueño de una noche de verano* es tal que, aunque rehúya del uso de la flor de Diana, se siguen apreciando reminiscencias de la comedia shakespeariana. En rigor, en el quinto y último cuadro de la surrealista pieza, aparece el Prestidigitador. Este personaje «defiende el gusto burgués,

insistiendo en la importancia primordial de la cortina, es decir, de "hacer teatro"» [Vitale, 1991: 118]. Por tanto, no debe sorprender a los espectadores o lectores que reproche a Enrique no haber puesto en escena una obra más convencional y no haber recurrido al mecanismo shakespeariano de la flor de Diana:

PRESTIDIGITADOR.- [...] ¿por qué eligieron ustedes una tragedia manida y no hicieron un drama original?

DIRECTOR.- Para expresar lo que pasa todos los días en todas las grandes ciudades y en los campos por medio de un ejemplo que, admitido por todos a pesar de su originalidad, ocurrió una sola vez. Pude haber elegido el *Edipo* o el *Otelo*. En cambio, si hubiera levantado el telón con la verdad original, se hubieran manchado de sangre las butacas desde las primeras escenas.

PRESTIDIGITADOR.- Si hubieran empleado «la flor de Diana», que la angustia de Shakespeare utilizó de manera irónica en el Sueño de una noche de verano, es probable que la representación habría terminado con éxito. Si el amor es pura casualidad y Titania, reina de los Silfos, se enamora de un asno, nada de particular tendría que, por el mismo procedimiento, Gonzalo bebiera en el *music-hall* con un muchacho blanco en las rodillas⁶⁴. [2006: 188-189]

Una vez más, García Lorca remite a la escena del enamoramiento de Titania, episodio clave en su juventud para tratar de la accidentalidad del amor. Sin embargo, el Director de *El público*, al igual que el propio autor, se niega a usar más máscaras o artificios. El teatro debe ser una verdad desnuda, aunque provoque una revolución en la sala. Es otro de los reproches que el Prestidigitador hace al Director. Su propio oficio le convierte en el símbolo de la ilusión y del artificio. Por tanto, difícilmente puede aceptar el teatro bajo la arena, revelador de todos los secretos:

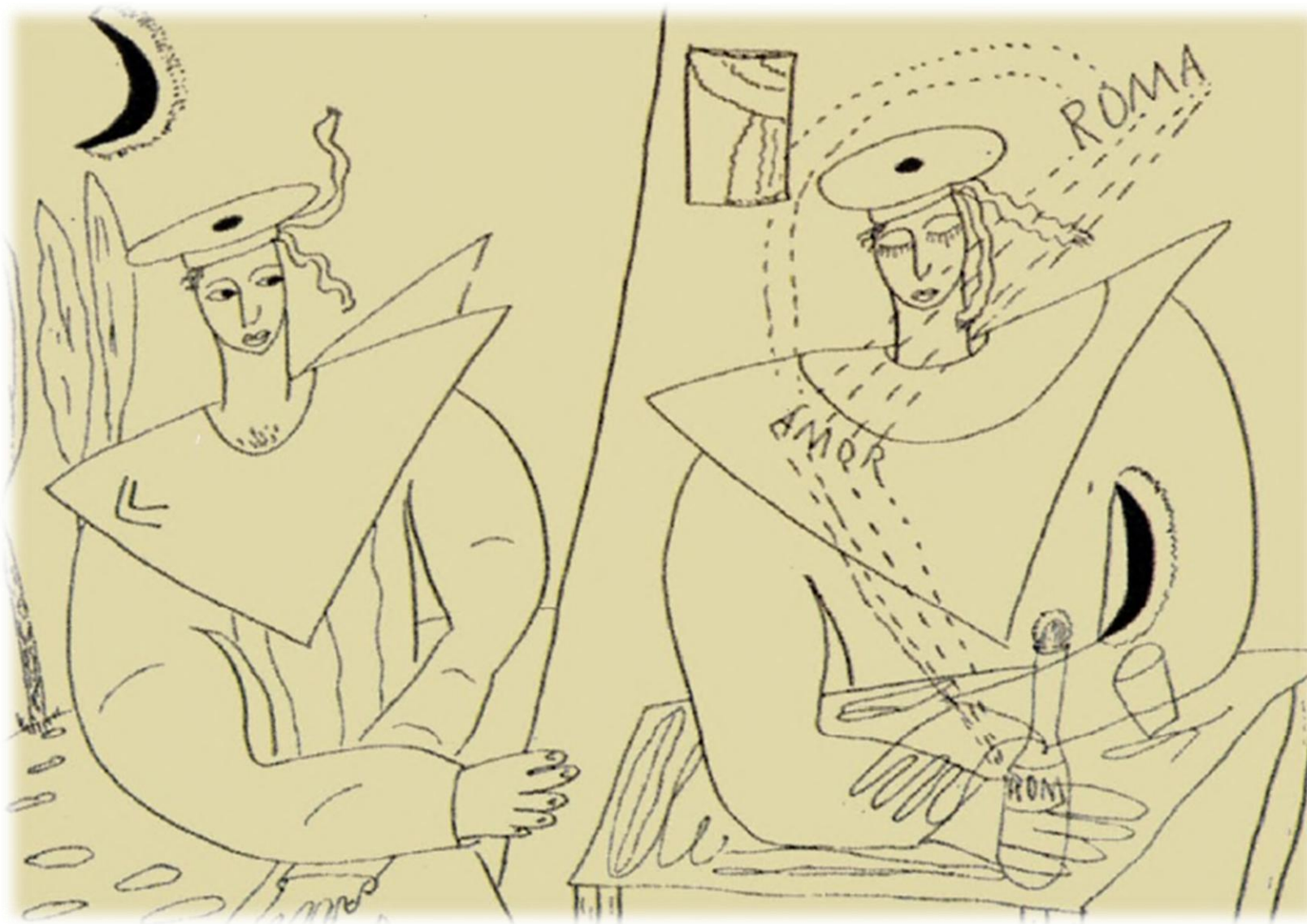
PRESTIDIGITADOR.- Construyan ustedes un arco de alambre, una cortina y un árbol de frescas hojas, corran y descorran la cortina a tiempo, y nadie se extrañará de que el árbol se convierta en un huevo de serpiente. Pero ustedes lo que querían era asesinar la paloma y dejar en lugar suyo un pedazo de mármol lleno de pequeñas salivas habladoras.

DIRECTOR.- Era imposible hacer otra cosa. Mis amigos y yo abrimos el túnel bajo la arena sin que lo notara la gente de la ciudad. Nos ayudaron muchos obreros y estudiantes que ahora niegan haber trabajado, a pesar de tener las manos llenas de heridas. Cuando llegamos al sepulcro levantamos el telón.

PRESTIDIGITADOR.- ¿Y qué teatro puede salir de un sepulcro?

DIRECTOR.- Todo el teatro sale de las humedades confinadas. Todo el teatro verdadero tiene un profundo hedor de luna pasada. Cuando los trajes hablan, las personas vivas son ya botones de hueso en las paredes del calvario. Yo hice el túnel para apoderarme de los trajes y, a través de ellos, haber enseñado el perfil de una fuerza oculta cuando ya el público no tuviera más remedios que atender, lleno de espíritu y subyugado por la acción. [...] Y demostrar que, si Romeo y Julieta agonizan y mueren para despertar sonriendo cuando cae el telón, mis personajes, en cambio, quemán la cortina y mueren de verdad en presencia de los espectadores. [2006: 189-191]

⁶⁴ En esta imagen de Gonzalo bebiendo «en un music-hall con un muchacho blanco sentado en las rodillas», se puede apreciar otro guiño a la *paidierastia* helénica, a la cual nos referíamos antes. Además, no es sin recordar los dibujos de la época neoyorquina, especialmente los que representan a marineros de rasgos afeminados bebiendo en tabernas, como en el caso de *El marinero borracho* (**Reproducción 25**) o del famoso *Pareja de hombre y joven marinero* ya mencionado.



Reproducción 25. Federico García Lorca, *El marinero borracho* (1934), Colección María Teresa Díez-Canedo, México D. F.

El encuentro entre el Director y el Prestidigitador anuncia también otra obra, inconclusa, de García Lorca: la *Comedia sin título* o *El sueño de la vida*. En este único acto, el granadino vuelve a retomar *El sueño de una noche de verano* para hacer una crítica a la sociedad de su tiempo y seguir con su intento de renovación teatral.

El público marcó la principio de una nueva era en el teatro de García Lorca, más envuelto en preocupaciones de tema social. En la inacabada *Comedia sin título*, que debía llevar como título *El sueño de la vida* - referencia muy explícita al *Sueño de una noche de verano*-, el dramaturgo prosigue con el combate iniciado en la surrealista obra, el de un teatro que dice la verdad y obliga al público burgués a enfrentarse a realidades que no quiere ver. Como en la época del *Maleficio de la mariposa*, García Lorca vuelve a hacer uso del prólogo, pero esta vez no necesita esconderse detrás del personaje de Oberón sino que expresa claramente los objetivos que persigue con su drama:

AUTOR. [...] El poeta, con todos sus cinco sentidos en perfecto estado de salud, va a tener no el gusto, sino el sentimiento de enseñaros esta noche un pequeño rincón de realidad. [...] Venís al teatro con el afán único de divertirnos y tenéis autores a los que pagáis, y es muy justo, pero hoy el poeta os hace una encerrona porque quiere y aspira a conmovier vuestros corazones enseñando las cosas que no queréis ver, gritando las simplísimas verdades que no queréis oír. [2012: 737]

El prólogo, además de exponer los propósitos de García Lorca, se convierte en una suerte de sermón en el cual el Autor arremete contra el público burgués, un público que no entiende la importancia del teatro y se niega a debatir sobre temas fundamentales de la sociedad:

AUTOR. [...] Pero ver la realidad es difícil. Y enseñarla, mucho más. Es predicar en desierto. Pero no importa. Sobre todo a vosotros, gentes de la ciudad, que vivís en la más pobre y triste de las fantasías. Todo lo que hacéis es buscar caminos para no enterarse de nada. [...] ¿Por qué hemos de ir siempre al teatro para ver lo que pasa y no para ver lo que nos pasa? El espectador está tranquilo y sabe que la comedia no se va a fijar en él, ¡pero qué hermoso sería que de pronto lo llamaran de las tablas y le hicieran hablar, y el sol de la escena quemara su pálido rostro de emboscado! La realidad empieza porque el autor no quiere que os sintáis en el teatro sino en mitad de la calle [...]. [2012: 738]

La obra que está a punto de ser representada en el escenario y cumple con los criterios enunciados en el prólogo por el Autor no es otra que *El sueño de una noche de verano*. En la *Comedia sin título*, García Lorca ya no recurre a alusiones puntuales a la comedia de Shakespeare sino que, gracias al metateatro, propone una puesta en escena de la obra. Sigue vigente, aún en esta época de madurez, la fuerte influencia de la pieza del Bardo. Se pone como ejemplo de obra incomprendida por el público:

AUTOR. [...] ¿Qué se ensaya?

APUNTADOR. *El sueño de una noche de verano*.

AUTOR. La gente puede llorar con el *Otelo* y reír con *La fierecilla domada*, pero no entienden *El sueño de una noche de verano* y se ríen. Aunque más vale que no se enteren. [2012: 744]

El hecho de que el público se ría se explica por la esencia misma de la obra. En rigor, se trata de una comedia, que sigue las normas en vigor en la época isabelina, concluyendo con bodas felices. No obstante, las palabras del Autor reflejan la peculiar lectura que Federico García Lorca hacía del *Sueño de una noche de verano*, considerando este texto como un modelo de gran tragedia humana, algo que demuestra también la conversación entre Autor y Apuntador:

AUTOR. Es un sombrío argumento.

APUNTADOR. A mí me alegra mucho.

AUTOR. Pues no es alegre. Todo en la obra tiende a demostrar que el amor, sea de la clase que sea, es una casualidad y no depende de nosotros en absoluto. La gente se queda dormida, viene Puk [*sic*] el duendecillo, les hace oler una flor y, al despertar, se enamoran de la primera persona que pasa aunque estén prendados de otro ser antes del sueño. Así la reina de las hadas, Titania, se enamora de un campesino con cabeza de asno. Es una verdad terrible, pero una verdad destructora puede llevar al suicidio y el mundo necesita ahora más que nunca verdades consoladoras, verdades que construyan. Se necesita no pensar en uno sino pensar en los demás. [2012: 744]

Una vez más, García Lorca destaca el episodio de Titania y Bottom, relacionándolo con el tema de la accidentalidad del amor. «Flor venenosa, la flor de Diana o la trinitaria -la *love-idleness* de Shakespeare-, el amor es pura casualidad. Titania, enamorada de un asno, es toda una alegoría. Para Lorca es éste el gran mensaje de *El sueño de una noche de verano*» [Martínez Nadal, 1974: 34]:

AUTOR. [...] Pero ver la realidad es difícil. Y enseñarla, mucho más. Es predicar en desierto. Pero no importa. Sobre todo a vosotros, gentes de la ciudad, que vivís en la más pobre y triste de las fantasías. Todo lo que hacéis es buscar caminos para no enterarse de nada. [...] ¿Por qué hemos de ir siempre al teatro para ver lo que pasa y no para ver lo que nos pasa? El espectador está tranquilo y sabe que la comedia no se va a fijar en él, ¡pero qué hermoso sería que de pronto lo llamaran de las tablas y le hicieran hablar, y el sol de la escena quemara su pálido rostro de emboscado! La realidad empieza porque el autor no quiere que os sintáis en el teatro sino en mitad de la calle [...]. [2012: 738]

Pero, en *El sueño de la vida*, el dramaturgo no está interesado por el tema de la accidentalidad del amor, a pesar de las alusiones. Lo que le interesa es el tema social, abrir un debate sobre las condiciones de vida en su época y denunciar las injusticias. Lo que ocurría en *El público* con la defensa del amor homosexual, se aplica en *Comedia sin título* a todos los problemas sociales. En palabras del Autor:

AUTOR. [...] Decid la verdad la verdad sobre los viejos escenarios. Clavad puñales sobre los viejos ladrones del aceite y el pan. Que la lluvia moje los telares y despinte las bambalinas. [2012: 754].

El sueño de una noche de verano fue para García Lorca, especialmente en su juventud, el ejemplo por excelencia de lo que estaba experimentando. A lo largo de los años, la obra de Shakespeare siguió ejerciendo su influencia en los textos del granadino. Poco a poco, el poeta fue aceptando su condición de homosexual por lo que dejó de necesitar el amparo de la flor de Diana. Sin embargo, en sus obras de madurez, se presenta como una vía de denuncia de los problemas sociales, especialmente en *El sueño de la vida*. Porque Federico García Lorca, ante todo, quería que su teatro cambiase el mundo, para convertirlo en un sitio más honesto, más justo y más tolerante.

Conclusión

Desde el siglo XVIII, época de la introducción de las obras de William Shakespeare en España, numerosos son los autores que siguieron su modelo para intentar ofrecer a los espectadores un teatro de mejor calidad. Aunque sus piezas no se adecuaban al ideal de los ilustrados, Moratín fue capaz de percibir el potencial que encerraban las comedias y tragedias shakespearianas y alabó al escritor áureo. En el siglo XIX, Benito Pérez Galdós entendía la necesidad de dar a la literatura otro rumbo. Shakespeare, en seguida, se presentó como un verdadero maestro quien, a través de la belleza de su dramaturgia, también ofrecía a los espectadores la cruda realidad de la vida.

Cuando, en el siglo XX, España fue marcada por una grave crisis, tanto a nivel político como social, los intelectuales sintieron la necesidad de regenerar el mundo de las letras. Una vez más, como había hecho antes el autor de *Fortunata y Jacinta*, acudieron a las enseñanzas del más universal de los dramaturgos ingleses. Jacinto Benavente, gran admirador de Shakespeare, no sólo dedicó buena parte de su vida al estudio y a la traducción de las obras del escritor áureo sino que llegó a usar técnicas aprendidas de él en su propia literatura y adaptó algunas de sus comedias. De tal manera, a la vez que brindaba un nuevo soplo a la escena española, también fue capaz de encontrar en su querido preceptor una vía de expresión para hablar de los verdaderos sentimientos que se escondían en su corazón y abogar por un amor libre y pasional. Ramón del Valle-Inclán, amigo del escritor madrileño, compartía esta fascinación por Shakespeare. Por mucho que su uso fuese distinto al de Benavente, el saber que fue adquiriendo al leer las obras del Bardo le resultó imprescindible para llegar a configurar un universo muy personal, que desembocó en la creación del esperpento. Gracias al autor de *Hamlet*, el gallego aprovechó la tribuna literaria para exponer sus ideales político-sociales y denunciar la situación del pueblo español, un pueblo muy respetable pero atrasado por culpa de la corrupción y de la injerencia de las clases dirigentes del país.

Ambos escritores enseñaron a la generación siguiente el camino que seguir para conseguir dejar atrás una literatura española, más especialmente un teatro, que había caído en la decadencia y el aburguesamiento. De estos jóvenes intelectuales, uno destaca entre sus compañeros por el genio que demostró a la hora de plasmar en sus obras las lecciones que una continua lectura de Shakespeare le había enseñado: Federico García Lorca.

El granadino, más que ninguno de sus contemporáneos, fue capaz de crear un universo personal muy reconocible, con sus propios símbolos, pero nunca se olvidó de los escritores

que le habían marcado en su juventud. Siendo así, no es de extrañar que sus farsas inspiradas por los celos de Otelo tengan alguna alusión a los esperpentos valleinclanescos, que en su Ofelia se haga perceptible la pluma de Arthur Rimbaud o que, en su tratamiento de la homosexualidad, se perciba la presencia de Oscar Wilde o Jacinto Benavente. Todos tienen una cosa en común con Federico: el hecho de haber tenido a Shakespeare como maestro y modelo.

El autor de *Bodas de sangre* supo aprovechar los temas tratados por Shakespeare para lograr unas obras ineludibles, tanto en la literatura española como en la literatura universal. Su deseo de aparentar algunos de sus personajes con los creados por el dramaturgo áureo ofrecieron a los espectadores/lectores unos tipos inolvidables, como pueden ser Adela, Perlimplín, Mariana, Bernarda o las Figuras de Pámpanos y Cascabeles. Pero, su mayor éxito es, sin lugar a dudas, haber conseguido insertar la dramaturgia de Shakespeare en sus propias obras, a modo de alusiones o citas. Gracias a estas grandes piezas de la literatura universal, especialmente *Romeo y Julieta* y *El sueño de una noche de verano*, Federico García Lorca fue capaz de desarrollar el tema fundamental de toda su trayectoria como artista, el de la accidentalidad del amor.

El granadino nunca dejó de lado a los grandes maestros que le habían insuflado el deseo de escribir y pintar. Sus enseñanzas siempre le acompañaron en la redacción de sus obras o en la realización de sus dibujos. Pero, más que nada, el gran talento de Federico fue el de saber explotarlas, sin intentar esconderlas, para crear un mundo muy personal y muy moderno. Muchas de sus composiciones fueron demasiado adelantadas a su tiempo pero, hoy en día, mantienen una vigencia que las hace inmortales. Este éxito no habría sido posible para él sin la herencia shakespeariana que participó de la configuración del universo lorquiano, siendo una constante referencia tanto en la juventud como en la madurez.

Bibliografía

Introducción.

Shakespeare en España antes del siglo XX.

EDICIONES DE LAS OBRAS ESTUDIADAS:

- FERNÁNDEZ DE MORATÍN, Leandro (1825): *Obras dramáticas y líricas de D. Leandro Fernández de Moratín*, Tomo III, París, Augusto Bobée.
- PÉREZ GALDÓS, Benito (1992): *La Corte de Carlos IV*, Episodios Nacionales, Madrid, Historia 16 / Caja de Madrid.
- —. (1928): *Viajes y fantasías*, Madrid, Editorial Renacimiento. [Edición digital consultada el 11/02/2018] Disponible en:
<<http://bdhrd.bne.es/viewer.vm?id=0000079154&page=1>>.

ENSAYOS Y ARTÍCULOS:

- ARTELES, Gustavo (2005): *Un enigma llamado Shakespeare*, Colección Tierra Firme, Madrid, Fondo de Cultura Económica.
- DEACON, Philip (2012): «*Hamlet* de W. Shakespeare, en la traducción de Leandro Fernández de Moratín (1798)», Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 1-16. [Consultado el 10/02/2018] Disponible en:
<<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc70895>>.
- GOODALE, Hope K. (1971): «Allusions to Shakespeare in Galdós», *Hispanic Review*, Vol.39, nº3, 249-260.
- GREGOR, Keith & VIDAL RODRÍGUEZ, Encarna (2002): «The "other" William and the question of authority in Spanish stage depictions of Shakespeare», *Sederi*, 12, 237-246.
- LÓPEZ, Daniel (1882): «Shakespeare en España», *Revista hispanoamericana*, nºVIII, 39-65.[Consultado el 11/02/2018] Disponible en:
<<http://www.um.es/shakespeare/critica/documentos/dl2.pdf>>.
- —.(1883): «Shakespeare en España», *La ilustración española y americana*, nºXXV, 10-75. [Consultado el 11/02/2018] Disponible en:
<<http://www.um.es/shakespeare/critica/documentos/daniellopez.pdf>>.
- PAR, Alfonso (1936): *Shakespeare en España*, Tomo I, Madrid, Librería general de Victoriano Suárez.

- PELTIER, Martin (2016): «Shakespeare est bien Shakespeare, hélas !» en *William Shakespeare. Le théâtre du monde, Le Figaro* hors-série, 40-45.
- PUJANTE, Ángel-Luis (2010): «The French Influence on Early Shakespeare Reception in Spain: Three Cases of Unacknowledged Sources», *Sederi*, 20, 103-119.
- REGALADO KERSON, Pilar (1989): «Moratín y Shakespeare: un ilustrado español ante el dramaturgo inglés» en *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas (1986)*, S. Neumeister ed., Frankfurt am Main, Vervuert Verlag, 75-83.
- VALERA, Juan (1873-1874): «Prólogo» en *Otelo*, W. Shakespeare, J. Clark trad., IX-XXVI.[Consultado el 11/02/2018] Disponible en:
<<https://www.um.es/shakespeare/critica/documentos/provalera.pdf>>.

Capítulo I. El papel de Shakespeare en la renovación literaria española del siglo

XX

- PEREZ, Joseph (2009): *Histoire de l'Espagne*, Millau, Fayard.

La figura de Ofelia en la literatura española de principios del siglo XX

EDICIONES DE LAS OBRAS ESTUDIADAS:

- BAUDELAIRE, Charles (2006): *Les Fleurs du Mal*, H. Scepti ed., La bibliothèque Gallimard, Paris, Éditions Gallimard.
- BÉCQUER, Gustavo Adolfo (2001): *Rimas y leyendas*, F. López Estrada y M. T. López García-Berdoy eds., Biblioteca Austral, Villatuerta, Espasa Calpe.
- ESPRONCEDA, José de. (2001): *El estudiante de Salamanca*. B. Varela Jácome ed., Colección Letras Hispánicas, Madrid, Cátedra.
- JIMÉNEZ, Juan Ramón (2012): *Espacio y Tiempo*, Bejarano Álvarez R. y Llansó Martín-Moreno J. eds., Colección Linteo Poesía, Ourense, Ediciones Linteo.
- —.(2007): *Jardines lejanos (1904)*, J. Blasco ed., *Obras de Juan Ramón Jiménez (3)*, Getafe, Visor Libros/Diputación de Huelva.
- —.(2009): *Las hojas verdes (Olvidanzas) (1906-1909)*, J. Blasco ed., *Obras de Juan Ramón Jiménez (5)*, Getafe, Visor Libros/Diputación de Huelva.
- MACHADO, Antonio (1998): *Poesías completas*, M. Alvar ed., Colección Austral, Madrid, Espasa Calpe.
- REINA, Manuel (1906): *Robles de la Selva Sagrada. Poesías póstumas*, Madrid, Sucesores de Rivadeneyra.
- SHAKESPEARE, William (1938): *Hamlet*, L. Astrana Marín ed., Colección Austral, Buenos Aires, Espasa Calpe.
- VALLE-INCLÁN, Ramón del. (1994): *Águila de blason*. A. Risco ed., Colección Clásicos castellanos, Madrid, Espasa Calpe.
- —.(2006): *Luces de bohemia*, A. Zamora Vicente ed., Colección Austral, Madrid, Espasa Calpe.

ENSAYOS Y ARTÍCULOS:

- ÁNONIMO (23 de noviembre de 1933): «Preguntas y rostros. Don Ramón habla de teatro a sus contertulios», *Luz*, 10.

- BACHELARD, Gaston (1987): *L'eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière*, Paris, José Corti.
- CANO, José Luis (1992): *Historia y poesía*, Barcelona, Colección Ámbitos literario/Ensayo, Anthropos.
- COUSSEAU, Anne (2001): «Ophélie : histoire d'un mythe fin de siècle», *Revue d'histoire littéraire de la France*, Vol.101, I, 81-104.
- FALCHI, Simonetta (2015): «Re-mediating Ophelia with Pre-Raphaelite Eyes», *Interlitteraria*, Vol.20, II, 171-183.
- FERNÁNDEZ CIFUENTES, Luis (1986): *García Lorca en el teatro: la norma y la diferencia*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza.
- FRISCH, Erin (2013): «Pre-Raphaelite Painting and the Medieval Woman», *Art and Art History Honors Theses*, Paper 1.
- JULIÁ, Mercedes (1989): *El universo de Juan Ramón Jiménez (Un estudio del poema «Espacio»)*, Madrid, Ediciones de la Torre.
- RUBIO JIMÉNEZ, Jesús (2006): *Valle-Inclán caricaturista moderno: nueva lectura de "Luces de Bohemia"*, Madrid, Fundamentos.
- TROUILLET MANSO, Juan (2004): «Valle Inclán y Shakespeare: El teatro bárbaro y el esperpento» (online). [Consultado el 08/06/2018] Disponible en: <<http://www.elpasajero.com/trouillhet2.html>>.

Jacinto Benavente, el discípulo traductor

EDICIONES DE LAS OBRAS ESTUDIADAS:

- BENAVENTE, Jacinto (1899): *Cuento de amor* en *Revista Nueva*, Vol. I, 193-209/ 241-258/ 289-303.
- (1926): *Los intereses creados*, Colección El Teatro Moderno, nº53, Madrid, Prensa Moderna.
- (1920): *Teatro. La historia de Otelo, La sonrisa de la Gioconda, El último minué, Todos somos uno, Los intereses creados*, Tomo Décimosexto, Madrid, Librería de los sucesores de Hernando.
- (2001): *Teatro fantástico*. J. Huerta Calvo & E. Peral Vega eds., Colección Austral, Madrid, Espasa-Calpe.
- SHAKESPEARE, William (2012): *El mercader de Venecia*, Colección El libro de bolsillo, Madrid, Alianza Editorial.

- (2009): *Mucho ruido y pocas nueces*, Biblioteca Shakespeare, Madrid, Alianza Editorial.
- (2006): *Noche de reyes o Como queráis*. M. A. Conejero ed., Colección Letras Universales, Madrid, Cátedra.
- (2018): *Sueño de una noche de verano*. M. A. Conejero ed., Colección Letras Universales, Madrid, Cátedra.

ENSAYOS Y ARTÍCULOS:

- ANÓNIMO (30 de diciembre de 1911): «Traducciones de Shakespeare», *El Imparcial*, 5.
- BENAVENTE, Jacinto (1897): «Notas de un lector», *Revista contemporánea*, Tomo CVII, 323-324.
- — (28 de abril de 1948): «El teatro de Strafford», *ABC*, 3.
- CAMPILLO ARNAIZ, Laura (2009): «Appropriating *King Lear* In Early Twentieth-Century Spain», *Annals Of Ovidius University Constanta*, nº20, 127-140.
- BAROJA, Ricardo (1989): *Gente del 98. Arte, cine y ametrallador*. Pío Caro Baroja ed., Colección Letras Hispánicas, Madrid, Cátedra.
- GONZÁLEZ, José Manuel (1998): *Shakespeare y la Generación del 98. Relación y trasiego literario*, Rógar, Biblioteca Nueva.
- PERAL VEGA, Emilio (2004): «El teatro breve de Jacinto Benavente», *Cuadernos para investigación de la literatura hispánica*, nº 29, 17-38.
- — (2010): «Shakespeare en España a principios del siglo XX: Jacinto Benavente» en *Paso honroso. Homenaje al Profesor Amancio Labandeira*. J. Escribano Hernández, J. Herrera Navarro, J. Huerta Calvo, E. Peral Vega & H. Urzáiz Tortajada eds., Madrid, Fundación Universitaria Española, 235-258.
- TROUILLET MANSO, Juan (2004): «Valle Inclán y Shakespeare: El teatro bárbaro y el esperpento» (online). [Consultado el 19/06/2018] Disponible en:
<<http://www.elpasajero.com/trouillhet2.html>>.
- WELLS, Stuart (2012): «(Homo)sexuality in Shakespeare's *Sonnets*» (online). [Consultado el 19/06/2018] Disponible en:
<<https://blog.oup.com/2012/02/homosexuality-shakespeare-sonnet/>>.

Ramón del Valle-Inclán, admirador y fiel seguidor

EDICIONES DE LAS OBRAS ESTUDIADAS:

- SHAKESPEARE, William (2011): *El rey Lear*, Clásicos universales Gredos, Madrid, Editorial Gredos.

- (2009): *Macbeth, Otelo, Julio César*. F. García Pavón ed., Biblioteca Edaf, Móstoles, Editorial Edaf.
- VALLE-INCLÁN, Ramón del. (1994): *Águila de blasón*. A. Risco ed., Colección Clásicos castellanos, Madrid, Espasa Calpe.
- (1992): *Cara de plata*, A. Risco ed., Colección Clásicos castellanos, Madrid, Espasa Calpe.
- (1973): *Martes de Carnaval. Las Galas del Difunto, Los cuernos de don Friolera, La hija del capitán (Esperpentos)*, Colección Austral, Madrid, Espasa-Calpe.
- (1999): *Romance de lobos*, R. Doménech ed., Colección Austral, Madrid, Espasa Calpe.

ENSAYOS Y ARTÍCULOS:

- ANÓNIMO (23 de junio de 1927): «¿Por qué no escribe usted para el teatro?», *ABC*, 9-10.
- (9 de agosto de 1933): «Don Ramón del Valle-Inclán habla a los lectores de *Luz* de sus impresiones de Italia», *Luz*, 8-9.
- ARTELES, Gustavo (2005): *Un enigma llamado Shakespeare*, Colección Tierra Firme, Madrid, Fondo de Cultura Económica.
- AZNAR SOLER, Manuel (1992): *Guía de lectura de «Martes de Carnaval»*, Barcelona, Colección del Taller d'Investigacions Valleinclanianes, Anthropos.
- CALVO, Luis (3 de agosto de 1930): «El día de... Don Ramón María del Valle-Inclán», *ABC*, 3-6.
- DÍAZ ORTIZ, Pedro (2001): *La estética teatral de Valle-Inclán*, Lima, Universidad Ricardo Palma/Editorial universitaria.
- DUENDE DE LA COLEGIATA (EL) (Pseudónimo de Adelardo Fernández Arias) (4 de marzo de 1912): «En vísperas de un estreno. Lo que dice Valle-Inclán.», *El Heraldo de Madrid*, 2-3.
- GONZÁLEZ, José Manuel (1998): *Shakespeare y la Generación del 98. Relación y trasiego literario*, Rógar, Biblioteca Nueva.
- GOOCH, Anthony (1980): «Valle-Inclán, "La media noche" y la chulería militar ibérica» en *Actas del Sexto Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas celebrado en Toronto del 22 al 26 de agosto de 1977*, Toronto, Department of Spanish and Portuguese/ University of Toronto, 344-348.
- GREENFIELD, Sumner M. (1990): *Valle-Inclán: Anatomía de un teatro problemático*, Madrid, Taurus.

- LANDÍN MARTÍNEZ, Pablo (2015): *La expresión de lo trágico en el ciclo mítico de Valle-Inclán. La presencia de Shakespeare y paralelismos con las tragedias con las tragedias de García Lorca*, Tesis doctoral, UNED.
- LORENZO-RIVERO, Luis (1998): *Goya en el esperpento de Valle-Inclán*, A Coruña, Edicions do Castro.
- MARTÍNEZ SIERRA, Gregorio (7 de diciembre de 1928): «Hablando con Valle-Inclán», *ABC*, 3-4.
- SANTOS ZAS, Margarita (1995): «Don Juan Manuel Montenegro y el mundo social de las *Comedias Bárbaras* (construcción y sentido de un personaje valleinclaniano)», *Revista de Filología y Lingüística de la Universidad de Costa Rica*, Vol. I extraordinario, 151-163.
- TRAMBAIOLI, Marcella (2017): «Notas sobre algunas resemantizaciones de *Otelo* en España: Tamayo y Baus, Valle-Inclán y García Lorca», *Anagnórisis. Revista de investigación teatral*, 480-505.
- TROUILLET MANSO, Juan (2004): «Valle Inclán y Shakespeare: El teatro bárbaro y el esperpento» (online). [Consultado el 11/06/2018] Disponible en: <<http://www.elpasajero.com/trouillhet2.html>>.

Capítulo II. Las huellas de Shakespeare en la obra de Federico García Lorca

Los temas shakespearianos en la obra de García Lorca

EDICIONES DE LAS OBRAS ESTUDIADAS:

- GARCÍA LORCA, Federico (2012a): *Bodas de sangre*. J. Caballero & A. Josephs eds., Colección Letras Hispánicas, Madrid, Cátedra.
- —. (1994): *Prosa*, I. M. García-Posada ed., *Obras Completas*, Tomo IV, Madrid, Akal.
- —. (2012b): *Teatro completo*, Barcelona, Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores.
- SHAKESPEARE, William (2011): *El rey Lear*, Clásicos universales Gredos, Madrid, Editorial Gredos.
- —. (2009): *Macbeth, Otelo, Julio César*. F. García Pavón ed., Biblioteca Edaf, Móstoles, Editorial Edaf.
- —. (2002): *Romeo y Julieta*, A.-L. Pujante ed., Colección Austral, Madrid, Espasa Calpe.

ENSAYOS Y ARTÍCULOS:

- ANÓNIMO (24 de julio de 1928): «Suceso misterioso en Almería», *El Siglo Futuro*, 6.
- AUCLAIR, Marcelle (1968): *Enfances et mort de Garcia Lorca*, Paris, Seuil.
- BLAKE, Thomas (2011): «Bernarda Alba and Frogs with No Tongues», *MP: An Online Feminist Journal*, Volume 3, Issue 1, 23-38. [Consultado el 21/06/2018] Disponible en: <<http://academinist.org/feminism-2010>>.
- CABALLERO CONEJO, Fuensanta (1995): «La naturaleza del amor en Romeo y Julieta», *Ensayos: Revista de la Facultad de Educación de Albacete*, nº10, 21-34. [Consultado el 19/06/2018] Disponible en: <<http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2282504>> .
- CONEJERO, Miguel Ángel (1980): *Eros adolescente. La construcción estética en Shakespeare*, Barcelona, Ediciones de bolsillo/Ediciones Península.
- KNAPP, Bettina L. (1984): «Federico García Lorca's *The House of Bernarda Alba*: A Hermaphroditic Matriarchate», *Modern Drama*, Volume 27, Nº 3, 382-394.

- STAUFFER, Donald A. (1964): «*The School of Love: Romeo and Juliet*» en *Shakespeare: The Tragedies. A Collection of Critical Essays*. A. Harbage ed., Englenwood Cliffs (N.J.), Prentice-Hall, 28-33.
- TRAMBAIOLI, Marcella (2017): «Notas sobre algunas resemantizaciones de *Otelo* en España: Tamayo y Baus, Valle-Inclán y García Lorca», *Anagnórisis. Revista de investigación teatral*, 480-505.

La herencia shakespeariana en los personajes lorquianos

EDICIONES DE LAS OBRAS ESTUDIADAS:

- BENAVENTE, Jacinto (2001): *Teatro fantástico*. J. Huerta Calvo & E. Peral Vega eds., Colección Austral, Madrid, Espasa Calpe.
- GARCÍA LORCA, Federico (2006, reeditada en 2017): *El público*. J. Huerta Calvo ed., Colección Austral, Madrid, Espasa Calpe.
- —. (1997): *Epistolario completo*. A. A. Anderson & C. Maurer eds., Navalmorcar, Cátedra.
- —. (1991): *Obras completas*. A. del Hoyo ed., Tomo III, Madrid, Aguilar.
- —. (2017): *Palabra de Lorca. Declaraciones y entrevistas completas*. R. Inglada ed., Barcelona, Malpaso Ediciones.
- —. (1994): *Prosa*, I. M. García-Posada ed., *Obras IV*, Madrid, Akal.
- —. (2012): *Teatro completo*, Barcelona, Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores.
- SHAKESPEARE, William (2005): *El Mercader de Venecia, Como gustéis*. M. A. Conejero Dionís-Bayer & J. Talens eds., Colección Letras Universales, Madrid, Cátedra.
- —. (2009): *Macbeth, Otelo, Julio César*. F. García Pavón ed., Biblioteca Edaf, Móstoles, Editorial Edaf.
- —. (2002): *Romeo y Julieta*, A.-L. Pujante ed., Colección Austral, Madrid, Espasa Calpe.
- WILDE, Oscar (2010): *The Picture of Dorian Gray*, Penguin Classics, London, Penguin Books.

ENSAYOS Y ARTÍCULOS:

- ADANI, Silvia (1999): *La presenza di Shakespeare nell' opera di García Lorca*, Bologna, Il Capitello del Sole.
- CONEJERO, Miguel Ángel (1980): *Eros adolescente. La construcción estética en Shakespeare*, Barcelona, Ediciones de bolsillo, Ediciones Península.
- DUSINBERRE, Juliet (2001): «Women and Boys Playing Shakespeare», en *A Feminist Companion to Shakespeare*, D. Callaghan ed. (Oxford, Blackwell Publishers), 251-262.

- GIBSON, Ian (2011): *Federico García Lorca*, Sabadell, Crítica.
- HUERTA CALVO, Javier (2000): «Ganimedes en escena: el caso de Benavente», *Tránsitos. Homenaje al profesor José Rodríguez Richart.*, en *Études Romanes*, XVI, 137-154.
- KNAPP, Bettina L. (1984): «Federico García Lorca's *The House of Bernarda Alba*: A Hermaphroditic Matriarchate », *Modern Drama*, Volume 27, Nº 3, 382-394.
- KOTTMAN, Paul A. (2012): «Defying the Stars: Tragic Love as the Struggle for Freedom in *Romeo and Juliet*», *Shakespeare Quarterly*, Vol. 63, nº1, 1-38.
- MCDERMID, Paul (2007): *Love, Desire and Identity in the Theatre of Federico García Lorca*, Norfolk, Tamesis.
- MCPHERSON, Heather (2000): «Masculinity, Femininity, and the Tragic Sublime: Reinventing Lady Macbeth », *Studies in Eighteenth-Century Culture*, Vol. 29, 299-333.
- MERCHANT, Moelwyn (1977): «His friend-like Queen», en *Aspects of Macbeth*, K. Muir & P. Edwards eds. (Cambridge, Cambridge University Press), 46-52.
- PEDROSA, José Manuel (1998): «Pámpanos, Cascabeles y la simbología erótica en *El público* de Lorca», *Teatro: revista de estudios teatrales*, nº13-14, 371-386.
- PERAL VEGA, Emilio (2004): «Morir y matar amando: *Amor de Don Perlimplín con Belisa en su jardín*», *Arbor*, Vol. 177, nº 699/700, 691-702.
- SASLOW, James M. (1989): *Ganimedes en el Renacimiento. La homosexualidad en el arte y la sociedad*, Paracuellos de Jarama, Editorial Nerea.
- WRIGHT, Sarah (2000): *The Tricker-Function in the Theatre of García Lorca*, London, Tamesis.

Shakespeare en la configuración del imaginario lorquiano

EDICIONES DE LAS OBRAS ESTUDIADAS:

- APOLLINAIRE, Guillaume (2015): *Alcools, suivis de Calligrammes*, Pocket Classiques, Paris, Éditions Pocket.
- BAUDELAIRE, Charles (1920): *Journaux intimes. Fusées, Mon cœur mis à nu*, Paris, Les Éditions C. Grès & Cie.
- —. (2006): *Les Fleurs du Mal*, H. Scepi ed., La bibliothèque Gallimard, Paris, Éditions Gallimard.
- COCTEAU, Jean (2013): *Antigone / Les mariés de la Tour Eiffel*, Collection Folio, Barcelone, Éditions Gallimard.
- —.(1928): *Oedipe-roi. Roméo et Juliette*, Paris, Plon.

- GARCÍA LORCA, Federico (1999): *El maleficio de la mariposa*. P. Menarini ed., Colección Letras Hispánicas, Madrid, Cátedra.
- —. (2006): *El público*. J. Huerta Calvo ed., Colección Austral, Madrid, Espasa Calpe.
- —. (1997): *Epistolario completo*. A. A. Anderson & C. Maurer eds., Madrid, Cátedra.
- —. (2017): *Palabra de Lorca. Declaraciones y entrevistas completas*. R. Inglada ed., Barcelona, Malpaso Ediciones.
- —. (2007): *Poema del Cante Jondo. Romancero gitano*. J. Caballero & A. Josephs eds., Colección Letras Hispánicas, Madrid, Cátedra.
- —. (2011): *Poesía completa*, Barcelona, Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores.
- —. (2008): *Poesía inédita de juventud*. C. de Paepe ed., Colección Letras Hispánicas, Madrid, Cátedra.
- —. (1994): *Prosa, I*. M. García-Posada ed., *Obras Completas*, Tomo IV, Madrid, Akal.
- —. (1998): *Prosa inédita de juventud*. C. Maurer ed., Colección Letras Hispánicas, Madrid, Cátedra.
- —. (2012): *Teatro completo*, Barcelona, Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores.
- HUYSMANS, Joris-Karl (2015): *À Rebours*, M. Fumaroli ed., Folio classique, Paris, Éditions Gallimard.
- RIMBAUD, Arthur (1996): *Poesías completas*, Edición bilingüe de Javier del Prado, Madrid, Colección Letras Universales, Cátedra.
- —. (2013): *Poésies complètes*, P. Brunel ed., Collection Les Classiques de Poche, Malesherbes, Le Livre de Poche.
- SHAKESPEARE, William (2000): *El sueño de una noche de verano. Noche de reyes*, A.-L. Pujante ed., Colección Austral, Madrid, Espasa Calpe.
- —. (2009): *Macbeth, Otelo, Julio César*. F. García Pavón ed., Biblioteca Edaf, Móstoles, Editorial Edaf.
- —. (2002): *Romeo y Julieta*, A.-L. Pujante ed., Colección Austral, Madrid, Espasa Calpe.
- VERLAINE, Paul (2016): *Hombres*, Collection Les classiques érotiques, Condé-sur-Noireau, La Bourdonnaye.
- WILDE, Oscar (2010): *The Picture of Dorian Gray*, Penguin Classics, London, Penguin Books.

ENSAYOS Y ARTÍCULOS:

- ADANI, Silvia (1999): *La presenza di Shakespeare nell' opera di García Lorca*, Bologna, Il Capitello del Sole.

- ANDERSON, Andrew A. & MAURER, Christopher eds. (2013): *Federico García Lorca en Nueva York y La Habana: cartas y recuerdos*, Barcelona, Galaxia Gutenberg/Círculo de los Lectores.
- BUFFERY, Helena (1998): «Espejos embrujados: lecturas metateatrales de *Romeo y Julieta*», en *Actas del XII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas 21-26 de agosto de 1995*, Vol. 5, D. Flitter ed., Birmingham, 39-48. [Consultado el 09/03/2018] Disponible en: <http://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/12/aih_12_5_009.pdf>.
- CERDÁ, Juan F. (2011): «Shakespeare in García Lorca's Early Poems», *Atlantis. Journal of the Spanish Association of Anglo-American Studies*, 33.1, 33-52. [Consultado el 05/04/2018] Disponible en: <<http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3691365>>.
- COUSSEAU, Anne (2001): «Ophélie : histoire d'un mythe fin de siècle», *Revue d'histoire littéraire de la France*, Vol.101, I, 81-104.
- DENT, R. W. (1964): «Imagination in *A Midsummer Night's Dream*», *Shakespeare Quarterly*, Vol. 15, Nº2, 115-129.
- GARCÍA MONTERO, Luis (2016): *Un lector llamado Federico García Lorca*, Barcelona, Taurus.
- GIBSON, Ian (2010): «*Caballo azul de mi locura*». *Lorca y el mundo gay*. Colección Booket, Barcelona, Planeta.
- —. (1985): *Federico García Lorca I. De Fuente Vaqueros a Nueva York. 1898-1929*, Barcelona, Grijalbo.
- JEANCOLAS, Claude (1999): *Rimbaud*, Saint-Amand-Montrond, Flammarion.
- JEREZ FARRÁN, Carlos (2004): *Un Lorca desconocido: Análisis de un teatro «irrepresentable»*, Colección Estudios críticos de la literatura, Madrid, Biblioteca Nueva.
- KOTTMAN, Paul A. (2012): «Defying the Stars: Tragic Love as the Struggle for Freedom in *Romeo and Juliet*», *Shakespeare Quarterly*, Vol. 63, nº1, 1-38.
- LAFFRANQUE, Marie (1978): «Lorca, théâtre impossible», *Organon. Numéro spécial 1978: Lorca, Théâtre Impossible*, Université Lyon II, Centre d'études et des recherches théâtrales et cinématographiques, 20-35.
- MARTÍN, Eutimio (2013): *El 5º Evangelio*, Madrid, Aguilar.
- MARTÍNEZ NADAL, Rafael (1974): *El público. Amor y muerte en la obra de Federico García Lorca*, México, Editorial Joaquín Mortiz.
- —.(1992): *Federico García Lorca*, Madrid, Editorial Casariego.

- OSORIO, Marta ed. (2009): *Miedo, olvido y fantasía. Crónica de la investigación de Agustín Penón sobre Federico García Lorca*, Granada, Editorial Comares.
- PERAL VEGA, Emilio (2015): *Pierrot/Lorca: White Carnival of Black Desire*, Woodbridge, Tamesis.
- PRIETO MARTÍNEZ, Antonio (1995): «El erotismo de *El sueño de una noche de verano*», *Aula*, N°7, 215-225. [Consultado el 05/04/2018] Disponible en:
<http://gedos.usal.es/jspui/bitstream/10366/69225/1/El_erotismo_de_el_sueno_de_una_noche_de_.pdf>.
- REALE, Giovanni (2004): *Eros, demonio mediador: el juego de las máscaras en el «Banquete» de Platón*, Barcelona, Herder.
- RODRÍGUEZ NAVARRO, María Victoria (2007): «Dos etapas en el último viaje de la triste Ofelia. Millais y Rimbaud», *Littérature, langages et arts: rencontres et création*, ed. Dominique Bonnet, María José Chaves García, Nadia Duchêne (Huelva, Universidad de Huelva, Servicio de publicaciones), 26-38.
- SERNA ARNAIZ, Mercedes (2012): «Las *Iluminaciones* de Rimbaud en la traducción de Cintio Vintier (1954)», Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 1-9. [Consultado el 08/03/2018] Disponible en:
<<http://www.cervantesvirtual.com/obra/las-iluminaciones-de-rimbaud-en-la-traducccion-de-cintio-vitier-1954/>>.
- VITALE, Rosanna (1991): *El metateatro en la obra de Federico García Lorca*, Madrid, Editorial Pliegos.

Tabla de reproducciones

EL PAPEL DE SHAKESPEARE EN LA RENOVACIÓN LITERARIA DEL SIGLO XX

EL MITO DE OFELIA EN LA POESÍA ESPAÑOLA DE PRINCIPIOS DEL SIGLO XX:

- REPRODUCCIÓN Nº 1

HUGHES, Arthur (1852): *Ophelia*, Manchester City Art Gallery.

Disponible en el siguiente enlace [Consultado el 12/01/2018]:

<http://www.victorianweb.org/painting/hughes/paintings/6.html>

- REPRODUCCIÓN Nº 2

MONTALD, Constant (1893): *Ophelia*, Colección privada.

Disponible en el siguiente enlace [Consultado el 12/01/2018]:

<http://www.leicestergalleries.com/metadot/index.pl?isa=Metadot::SystemApp::AntiqueSearch;op=detail;id=11892>

- REPRODUCCIÓN Nº 3

MUÑOZ LUCENA, Tomás (1883): *Ofelia*, Archivo de la Diputación de Córdoba.

Disponible en la web de la Diputación de Córdoba [Consultado el 12/01/2018]:

https://www.dipucordoba.es/bicentenario-mecenazgo_artistico

- REPRODUCCIÓN Nº4

REDGRAVE, Richard (1842): *Ophelia Weaving Her Garlands*, Victoria and Albert Museum.

Disponible en la web del museo [Consultado el 12/01/2018]:

<http://collections.vam.ac.uk/item/O80570/ophelia-weaving-her-garlands-oil-painting-redgrave-richard-cb/>

- REPRODUCCION Nº5

DELAROCHE, Paul (1855): *La Jeune Martyre*, Musée du Louvre.

Disponible en la web del museo [Consultado el 12/01/2018]:

http://cartelfr.louvre.fr/cartelfr/visite?srv=car_not_frame&idNotice=22730

- REPRODUCCIÓN Nº6

DICKSEE, Thomas Francis (1873): *Ophelia*, Touchstones Rochdale.

Disponible en el siguiente enlace [Consultado el 12/01/2018]:

<https://artuk.org/discover/artworks/ophelia-90012>

- REPRODUCCIÓN Nº7

SPEAR, Arthur Prince (1926): *Ophelia*, Museum of Fine Arts, Boston.

Disponible en la web del museo [Consultado el 12/01/2018]:

<http://www.mfa.org/collections/object/ophelia-34838>

- REPRODUCCIÓN N°8

WESTALL, Richard (1793): *Ophelia*, Hood Museum of Art, Dartmouth.

Disponible en la web del museo [Consultado el 12/01/2018]:

<http://hoodmuseum.dartmouth.edu/objects/2013.27>

- REPRODUCCION N°9

BURTHER, Léopold (1851): *Ophélie*, Musée Sainte-Croix, Poitiers.

Disponible en el siguiente enlace [Consultado el 12/01/2018]:

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Ophélie_de_Léopold_Burthe.jpg

- REPRODUCCION N°10

DELACROIX, Eugène (1859): *Hamlet et Horatio au cimetière*, Musée du Louvre.

Disponible en el siguiente enlace [Consultado el 12/01/2018]:

https://fr.wikipedia.org/wiki/Horatio#/media/File:Eug%C3%A8ne_Ferdinand_Victor_Delacroix_018.jpg

- REPRODUCCION N°11

DELACROIX, Eugène (1859): *Hamlet et Horatio au cimetière*, Musée du Louvre.

Disponible en la web del museo [Consultado el 12/01/2018]:

http://cartelfr.louvre.fr/cartelfr/visite?srv=car_not_frame&idNotice=8209

LAS HUELLAS DE SHAKESPEARE EN LA OBRA DE FEDERICO GARCÍA LORCA

LA HERENCIA SHAKESPEARIANA EN LOS PERSONAJES LORQUIANOS

- REPRODUCCIÓN Nº 12

GARCÍA LORCA, Federico (1927): *Retrato de Salvador Dalí*, Fundación Gala-Dalí, Figueres.

Imagen reproducida en:

V.V.A.A. (1998): *Federico García Lorca (1898-1936)*, Madrid, tf. editores, 150.

- REPRODUCCIÓN Nº 13

GARCÍA LORCA, Federico (1934): *Marinero del Moreno*, Fundación Federico García Lorca, Madrid.

Imagen reproducida en:

V.V.A.A. (2007): *Federico García Lorca. Poète de la ligne*, Collection Le Gant de Velours, Paris, Éditions du Compas, 60.

- REPRODUCCION Nº 14

GARCÍA LORCA, Federico (1929-1932): *Bailarina española*, Fundación Federico García Lorca, Madrid.

Imagen reproducida en:

V.V.A.A. (2007): *Federico García Lorca. Poète de la ligne*, Collection Le Gant de Velours, Paris, Éditions du Compas, 47.

- REPRODUCCION Nº 15

GARCÍA LORCA, Federico (1930): *Teorema de la mujer que se come la luna*, Fundación Federico García Lorca, Madrid.

Imagen reproducida en:

V.V.A.A. (2007): *Federico García Lorca. Poète de la ligne*, Collection Le Gant de Velours, Paris, Éditions du Compas, 46.

SHAKESPEARE EN LA CONFIGURACIÓN DEL IMAGINARIO LORQUIANO

- REPRODUCCIÓN Nº 16

EVERETT MILLAIS, John (1852): *Ophelia*, Tate Gallery.

Disponible en la web del museo [Consultado el 12/01/2018]:

<http://www.tate.org.uk/art/artworks/millais-ophelia-n01506>

- REPRODUCCIÓN Nº 17

MELHUIH STRUDWICK, John (1885): *A Golden Thread*, Tate Gallery.

Disponible en la web del museo [Consultado el 12/01/2018]:

<http://www.tate.org.uk/art/artworks/strudwick-a-golden-thread-n01625>

- REPRODUCCION N° 18

CHASSERIAU, Théodore (1855): *Macbeth, suivi de Banquo, rencontre les sorcières sur la land*
o *Macbeth et les trois sorcières*, Musée d'Orsay.

Disponible en el siguiente enlace [Consultado el 12/01/2018]:

<http://www.periagoge.it/author/roberto/page/2/>

- REPRODUCCIÓN N° 19

DICKSEE, Francis (1884): *Romeo and Juliet*, Southampton City Art Gallery.

Disponible en el siguiente enlace [Consultado el 12/01/2018]:

<https://artuk.org/discover/artworks/romeo-and-juliet-17438>

- REPRODUCCIÓN N° 20

HAYEZ, Francesco (1823): *The last kiss of Romeo and Juliet*, Villa Carlotta, Tremezzo.

Disponible en el siguiente enlace [Consultado el 12/01/2018]:

<http://allart.biz/photos/image-1670.html>

- REPRODUCCIÓN N° 21

GARCÍA LORCA, Federico (1929): *Pareja de hombre y joven marinero (1929)*, Fundación
Camilo José Cela, La Coruña.

Imagen reproducida en:

V.V.A.A. (2007): *Federico García Lorca. Poète de la ligne*, Collection Le Gant de Velours,
Paris, Éditions du Compas, 62.

- REPRODUCCION N° 22

GARCÍA LORCA, Federico (año desconocido): *Dibujo en la portadilla de la novela El retrato*
de Dorian Gray, archivo de Rafael Martínez Nadal.

Imagen reproducida en:

MARTÍNEZ NADAL, Rafael (1992): *Federico García Lorca*, Madrid, Editorial Casariego, 96.

- REPRODUCCIÓN N° 23

GARCÍA LORCA, Federico (1926): *Federico García Lorca, El joven y su alma (Poema de*
Baudelaire), Fundación Federico García Lorca, Madrid.

Imagen reproducida en:

V.V.A.A. (1998): *Federico García Lorca (1898-1936)*, Madrid, tf. editores, 325.

- REPRODUCCIÓN N° 24

LANSEER, Edwin (1848-1851): *Scene from "A Midsummer Night's Dream. Titania and*
Bottom, National Gallery of Victoria, Melbourne.

Disponible en la web del museo [Consultado el 12/01/2018]:

<https://www.ngv.vic.gov.au/explore/collection/work/4118/>

- REPRODUCCIÓN N° 25

GARCÍA LORCA, Federico (1934): *El marinero borracho*, Colección María Teresa Díez

Canedo, México D. F.

Imagen reproducida en:

LINARES RIVAS, Ana María (1998): *Leyendo dibujos de Federico García Lorca*, Colección de materiales didácticos para el centenario del nacimiento de Federico García Lorca, Cuaderno nº7, Granada, Delegación Provincial de Educación y Ciencia de la Junta de Andalucía, 18.

PDF descargable en el siguiente enlace [Consultado el 12/01/2018]:

www.juntadeandalucia.es/educacion/.../a6822f93-8b3d-4335-be6e-c8f60ccf3fda

Anexos

- ANEXO Nº 1

BENAVENTE, Jacinto (18 de abril de 1948): «Abril predestinado», *ABC*, 3.

- ANEXO Nº 2

BENAVENTE, Jacinto (28 de abril de 1948): «El teatro de Strafford», *ABC*, 3.

- ANEXO Nº 3

SHAKESPEARE, William (1609): Soneto 108.

- ANEXO Nº 4

TUPPER, John L. (May, 1850): «Viola and Olivia», *The Germ*, No. 4, 145.

- ANEXO Nº 5

ANÓNIMO (25 de julio de 1928): «Un crimen desarrollado en circunstancias misteriosas», *ABC*, 22.

- ANEXO Nº 6

ANÓNIMO (26 de julio de 1928): «Un crimen de romance andaluz. ¿Sería el hermano del novio burlado el enmascarado que mató a Curro Montes?», *El Heraldo de Madrid*, 15.

ANEXO 1: BENAVENTE, Jacinto (18 de abril de 1948): «Abril predestinado»,
ABC, 3.

ANEXO 2: BENAVENTE, Jacinto (28 de abril de 1948): «El teatro de Strafford», *ABC*, 3.

WHat's in the braine that Inck may character,
 Which hath not figur'd to thee my true spirit;
 What's new to speake, what now to register,
 That may expresse my loue, or thy deare merit?
 Nothing sweet boy, but yet like prayers diuine,
G 3. **I** must

I must each day say ore the very same,
 Counting no old thing old, thou mine, I thine,
 Euen as when first I hallowed thy faire name.
 So that eternall loue in loues fresh case,
 Waighes not the dust and iniury of age,
 Nor giues to necessary wrinckles place,
 But makes antiquitie for aye his page,
 Finding the first conceit of loue there bred,
 Where time and outward forme would shew it dead,

ANEXO 3: SHAKESPEARE, William (1609): Soneto 108.

La reproducción digital de la totalidad de la primera edición de los *Sonetos* de Shakespeare es disponible en la web de la British Library: <<https://www.bl.uk/collection-items/first-edition-of-shakespeares-sonnets-1609>> [Consultado el 19/06/2018].

ANEXO 4: TUPPER, John L. (May, 1850): «Viola and Olivia», *The Germ*, No. 4, 145.

González. Residía, desde que se colocó en las citadas minas, en la fonda de Andrés Catalán, en Suria.

Sometido a un interrogatorio, confesó que había visitado las principales capitales europeas y americanas. Los últimos pasaportes que tenía González son de Francia. Además, en su cuarto, se halló un equipaje, impropio, por el lujo, de un jornalero, y dos trajes irreprochables.

Aun cuando no se tiene la seguridad de que el Benjamín González detenido sea el reclamado se cree que se trata de un "pájaro de cuenta".

Accidente automovilista. Tres heridos graves

Murcia 24, 10 mañana. Comunican de Caravaca que en las proximidades de aquella población chocaron una camioneta y un automóvil particular, resultando heridos graves Antonio Mora y dos amigos que le acompañaban.

Grave caída de un religioso

Vigo 24, 11 mañana. En Caidelas de Tuy, el padre Juan Cervelriña, perteneciente al convento de Celanova, que estaba tomando las aguas del balneario, se cayó a una fosa de dos metros de profundidad, causándose graves heridas.

El herido fué trasladado en un automóvil al convento de Celanova.

Un vecino gravemente herido por una mujer

Avila 24, 11 mañana. En Villarejo del Valle fué encontrado en la plaza del pueblo, gravemente herido, el vecino Agustín Malvares, quien se supone fué agredido por la joven Amparo Gómez, que ha desaparecido de la localidad.

Un pescador sufre un colapso y perece en el río

Balencia 24, 11 mañana. En Aguilar de Campoo se hallaba pescando en el Pisuerga el vecino Honorio Seco García, quien sufrió un colapso, cayendo al río, en el que pereció ahogado.

Choque de un automóvil con un auto-tanque

Caravaca 24, 1 tarde. En la carretera de Murcia a Caravaca, un automóvil ocupado por su propietario, D. Francisco González Olivares, al que acompañaba un chico, se cruzó con un auto-tanque de gasolina que lo dejó envuelto en nubes de polvo, por lo que el conductor del coche no pudo ver a un segundo tanque, con el que fué a chocar violentamente. El Sr. González y el chico salieron despedidos, resultando con heridas de consideración.

Los conductores de los tanques emprendieron la fuga; pero fueron detenidos por la Guardia civil en Alcantarilla.

Terrible particidio

Tenerife 24, 1 tarde. En Garafía, Víctor García, sostuvo una violenta discusión con su padre, por haberle denunciado al Juzgado como autor de un robo de vino. En el calor de la disputa el hijo asestó a su padre siete puñaladas en el pecho y en el cuello, matándolo. El agresor intentó luego suicidarse arrojándose por un barranco, deteniéndole la Guardia civil.

El interfecto era un conocido hacendado que había adquirido últimamente varias fincas.

Riña sangrienta entre gitanos

Badajoz 24, 1 tarde. En Almendralejo rieron varios gitanos, y uno de ellos, José

Navarro Muñoz, cayó al suelo herido gravísimamente de varias puñaladas. El agresor, conocido por el *Mellado*, huyó a campo traviesa, perseguido por dos gitanos, que le hacían disparos.

La Benemerita logró detener a todos los gitanos, y éstos han sido encarcelados.

Dos asfixiados en un pozo

Almería 24, 1 tarde. En Olella del Campo, un vecino bajó a un pozo para limpiarlo, pereciendo asfixiado. Un hijo del anterior, en visita de la tardanza de su padre, bajó también al pozo, sufriendo la misma suerte.

Crimen desarrollado en circunstancias misteriosas

Almería 24, 1 tarde. En las inmediaciones de un cortijo de Níjar se ha perpetrado un crimen en circunstancias misteriosas.

Para la mañana de ayer se había concertado la boda de una hija del cortijero, joven de veinte años.

En la casa se hallaban esperando la hora de la ceremonia el novio y numerosos invitados. Como la hora se acercaba y la no-

via no llegaba ni aparecía por la casa, los invitados se retiraron contrariados. Uno de éstos encontró a una distancia de ocho kilómetros del cortijo el cadáver ensangrentado de un primo de la novia que iba casarse, apellidado Montes Cañada, de treinta y cuatro años. A las voces de auxilio del que hizo el hallazgo acudieron numerosas personas que regresaban de la cortijada y la Guardia civil, que logró dar a la novia, que se hallaba oculta, en un lugar próximo al que estaba el cadáver y con las ropas desgarradas.

Detenida la novia, manifestó que había huido en unión de su primo para burlar al novio. La fuga la emprendieron en una caballería, y al llegar al lugar del crimen le salió al encuentro un campesano, que hizo cuatro disparos, produciendo la muerte de Montes Cañada.

También fué detenido el novio, quien niega toda participación en el crimen, que hasta ahora aparece envuelto en el mayor misterio.

Un bañista perece ahogado

Cádiz 24, 3 tarde. Dicen de Puerto de Santa María que, bañándose cuatro jóvenes en un lugar prohibido, pereció ahogado Andrés Paz Linares, de veintiséis años, natural de Jerez de la Frontera.

Una joven ahogada en Fuenterrabía

San Sebastián 24, 3 tarde. Bañándose en la playa de Fuenterrabía se ha ahogado la joven de diez y siete años Benita Sagrado.

Una amiga suya que acudió a salvarla resultó medio asfixiada.

Un incendio en Villagarcía y otro en Forcarey

Pontevedra 24, 8 noche. En Villagarcía se declaró un incendio en la casa de Víctor Seijo Martínez, destruyéndola, incluso una tienda de ultramarinos que había estado blecida en los bajos de la finca. Las pérdidas se calculan en 25.000 pesetas.

También en Forcarey, una niña de trece años, nieta de José Campos Rasados, arrojó una cerilla sobre un carro de cenizas que había en el establo de la casa, quemando dose ésta y la inmediata, propiedad de Andrés Villar Filloy.

Detención de los presuntos autores del robo cometido en Valga

Pontevedra 24, 8 noche. Como presuntos autores del robo cometido noches pasadas en la Casa Consistorial de Valga, fueron detenidos José Fernández Farreiro, natural de Noya, y un desconocido.

Por terciar en un altercado, recibe cinco tiros de revólver

Ciudad Real 24, 8 noche. Comunican desde Calzada de Calatrava que cuando disputaba, acaloradamente, José Cuadra, de oficio botero, con su mujer, Custodia Sánchez, pasó casualmente por aquel lugar el abogado y secretario del Ayuntamiento de dicha población, D. José María Mauriz, y al pretender terciar en el altercado, con deseos de apaciguar los ánimos, recibió cinco disparos de revólver, hechos por Cuadra.

Los facultativos le apreciaron tres heridas en un brazo y otra, la más grave, en el parietal derecho, sin orificio de salida.

Un obrero muerto entre los escombros de una pared

Ciudad Real 24, 8 noche. Participan desde la villa llamada Pedro Muñoz, del

CHUECA

LAS VERBENERAS



**UNA MUJER TAKYZADA
ESTA SEGURA DE SU
ENCANTO**

Toda mujer sabe que para ser perfectamente seductora no debe tener un vello visible sobre los brazos, piernas y nuca, especialmente en verano, cuando lleva trajes escotados y el traje de baño. Es, pues, imposible hacer uso de la navaja, que deja puntos negros, produce granos y favorece el rápido crecimiento del pelo; ni tampoco los antiguos y molestos depilatorios, que dejan rojeces sobre la piel.

El descubrimiento del TAKY, de esta crema perfumada, que se emplea tal como sale del tubo, permite ahora a toda mujer elegante hacer desaparecer inmediatamente los molestos pelos y vello. No se necesita preparación alguna ni hay que temer una irritación de la epidermis, pues el TAKY deja el cutis blanco y terso; no se seca en el tubo; además, el TAKY penetra hasta la raíz del pelo, disolviéndolo por completo.

NOTA.—El Taky, crema parisina, se halla de venta en perfumerías y droguerías al precio de pesetas 3,75 el tubo. Desconfiad de las imitaciones. Exigid sólo el Taky en estuche encarnado, que es el verdadero producto perfecto y original preparado expresamente para el clima español. Rechazad estuches de otro color, para los cuales no se responde de su acción. Agente general para España: A. G. Grollero, Angeles, 1, Barcelona.

UN CRIMEN DE ROMANCE ANDALUZ

¿Sería el hermano del novio burlado el enmascarado que mató a Curro Montes?

La versión más aceptable del trágico suceso desarrollado en un cortijo de Almería

ALMERIA 26.—Tanto en esta capital como en toda la provincia el dramático suceso desarrollado en un cortijo del término de Níjar ha causado enorme impresión y constituye casi exclusivamente el tema de todas las conversaciones.

Sobre la base de los datos concretos que se tienen del drama la fantasía popular se ha echado a volar, y a estas horas circulan tantas hipótesis nuevas de la forma en que hubo de verificarse el rapto y la agresión que nadie sabe ya su realidad a qué atenerse.

Sin embargo, de todas las versiones en curso hay una, que transcurrimos a continuación, por parecernos la más lógica y también la que hasta ahora orienta el desarrollo del suario.

Las viudas de la boda

Francisca Cañadas Morales, protagonista del misterioso drama, tiene veinte años, y vivía con su padre, viejo labrador, en un cortijo del término municipal de Níjar denominado El Fraile y propiedad de D. Antonio Acosta.

Hace dos años Frasquita—que así llaman familiarmente en la cortija a la novia—se puso en relaciones con un jornalero habitante en el cortijo El Jabonero, a poco menos de una legua de El Fraile. El novio, llamado Casimiro Pérez Pino, tiene veintinueve años y no cuenta con más bienes que su trabajo. Hombre de buen carácter, modesto, sencillo, cultivó con gran cuidado sus amores. En la boda con Frasquita, cuya posición económica era más que desahogada, veía Casimiro el término de sus afanes como asilado y el comienzo de una vida nueva dedicada al cultivo y mejoramiento de los bienes que el padre de la muchacha había de dársele en dote.

En efecto, sin un altercado en el noviazgo, éste iba a resolverse, al fin, en matrimonio. El arrendatario de El Fraile había dotado a su hija, que, como comunicamos ayer, se casaba, aunque muy bella de cara, en tres mil duros, con los cuales Casimiro proyectaba adquirir algunas yegadas de tierra, comprar una collera de bestias y alajar por su cuenta el terreno arrendado para manutención.

La prometida, como cualquier muchacha, había tenido antes de ponerse en relaciones con el jornalero algunos devaneos con otros mozos de la comarca; pero nada que hiciera barruntar el escandaloso desenlace de sus amores. Al menos, con su primo y raptor, Curro Montes Cañadas, nadie la había sorprendido jamás, como no fuera en esas bromas inocentes usuales entre primos de la misma edad.

La boda había sido fijada para la misa de alba del lunes 23, en la iglesia de la barrada de Fernán Pérez, templo el más cercano al domicilio de la prometida, y la hora de partida de la cortijada, para las tres de la madrugada, con el fin de llegar con tiempo a la iglesia.

Convinieron los enamorados en que el domingo, desde bien tempranas, Casimiro se trasladase al cortijo de la novia para ultimar, en unión de ésta y demás familiares, los mil menudillos del exorno de la casa y la preparación de la comida extraordinaria con que habría de festejarse la tornaboda en el cor-

tijo de El Fraile. De todo el contorno se esperaban invitados. José, un hermano del novio, casado a su vez con una hermana de la prometida, llamada Carmen, llevarían a última hora, por vivir a regular distancia del cortijo, el primo de Frasquita, su tíoayo Curro Montes—que habita en el cortijo de Los Pizapes—, había sido igualmente invitado a la ceremonia y al hogarito que debía sucederla. Precisamente quien le invitó a la boda, sin sospechar siquiera un rival en él, había sido el propio Casimiro, que ama, según todas las versiones, muy ardentemente a Frasquita, y que siempre se iba a ser su burlador despiadado.

Mientras unos y otros llegaban, Casimiro y Frasquita, con el padre y los criados de ésta, estuvieron preparando todo el condimento de los corderos, la gazpachada, los arcos nupciales entretreídos con ramas del monte y caducenas de papel; hasta el alumbrado del gran patio que da entrada a la finca, pues estaban dispuestos a que la fiesta durase todo el día y toda la noche del lunes.

Hacia las nueve de la noche del domingo comenzaron a llegar, con sus obsequios correspondientes, los invitados a la boda. De los primeros, Curro Montes Cafete, quien al entrar halló a su prima hablando íntimamente con el novio en la cocina. Curro aplicó el oído a la conversación con gran interés, y se conoce que no debió de sacar de la escucha una firme convicción de que su prima iba a ser feliz en su nuevo estado, por cuanto allí mismo concibió el propósito de impedir el irrimedible casamiento.

El novio se siente indispuerto

Intervino el primo inopinadamente en el diálogo de los prometidos: «¡Habu, tal vez, una escena violenta entre los tres! ¡O simplemente sucedió que al hacerse presente, de modo imprevisto, Curro Montes en la cocina, Casimiro, el novio, recibió una impresión demasiado fuerte! Nada se sabe en concreto sobre este punto. Soamente que a eso de las diez y media Casimiro se sintió indispuesto, y temblándole de frío, ayudado por su propia novia, hubo de echarse un rato, para ver si se le pasaba el inopinado amago, en una cama de la casa. Frasquita incluso abrigó con una manta a su novio para que reaccionara.

Curro Montes concierta la fuga con su prima

Eliminado de escena por la indisposición del novio, Curro pegó la hebra con su prima.

—¿Por qué te casas? ¿eh?—le dijo a modo de reproche.

—Si ¿qué quieres? Me caso—contestaba ella, sin poner, seguramente, mucho fuego, y si antes alguna tristeza resignada, en sus palabras.

—Tú no te casas con ese hombre. No quiero yo. No quieres tú tampoco. Lo estoy leyendo en tus ojos. Casimiro no puede hacerse feliz porque... porque no, porque no te gusta.

—Pero es bueno, es honrado, es trabajador, y me quiere.

—Lo que quiere es el dinero de tu padre. ¿Cómo te voy a dejar yo que te cases con él, si veo que no le quieres, que me sigues queriendo a mí? ¿Recuerdas?

El diálogo se haría cada vez más entrecortado, más rápido y subrepti-

cio. A poco, y sin que nadie se hubiera dado cuenta aún, Curro y Frasquita habían concertado fugarse para evitar el mal mayor, el cual concendrían ambos que era el casamiento de ella con un hombre del que no estaba enamorada.

Un rapto de novia

Hacia ya media noche, la novia dijo a los invitados:

—Aquí queda mi padre. Pronto llegarán mi hermana y mi cuñado. No preocuparse de mí, que voy a vestirme, con tiempo, el traje de boda.

Y dirigiéndose a su progenitor añadió:

—Tú, padre; sírvete unas copas a la compañía. Antes de una hora estoy que no me concen. ¿Verás qué bien me sienta el vestido nuevo!

Se retiró a su alcoba la muchacha, sin querer que ninguna moza la viera en el arregio y tocado de su persona.

—No; no quiero, hasta que llegue mi hermana Carmen, que me ponga un alfiler. Se enfadaría mi hermana, que ha pedido ser ella quien le dé el último toque a todo.

Mientras Frasquita se arreglaba, el padre y la concurrencia, para matar el tiempo, improvisaron un poquito de jarana a la puerta del cortijo. Corrieron las copas de mano en mano, se batieron palmas, bordoneó la taranta y algún mozo de la cortijada dejó oír bajo la noche de verano unos fandanguillos de Almería.

Entretanto Curro Montes, con la idea fija de liberar a su prima, había dado la vuelta a la casa, y tomando su caballería, que estaba trabada al pie de una reja, montó en ella, ayudó a Frasquita a subirse a la grupa y partió sigilosamente en la sombra.

—Duerme, Casimiro—pensaría jubiloso al partir con tan preciosa carga el raptor—, y ojalá no despertaras! Esta mujer es mía porque he sabido ganármela... Tú no la merecías.

Pasada más de una hora, y como



Frasquita no apareciera junto a su padre, empezaron a llamarse. La novia no respondía. Casimiro se había repuesto ya de su indisposición, y sospechó algo extraño. En esto se notó también la ausencia de Curro Montes... Unos buscaron a la novia por toda la casa. Otros, a su primo.

—Frasquita... ¡Curro Montes! Estos dos gritos, repetidos cada vez con mayor inquietud y angustia por los familiares de la muchacha, resonaron durante un buen rato la soledad de los campos.

—¿Se han escapado juntos? ¿Me lo daba el coprazón!—soltó ella, llena de impotente rabia, el prometido burlado. Y se debatía entre los que le se le jetaban, queriendo montar un caballo y salir en persecución de los fugitivos, como loco, sediento de venganza.

La fuga.—El camino equivocado.— Un encuentro que tal vez pudiera dar la clave del crimen

Curro Montes había equivocado el camino. En vez de tirar por un atajo poco frecuentado, siguió la ruta por donde forzosamente habrían de pasar José y José, el hermano de su rival, y la hermana de la rapta. Así ocurrió, efectivamente. Por la misma ruta, y a unos cuatro kilómetros de El Fraile, Curro y Frasquita, que iba ataviada como para la boda y llevaba colgado de un brazo un envoltorio con otras ropas y algunas alhajas—se dieron de manos a boca con José Pérez, su mujer, Carmen Cañadas, y dos hijos del matrimonio. Venían con alguna retraso, a reunirse a la comitiva para marchar a la iglesia.

Lo que ocurría entonces todavía no está esclarecido. Hay que adivinarse de momento a lo que declarar los interesados. Sin embargo, la acción de la justicia pudiera, acaso, desentrañar de este encuentro la clave del misterio en que desde los primeros momentos aparece envuelto el crimen. El matrimonio ha declarado hoy ante el juez que no reconoció, por la oscuridad de la noche, a los fugitivos; pero que oyeron ayes y gemidos y algunas detonaciones. La novia—según se hemos comunicado—se limita a decir que «después de encontrarse con su hermana y su cuñado, con los que no cruzaron palabra, les salió al paso un enmascarado, que hizo cuatro disparos contra su primo Curro, mientras ella, al resbalar al suelo por la grupa del caballo encabritado, huyó a esconderse entre unas matas, y que se desahogó a consecuencia del modo procedido por la horrible escena que acababa de presenciarse.

Detalles para el sumario.—Hipótesis.—¿Quién mató a Curro Montes?

¿No es extraño que se encontrasen las dos parejas, y mientras la fugitiva reconocía al matrimonio, «a pesar de la oscuridad, éste no reconoció a la causa de la oscuridad?»

¿Por qué aparecieron en el camino, junto al muerto, los pendientes de Frasquita? ¿Por qué ésta presenta señales de golpes y arañazos? ¿Se ha averiguado si los zarcillos eran acaso regalo de boda de su hermana Carmen o de su cuñado?

¿A quién pertenece el revolver número 9, con el que se dio muerte a Curro Montes? ¿Por qué se encontraron junto a la víctima dos proyectiles del mismo calibre sin disparar?

Probado que el novio Casimiro —el más directamente perjudicado por la fuga—no había salido del cortijo El Fraile antes de conocerse el crimen, ¿quién pudo tener interés en enmascararse para no ser reconocido por los fugitivos, y en disparar contra el raptor?

De haber sido Casimiro el matador de Curro Montes, ¿no era lógico que también hubiese enmendado disparar

contra su prometida, cegado por el despecho?

Una versión popular en Almería

La versión del dramático suceso de Níjar que más cuetro toma entre los comentaristas de toda la región es la siguiente: Carmen y José reconocieron desde luego a Curro y Frasquita, al encontrarlos en plena huida, cegó, instantáneamente, contra el burlador de su hermano, mientras que Carmen accedió junto a su hermana Frasquita, para increparla por su conducta, quién sabe si para pegarla en un acceso de ira por la deshonra que con su locura echaba sobre toda la familia, y tal vez también para interceder ante su esposo y moverlo a piedad para la desgraciada, víctima.

—Contra ella, no, Pepe, que es mi hermana!

Pasado el momento trágico, consumado el crimen, vendría el aquietarse; todos, el darse cuenta de lo ocurrido. Y entre Carmen—la más impuesta a lo extraordinario de las circunstancias por ser madre y ver la ruina y el presidio sobre la cabeza de sus pobres hijos inocentes—y José y Frasquita se acordaría lo que habrían de declarar todos, para que José no fuera a la cárcel.

Conte ruda y sencilla, no han sabido atar todos los cabos antes de declarar, y mientras el matrimonio afirma no haber reconocido a los fugitivos, Frasquita, atemorada, dispone al sacrificio de dejar impune la muerte de su raptor, ha inventado la patraña del enmascarado, de su caída del caballo y de sus dos desmayos consecutivos, que la impedirían darse cabal cuenta de cuanto sucedía a su alrededor.

El juez que entiende en el asunto trabaja sin descanso y espera un fruto positivo del caso a que va a someter a Frasquita con su hermana Carmen y su cuñado José Pérez Pino.

La opinión sigue intrigadísima.

Ministros de viaje

El ministro de Fomento saldrá esta noche para Zarauz, donde permanecerá hasta el 1 de agosto.

En la mañana de hoy ha preparado varios decretos que serán enviados a Santander para la firma de D. Alfonso.

El ministro de Instrucción pública regresará el próximo lunes de Segovia, donde veraneará.

SANTIAGO 26.—El ministro de la Gobernación, después de ir misa en la catedral salió para Villagarcía y Pontevedra. Martínez Anido vino un auto-

carro inventado por el capitán de la Guardia civil Sr. Blanco. Se entró de su funcionamiento.

EN PONTEVEDRA

PONTEVEDRA 26.—Procedente de Santiago llegó el general Martínez Anido. Frente al palacio provincial descendió del automóvil y saludó a la diputación en pie, autoridades, Comisiones y representaciones.

LA VELOCIDAD EN CARRETERA

Dos muertos y tres heridos en el vuelco de una camioneta

PAMPLONA 26.—Cuando se trasladaba de Lecumberri a Beteul para proseguir un partido de pelota en Puerto de Azipuez volcó una camioneta conducida por Evaristo Gamareda, quien murió en el acto. Poco después falló en la Casa de Socorro otro de los ocupantes, llamado Andrés Azpilicueta, que dejó mujer y siete hijos.

Otros tres ocupantes del coche sufrieron heridas de más o menos consideración.

ANEXO 6: ANÓNIMO (26 de julio de 1928): «Un crimen de romance andaluz. ¿Sería el hermano del novio burlado el enmascarado que mató a Curro Montes?», El Heraldo de Madrid, 15.