

Notas sobre algunas resemantizaciones de *Otelo* en España: Tamayo y Baus, Valle-Inclán y García Lorca

Marcella Trambaioli
Università del Piemonte Orientale
marcella.trambaioli@uniupo.it

Palabras clave:

Shakespeare. *Un drama nuevo*. *Epitalamio*. *Rosita*. *La marquesa Rosalinda*. *Los cuernos de don Friolera*. *Títeres de cachiporra*. *El amor de don Perlimplín*.

Resumen:

Shakespeare, aun tardando mucho en afirmarse como modelo teatral en España, consiente a geniales dramaturgos concebir unas auténticas piezas maestras capaces de revitalizar en clave moderna y hasta vanguardista algunas de sus obras de mayor alcance, a saber, *Otelo*, *Romeo y Julieta*, y el universo fantástico del *Sueño de una noche de verano*. De manera especial, es *Otelo* el subtexto más utilizado por Tamayo y Baus (*Un drama nuevo*), Valle-Inclán, tanto en la fase modernista (*Epitalamio*, *Rosita*, *La marquesa Rosalinda*), como en la esperpéntica (*Los cuernos de don Friolera*), y García Lorca (*Títeres de cachiporra* y *El amor de don Perlimplín*).

Notes on some reworkings of *Othello* in Spain: Tamayo y Baus, Valle-Inclán and García Lorca

Key Words:

Shakespeare. *Un drama nuevo*. *Epitalamio*. *Rosita*. *La marquesa Rosalinda*. *Los cuernos de don Friolera*. *Títeres de cachiporra*. *El amor de don Perlimplín*.

Abstract:

Shakespeare, even if he became a dramatic model very late in Spain, allows genial dramatists to elaborate authentic masterpieces able to revitalize in modern and also avant-garde trend some of his most outstanding works, such as *Othello*, *Romeo and Juliet*, and the fairy play *A midsummer night's dream*. *Othello* is the most popular subtext used by Tamayo y Baus (*Un drama nuevo*), Valle-Inclán, both in his modernist works (*Epitalamio*, *Rosita*, *La marquesa Rosalinda*), and in the *esperpentos* (*Los cuernos de don Friolera*), and García Lorca (*Títeres de cachiporra* y *El amor de don Perlimplín*).

Premisas:

La dramaturgia de William Shakespeare empieza a circular en España¹ entre los ilustrados por intermediación francesa, teniendo en cuenta que según el gusto y la sensibilidad neoclásicos la genialidad del Cisne del Avon resulta menoscabada por deméritos vinculados a la estética barroca². Advierte Ruppert y Ujaravi que «las traducciones francesas por Voltaire, Laplace (1746), Ducis (1769-92) y Letourneur (1776) fueron a su vez traducidas, imitadas o arregladas al gusto español, y representadas en los teatros de aquel tiempo»³. La primera versión directa del inglés –de *Hamlet*–, que tuvo una larga gestación (1794-1798), se debe a Leandro Fernández de Moratín⁴.

En la segunda mitad del siglo XIX empiezan a publicarse las traducciones de colecciones del corpus shakespeariano. Según documenta aún Ruppert y Ujaravi, la primera, por Jaime Clark y prólogo de Juan Valera, aparece entre 1870 y 1876⁵. Menéndez Pelayo traduce *El Mercader de Venecia*, *Macbeth*, *Romeo y Julieta* y *Otelo*, que, junto con *Hamlet*, son los títulos que más versiones producen y que, por lo mismo, van a tener el mayor alcance en el teatro español a caballo de los siglos XIX y XX.

En lo tocante a *Romeo y Julieta*, según Villarejo y Duque Díaz de Cerio el Cisne del Avon para su versión de la trágica historia de los dos amantes de Verona pudo tener en cuenta, entre otras fuentes, *La Celestina* y la comedia lopesca *Castelvines y Monteses*⁶. En realidad la cronología de las dos piezas barrocas desmorona semejante hipótesis, dado que la tragedia shakespeariana se remontaría a los años 1594-95, mientras que Lope hubiera compuesto su versión en el periodo 1606-1612⁷.

¹ Aun con sus límites cronológicos y metodológicos, sigue siendo fundamental la monografía de Alfonso Parr, 1935.

² Véase Regalado Kerson, 1989: 80.

³ Ruppert y Ujaravi, 1920: 13.

⁴ Véase Regalado Kerson, 1989: 75-76.

⁵ Ruppert y Ujaravi, 1920, 31; el estudioso reúne datos sobre las demás colecciones completas o parciales.

⁶ Villarejo, 1975, y Duque Díaz de Cerio, 1979.

⁷ Baldini, en Shakespeare, ed. 1983: 9; Morley y Bruerton, 1968: 300.



Por lo que concierne al ámbito de la comedia, destacan varios arreglos y traducciones de *The taming of the Shrew*, con un título que varía de *La fierecilla domada* a *La indómita*, y de *A midsummer night's dream* (*Sueño de una noche de verano*).

A lo largo del siglo XIX, la popularidad que va adquiriendo el dramaturgo inglés acaba por convertirlo en un personaje de ficción, a partir del ejemplo del francés Alexandre Duval, cuya pieza (*Shakespeare amoureux, ou La pièce à l'étude. Comédie en un acte et en prose*, 1804) se traduce al castellano por Ventura de la Vega: *Shakespeare enamorado*, anticipando casi dos centurias el título de la famosa película de John Madden: *Shakespeare in love* (1998). Y como ente ficticio, el escritor del Avon aparece asimismo en el texto teatral de Enrique Zumel, *Guillermo Shakespeare* (1853)⁸, y en *Un drama nuevo* (1867) de Tamayo y Baus.

Por lo general, los autores modernistas y del 98 muestran mucho interés por la escritura y poética shakespearianas⁹. Entre otros, Unamuno las utiliza para sus reflexiones existencialistas, y algo parecido hace en ámbito americano el uruguayo José Enrique Rodó en el ensayo *Ariel* (1900) donde aparecen en clave simbólica y filosófica los personajes de *La tempestad*¹⁰.

Benavente reescribe variamente el universo teatral del autor isabelino, inspirándose sobre todo en la comedia¹¹. Su primera adaptación, *Cuento de amor*, de *Twelfth night, or what you will* se estrena en el Teatro de la Comedia en Madrid, en 1899. En 1903 se representa *Los favoritos*, pieza breve en un acto basada en un tema de *Much ado about nothing*; de 1911 es la traducción de *El rey Lear* que no llegó a ser estrenada, y,

⁸ Véase al respecto Vărgatu, 2013: 121: «*Guillermo Shakespeare* is based on a Spanish translation of the French novel by Clemence Rober that portrays Shakespeare as the virtuous and handsome brother of the scheming Caliban, torn by his feelings for Isabel, daughter of the Earl of Southampton, and Ariela, a simple and selfless actress».

⁹ Véase González, 1999.

¹⁰ Véase Castillo, 2001.

¹¹ Véase González López, 1977.



finalmente, en 1927 *La noche iluminada* se inspira en *A midsummer night's dream*¹².

Ramón del Valle-Inclán, en sus estrafalarias entrevistas, nombra a menudo al inglés como modelo fecundo para la auspiciada renovación del panorama teatral autóctono. Con el objetivo declarado de superar la estética de la generación anterior de escritores, lo sitúa entre los máximos representantes del arte universal. En una ocasión afirma: «He hecho teatro tomando por maestro a Shakespeare» [Valle-Inclán, ed. 1994: 351]; en unas declaraciones hechas en vísperas del estreno de *La marquesa Rosalinda* confiesa: «estoy obsesionado con Shakespeare» [Valle-Inclán, ed. 1994: 96]; finalmente, en una entrevista publicada en *La Novela de hoy* en 1926, explica:

Como dramático prefiero a Shakespeare, y sobre todo lo prefiero, más que como dramático, por su manera de explicar la vida. En sus obras, la misma acción ahorra el retrato psicológico de los personajes; éstos se definen, conforme avanza el drama, por sus actos y por sus palabras» [Valle-Inclán, ed. 1994: 311].

Cuando Valle sintetiza su teoría del punto de vista estético, asumiendo que su personal mirada artística corresponde a la del demiurgo, «levantado en el aire», Shakespeare queda enmarcado en la perspectiva intermedia, la del autor que mira a sus personajes cara a cara¹³. Con todo, según destaca con tino Buero Vallejo, «los esperpentos de Valle son buenos [...] porque no son absolutos», es decir no se limitan a presentarnos una única visión del mundo, recuperando, en parte, esa misma mirada trágica que el género estrafalario pretendería anular¹⁴.

¹² González López [1977: 321] advierte que una de las canciones que algunos personajes cantan al levantarse el telón: «procede de un *Sueño de una noche de verano*. Y también de esta obra shakespeariana proceden: la reina de las hadas, Titania, y su esposo, Oberon; Puck, el travieso elfo; Mostacilla, otro elfo».

¹³ Valle-Inclán, ed. 1994: 287 («En el Ateneo»); 360 («Los escritores ante sus obras: Valle-Inclán»); 393 («Hablando con Valle-Inclán. De él y de su obra»); 629 («Valle-Inclán expuso ayer en el ateneo guipuzcoano su opinión sobre la historia de España»).

¹⁴ Buero Vallejo, 1966: 139; y remacha: «Se ha reparado menos en que la visión “en pie”, e incluso “de rodillas”, se desliza a veces entre sus caricaturas posteriores. Valle nos habla



Por lo general, es el universo trágico shakespeariano el que se revitaliza en la escritura valleinclanesca¹⁵. En el mundo primitivo, violento, macabro y misterioso de *Las comedias bárbaras* abundan los ecos del *Rey Lear* y de *Hamlet*¹⁶. En la escena XIV de *Luces de Bohemia* don Ramón parodia la secuencia dramática del funeral de Ofelia con varios objetivos: el de criticar la hipocresía social que afecta todo, incluida la muerte; el de cuestionar ferozmente el degenerado teatro coetáneo, y el de decretar la imposibilidad de la tragedia en la España contemporánea¹⁷. Lo hace por boca de uno de sus portavoces estéticos, el Marqués de Bradomín, presente en el entierro de Max, contestando a la pregunta de Rubén Darío «¿No ama usted al divino William?»:

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! [Valle-Inclán: ed. 1998: 157]

de los tres modos de ver porque los conoce a fondo; el conjunto de su obra los engloba» (136).

¹⁵ Véase Ruiz Ramón, 1986, II: 103, nota 36: «Ya Pérez de Ayala subrayó la presencia de Shakespeare en el teatro de Valle-Inclán»; Trouillhet, 2004: «Es el dramaturgo inglés quien le nutre de los recursos dramáticos que necesita, para hacer despegar su teatro hasta convertirlo en la propuesta más radical y, a la vez, quizás la más universal del teatro español».

¹⁶ Véase Ruiz Ramón, 1986, II: 103: «*Romance de lobos* comienza con una escena de sabor shakespeariano en la que el Caballero tropieza con la nocturna ronda de la Santa Compañía, formada de fantasmas y brujas, anuncio de la muerte del Caballero y de la muerte de doña María, pero, a la vez, revelación de la misteriosa y fatídica hermandad de todos los hombres en el pecado, la sangre, el mal y la muerte [...] Como el rey Lear peregrina en la noche tempestuosa, acompañado de Gloucester y de un bufón, Montenegro, en la noche tempestuosa, peregrina al frente de una hueste de mendigos y como aquél será desposeído por sus hijos»; nota 36: «En el suicido frustrado de Sabelita en las aguas del río, pudo estar presente, tal vez, como un eco, el suicidio de Ofelia»; Trouillhet, 2003, subraya como en su teatro de lo siniestro Valle «es capaz de combinar el misterio inquietante del autor belga con la fuerza de las tragedias de Shakespeare», y 2004; véase también Landín Martínez, 2015.

¹⁷ Véase Cardona y Zahareas, 1982: 113: «Si en la tragedia de Shakespeare la yuxtaposición de lo trágico y lo bufo produce una interrupción cómica dentro de lo trágico, en el esperpento de Valle-Inclán la mezcla es una irrupción trágica dentro de lo ridículo y lo grotesco. En *Luces* hay una burla deliberada de la elevación trágica que se confiere a la escena tradicional de cementerio, y, por extensión, parece que se pusiera en duda las posibilidades de la experiencia trágica».



Esto es lo que nos dice la máscara literaria valleinclanesca, pero el propio autor en una entrevista publicada en *Luz* en 1933 se fija en el proceso de escritura de *Hamlet*, tal como se lo imagina él, sin la ironía gastada en su primer esperpento¹⁸.

No faltan tampoco apreciaciones y ecos en su escritura de las farsas del dramaturgo inglés¹⁹, pero, como veremos, es *Otelo* el subtexto más presente en la producción de don Ramón, tanto en la fase modernista (*Epitalamio*, *Rosita*, *La marquesa Rosalinda*), como en la esperpéntica (*Los cuernos de don Friolera*).

Pasando a la Generación del 27, la honda fascinación literaria que el autor isabelino ejerce en la escritura de García Lorca se deja apreciar tanto en la poesía²⁰ como en el teatro. En este ámbito específico se pueden detectar huellas de sus obras maestras a partir del prólogo del *Maleficio de la mariposa* (1920) donde el granadino da cuenta de su elegíaca transposición del mundo fantástico del *Sueño de una noche de verano*:

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 melancolía²¹.

¹⁸ Valle-Inclán, ed. 1994: 584-585: «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. [...] Y una vez en el cementerio, Shakespeare se dijo: “Aquí tiene que salir un sepulturero. Pero como un sepulturero solo se le va a hacer pesado, lo mejor es que aparezcan dos sepultureros [...] 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 allí surgió la admirable situación de *Hamlet*».

¹⁹ Valle-Inclán, ed. 1994: 136: «He ahí una zarzuela [*Alma de Dios*] llena de vivacidad, de gracias, de encantadora *vis cómica*. Es de lo mejorcito que existe dentro de la clase. Tanto, que hace pensar en las más celebradas farsas de Shakespeare».

²⁰ Véase Cerdá, 2011: 51: «In what can be seen as a line of continuity, Lorca will freely borrow, interpret and rewrite Shakespeare’s work at the same time as he produced his own oeuvre, where Shakespearean elements become both sporadic and central to Lorca’s poetic and dramatic landscape».

²¹ García Lorca, ed. 1999: 140; véase Menarini, «Introducción»: 55-56: «Partiendo de una poco conocida poesía de 1917, “[Yo estaba triste frente a los sembrados]”, deducimos que el poeta Shakespeare, y el libro, *El sueño de una noche de verano* [...] El discurso sobre la poesía introducido en el Prólogo se cruza, por tanto, con la maligna y algo desconsiderada actividad de Puck [...] El rey de los gnomos shakespeariano, por culpa de la flor y por la poción que de ella obtiene, está a punto de ser aplastado por el hechizo que quería efectuar



De esta forma tan sugerente e indirecta –el silfo no es sino el travieso Puck del *Sueño* por culpa del cual Titania se enamora de un asno– Lorca introduce en su dramaturgia los temas nucleares del amor imposible y de la casualidad del amor que en este drama de estilo y atmósfera simbolistas, concebido como guión para guiñol, se elaboran mediante la relación imposible entre Curianito el nene y la Mariposa herida.

Los ecos shakespearianos se dejan apreciar en toda su producción teatral hasta *El público*, pieza crítica e incompleta de su teatro imposible, donde el juego metateatral centrado en el *Romeo y Julieta*, llevado a las últimas consecuencias, sirve para ahondar en los campos prohibidos del subconsciente con técnicas e imágenes surrealistas²².

En relación con el tema indicado, fijaremos nuestra atención en la *Tragicomedia de don Cristóbal y la seña Rosita* y en el *Amor de don Perlimplín, con Belisa en su jardín*.

Resemantizaciones de *Otelo*: Tamayo y Baus, Valle-Inclán y García Lorca

Un drama nuevo de Tamayo y Baus, pieza representada en el Teatro de la Zarzuela el 4 de mayo de 1867, con su logrado juego metateatral y su hábil aprovechamiento de *Otelo* y de *Romeo y Julieta* abre el camino a una línea de resemanización del teatro del dramaturgo isabelino muy fértil en el panorama español posterior. Sánchez subraya cómo Tamayo en su madurez se siente fascinado por Shakespeare y Calderón²³, al punto de escoger para su obra maestra un tema, el de la presunta infidelidad

para castigar y controlar a Titania, mientras Curianito sucumbe literalmente por los efectos de su quimérica invención, puesto que en el momento en que el sortilegio de amor inherente a la metafórica amapola afecta no a la mariposa, sino a él mismo, le obliga a enfrentarse a una “casualidad de amor” no sólo imposible e incontrolable, sino mortal. En *El maleficio*, la maligna poción se ha convertido, pues, en la poesía misma».

²² Véase, por ejemplo, Cerdá, 2013.

²³ Sánchez, en Tamayo y Baus, ed. 1979: 25; su predilección por el universo trágico del dramaturgo anglosajón se pone de manifiesto en el discurso pronunciado al ingresar en la Real Academia Española de la Lengua en 1858 (39).



conyugal, que había inspirado a los dos grandes dramaturgos, respectivamente en *Otelo* y en la llamada trilogía del honor: *El médico de su honra*, *El pintor de su deshonor* y *A secreto agravio, secreta venganza*.

En la primera secuencia dramática de *Un drama nuevo* se incrusta un homenaje al autor isabelino en boca del protagonista: «¿Qué he de querer sino ufanarme con la dicha de ver en mi casa y en mis brazos al poeta insigne, al gran Shakespeare, orgullo y pasmo de Inglaterra?» [Tamayo y Baus, ed. 1979: 61]. En efecto, para crear el juego del teatro en el teatro Tamayo elige el patrón shakespeariano ambientando el enredo en la Inglaterra de principios del siglo XVII, desdoblado la figura del dramaturgo en la máscara del inglés y en el propio *alter ego*, y haciendo que en el personaje de Yorick hombre y actor, realidad y ficción se fundan, provocando un trágico cortocircuito²⁴. En cuanto al diálogo intertextual, en el drama se esparcen referencias explícitas o indirectas al *Romeo y Julieta*, a *Hamlet* y a *Macbeth*, mientras que el subtexto principal de la original reescritura de Tamayo, es decir *Otelo*, nunca se menciona.

La historia aciaga de los dos amantes, además de formar parte del repertorio de la compañía de actores protagonistas, remite al amor desafortunado que une Alicia y Edmundo. En el acto I Yorick, alabando la interpretación de ambos en una charla que mantiene con el propio Shakespeare, mata dos pájaros de un tiro, a saber: en la ficción revelar al público, sin saberlo él, que su mujer y su joven protegido están enamorados, y en la dimensión metateatral del texto elogiar una obra maestra del inglés:

¡Y qué talento el de uno y otra! ¡Cómo representan los dos el Romeo y Julieta! Divinos son estos dos héroes, a que dio ser tu fantasía, más divinos aun cuando Alicia y Edmundo les prestan humana forma y alma verdadera! ¡Qué ademanes, qué miradas, qué modo de expresar el amor! Vamos, aquello es la misma verdad [Tamayo y Baus, ed. 1979: 63].

²⁴ Véase Sánchez, en Tamayo y Baus, ed. 1979: 41: «La representación de una obra teatral dentro de otra, con asunto análogo se da en el *Hamlet* de Shakespeare; mediante este procedimiento, la primera ficción adquiere visos de realidad en contraste con la segunda».



Y si bien es cierto que los dos jóvenes no pertenecen a dos bandos contrarios, es verdad que se hallan en una situación familiar y social incómoda e insoluble, resultando Alicia una suerte de madrastra para Edmundo. Este explica a Shakespeare que se lo debe todo a Yorick, quien lo había rescatado de la pobreza, ofreciéndole un trabajo en la compañía. Por lo que, siendo ambos virtuosos, habían intentado reprimir en balde el sentimiento que los une:

ALICIA ¿Amar al hijo de mi esposo? ¡Qué horror! No cabe en lo posible.
EDMUNDO ¿Amar a la esposa de mi padre? ¡Qué locura! No puede ser.

A continuación descubren el patrón literario que los conforma, revelando la ocasión en que se habían declarado mutuo amor en el escenario:

ALICIA Un día, al fin, representando Romeo y Julieta...
EDMUNDO Animados por la llama de la hermosa ficción...
ALICIA Unida a la llama de la ficción, la llama abrasadora de la verdad.
EDMUNDO Cuando tantas miradas estaban fijas en nosotros...
ALICIA Cuando tantos oídos estaban pendientes de nuestra voz...
EDMUNDO Entonces mi boca –miento–, mi corazón, le preguntó quedo, muy quedo: «¿Me quieres?»
ALICIA Y mi boca –miento–, mi corazón quedo, muy quedo, respondió: «Sí» [Tamayo y Baus, ed. 1979: 86-87].

Shakespeare, como personaje, interactúa con todos los protagonistas del drama de los celos, y, conociendo sus secretos, intenta prevenir, sin lograrlo, la tragedia.

De *Hamlet* Tamayo aprovecha el nombre de Yorick con un contrapunto muy eficaz: en la obra barroca, la denominación corresponde al bufón del rey del cual ha quedado la calavera que asoma de la tierra al cavar la fosa de Ofelia; en *Un drama nuevo* así se llama el protagonista, actor acostumbrado a los papeles graciosos quien se convierte en un



intérprete trágico magistral, y en un asesino por el deseo de vengar su honor conyugal mancillado.

Finalmente, *Macbeth* se menciona en el acto III, cuando el Traspunte elogia con entusiasmo la actuación de Yorick al envidioso Walton: «Mirad, señor Walton: cuando os vi representar el *Macbeth*, creí que no se podía hacer nada mejor... Pero lo que es ahora...» [Tamayo y Baus, ed. 1979: 123]. También en este caso, la mentada tragedia shakespeariana de la ambición desmedida funciona como contrapunto paródico del carácter y actuación de este personaje, el cual, pretendiendo ser el mejor actor trágico, asiste al derrumbe de su ambición.

De todas formas, la caracterización de Walton se completa con la del perverso Yago de *Otelo*, quien, arrastrado por la sed de venganza, atropella a los protagonistas del triángulo amoroso sembrando violencia y desesperación. Paralelamente, en la última parte del drama Yorick moldea su comportamiento sobre el patrón del Moro de Venecia con la diferencia que mata a Edmundo en lugar de a su mujer. Un detalle clave para la complicación del enredo procede igualmente de esta tragedia shakespeariana con un cambio que tendrá repercusiones en la cadena textual de resemantizaciones posteriores de la misma: el pañuelo que Otelo había regalado a Desdémona, que pasa de una mano a otra por culpa de Yago contribuyendo al trágico final, aquí se convierte en la carta en que el joven enamorado revela a Alicia el plano para huir juntos al día siguiente del estreno, la cual, gracias a las artimañas de Walton, cae en poder de Yorick, desencadenando el sangriento desenlace²⁵.

El motivo de la carta va a ser aprovechado asimismo por Valle-Inclán en *Los cuernos de don Friolera* (1921), esperpento de *Otelo*. Recordemos que en la escena I la rutina del estafalario Pascual Astete se

²⁵ Rogers, 1956, señala cómo este resorte dramático impresionó a Pérez Galdós, quien lo reprodujo en *La corte de Carlos IV* (1873), novela de la serie de los «Episodios nacionales», en una secuencia narrativa en que el actor Isidoro Máiquez, actuando en el *Otelo*, se identifica con el papel que le toca representar a causa de una carta real que le entregan en el escenario.



rompe por un papel que le tiran por el ventanillo de su garita; el escrito es una denuncia anónima de la presunta traición de su esposa con el vecino, y la reacción del protagonista es la furia del hombre celoso y del militar que tiene que vengarse porque así lo manda el honor del cuerpo de carabineros. Volveremos a esta pieza magistral más adelante, porque merece la pena reconstruir las etapas de la reelaboración del tema de Otelo en la escritura de Valle siguiendo un orden cronológico.

En *Epitalamio* (1897), narración de la época modernista, Augusta traiciona al marido con el príncipe Attilio Bonaparte, quien, tal como apunta con sorna la voz extradiegética, «harto sabía [...] que el buen caballero don Juan del Alcázar, académico rancio y poeta cortesano, era el más sesudo despreciador de Otelo» [Valle-Inclán, ed. 2000, I: 97-98]. Por la ley del contrapunto irónico Augusta es digna de su esposo, al ser una cornuda consentida y perversa; en efecto, el Príncipe mantiene una relación asimismo con Beatriz, su jovencísima hija, tal como el lector llega a entender con sorpresa en el cierre del relato.

En *Rosita* (1903), breve cuento de *Corte de amor. Florilegio de honestas y nobles damas*, la casquivana protagonista vuelve a encontrar a un antiguo enamorado, el Duquesito de Ordax, y, recordando que en la época de su relación ella lo «coronaba», ambos reflexionan en torno al tema de los celos. El Duquesito explica que sus cartas apasionadas no hacían sino imitar el estilo patético del teatro de José de Echegaray [Valle-Inclán, ed. 2000, I: 127], que Valle parodia genialmente en *Los cuernos*, asegurando que se portaba como el amante celoso tan solo porque lo mandaba la tradición social y literaria. Pero con el tiempo y la experiencia mundana, él ha terminado por entender que «los celos son plebeyos» [Valle-Inclán, ed. 2000, I: 127]. Cuando, a manera de golpe de teatro, aparece el marido de Rosita —«Era negro y gigantesco, admirable de gallardía y de nobleza» [Valle-Inclán, ed. 2000, I: 135]— resulta imposible dejar de pensar en el Moro de Venecia, con la diferencia de que este ya esperpéntico varón, al igual que el marido de *Epitalamio*, pasa por alto la



posibilidad de que su esposa lo traicione con el Duquesito, malicia que sí tienen, en cambio, dos señoras las cuales, mirando de paso a la pareja, «se hicieron un guiño picaresco» [Valle-Inclán, ed. 2000, I: 136].

La red de sutiles referencias al tema de los celos se completa con la presencia en los jardines del Foreign Club de Pierrot y Colombina, dos de los protagonistas del abigarrado drama de honor de *La marquesa Rosalinda* (1912). Dicha farsa se construye con un doble nivel de personajes, nobles y plebeyos, como si de una comedia barroca se tratara, pero las dos dimensiones se cruzan y contaminan de manera original. En el acto I, Amaranta, hablando de galanteos con la noble protagonista, alude a «la escala de seda de Romeo» [Valle-Inclán, ed. 2000, II: 616]. El joven veronés funciona aquí como sinónimo y símbolo del enamorado ideal, pero en seguida esta figura resulta rebajada en una réplica aún de Amaranta donde se alude más bien «al lindo don Diego» [Valle-Inclán, ed. 2000, II: 616], figura masculina risible de la comedia cómica aurisecular, inmortalizado por Moreto en la pieza homónima. Es patente que lo que Valle está estéticamente deformando en su farsa es el tema de la traición amorosa, tal como se pone de relieve en otra sentencia de la cínica dama quien apunta que los celos son un ingrediente necesario de toda relación:

Pero ese temblor,
que convierte todas
las citas de amor en noche de bodas,
solo nos encanta y espanta y asedia
si Otelo celoso con su alfanje media
[Valle-Inclán, ed. 2000, II: 617]

El marido de la Marquesa, a la par que los consortes de Augusta y Rosita, considera que los celos son un sentimiento indigno: «el Marqués sonrío de los disparates / y de los maridos del Teatro Español» [Valle-Inclán, ed. 2000, II: 618]. En esta farsa, donde el Modernismo con su mundo decadente de belleza e ilusiones se desmorona de forma mucho más descarada que en los textos anteriormente traídos a colación, el amante ideal



que ha recogido el chapín perdido por la Marquesa es nada menos que Arlequín, el siervo más popular de la *Commedia dell'Arte* que es ya amante de Colombina. Esta, por su parte, está casada con Pierrot. El tratamiento del tema de los celos adquiere, pues, tintes grotescos con un intrincado juego de espejos en que las figuras aristocráticas se deforman mezclándose con sus correspondientes máscaras burlescas. Tanto Colombina como Pierrot tienen celos de Arlequín, si bien el segundo llega a desafiar al rival por razones triviales, dado que este confiesa que no tiene el dinero que él le pide: «Pues, tendremos un desafío / por mi mujer» [Valle-Inclán, ed. 2000, II: 631].

Los celos del Marqués se manifiestan por último en la jornada II, y no tienen ninguna repercusión concreta en el desarrollo de la intriga. Observemos de paso que el nombre de pila del noble, Froilán, unos años más tarde en *Los cuernos* se deformará en Friolera. En la apertura de esta macrosecuencia dramática, Polichinela, en una carnavalesca canción alude a «la copla de Don Coronado» [Valle-Inclán, ed. 2000, II: 635], y el paje de la Marquesa revela a la Dueña que:

[...] la dama
 sus favores otorga a un comediante,
 y el marido, celoso intermitente,
 no quiere a un comediante por amante
 de su mujer

[Valle-Inclán, ed. 2000, II: 640].

Lima [1968: 389], en su análisis de esta pieza, destaca oportunamente que incluso los personajes aristocráticos se conforman a partir de una máscara de la *Commedia dell'Arte*; en concreto detrás del Marqués se perfilaría la figura del viejo Pantalone, quien es un mercader veneciano. Lo que se le escapa al estudioso es que en la paródica elaboración de Valle dicho origen del marido de Rosalinda bien puede remitir al Moro de Venecia del *Otelo*.

Ante el tablado de Arlequín, hablando con el paje, la Dueña admite: «Prefería / las comedias de antaño, que escribía / Don Pedro Calderón»



[Valle-Inclán, ed. 2000, II: 638]. En este sentido, ella anticipa el carácter grotesco de la doña Tadea Calderón de *Los cuernos*. Más detalles, como veremos, corroboran semejante filiación. Su parecer no resulta casual, dado que, acto seguido, llegan dos matones profesionales, Juanco y Reparado, quienes amenazan a Arlequín por atreverse a cortejar a Rosalinda:

Somos los mastines de presa
de un Marqués,
y sabemos que la Marquesa
dio, por miraros, un traspies.

[Valle-Inclán, ed. 2000, II: 657]

No deja de ser significativo que el aristócrata modernista no quiera ensuciarse las manos para cometer personalmente el delito de honor, muy a diferencia de los nobles del drama aurisecular y de *Otelo*. Además, el tono y la actuación de los personajes van adquiriendo el ritmo acelerado y las modalidades grotescas de un retablo de títeres:

Arlequín saluda burlando
con una pirueta grotesca.
Colombina, funambulesca,
aparece manoteando.
Hace un vuelo por el jardín
con un ritmo de marioneta,
que recuerda la comedieta
del retablo de Fagotín.

[Valle-Inclán, ed. 2000, II: 659]

Según se puede apreciar, en este fragmento está más que esbozada la *tragedia* de Maese Fidel de *Los cuernos de don Friolera* de la época esperpéntica. De hecho, el Marqués ha terminado por asumir su papel de cornudo y reacciona de acuerdo con el antiguo código del honor. Confiesa Rosalinda a su estrafalario amante:

Pues así no podemos seguir. A mi marido
le entró un furor sangriento que nunca había tenido.
¡No sé qué mal de ojo le hicieron en España!
¡Es Castilla que aceda las uvas del champaña!
¡Son los autos de fe que hace la Inquisición!



¡Y las comedias de don Pedro Calderón!
[Valle-Inclán, ed. 2000, II: 664]

La Marquesa anticipa formulaciones que volvemos a encontrar en boca de don Estrafalarario en el prólogo de *Los cuernos*, cuando el portavoz autorial, tras exaltar el retablillo primitivo de maese Fidel como forma dramática capaz de regenerar la escena nacional, afirma tajante que el romance de ciego es:

Una forma popular judaica, como el honor calderoniano. [...] La crueldad sepiriana 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. Es fría y antipática. Nada más lejos de la furia ciega de los elementos, que Torquemada [Valle-Inclán, ed. 1990: 122].

La referencia explícita al dramaturgo inglés funciona, pues, como subtexto positivo en la escritura de don Ramón, aunque no es cierto, como pretenden los estudiosos del escritor gallego, que Valle condene sin más los dramas de Calderón. En realidad él utiliza a ambos autores barrocos con ironía, para cuestionar las comedias patéticas de Echegaray y su escuela²⁶.

Mirándolo bien, son muchos los detalles que nos indican hasta qué punto la Marquesa y Arlequín anticipan a doña Loreta y a Pachequín, cuyo nombre de pila rima sospechosa y maliciosamente con el del cómico italiano. Los dos amantes de la farsa, para huir de la furia del esposo ultrajado, deciden escapar juntos. Rosalinda se queja de que, si su marido la matara, su hija quedaría huérfana: «¡Apenas una niña! ¡Ay! No la podrán ver / los ojos de su madre convertida en mujer!», y Arlequín se preocupa por la niña: «Yo no acepto tu hermoso sacrificio. / ¡Te debes a tu hija!» [Valle-Inclán, ed. 2000, II: 666]. Análogamente, en la escena IV del

²⁶ «La positiva recuperación del *Pintor* mediante la cual Valle-Inclán logra subvertir y superar genialmente el drama melodramático de su época no impide que en contadas ocasiones el estrafalarario dramaturgo se permita guiñar el ojo al lector/espectador con afirmaciones u operaciones lingüísticas que luego desmiente en su praxis de escritura teatral. El caso de Doña Tadea Calderón me parece, sin duda alguna, el más emblemático» [Trambaioli, 2005: 1664].



esperpento, encarando a su enloquecido esposo, Loreta grita a Manolita: «¡Hija mía, acabas de perder a tu madre!», y en la escena IX es don Friolera quien, desconsolado, exclama:

DON FRIOLERA ¡Lástima que seas tan niña!
MANOLITA ¡Ya seré grande!
DON FRIOLERA Yo no lo veré.

[Valle-Inclán, ed. 1996: 194]

En la escena XI la mujer protesta por la insistencia con que Pachequín pretende hacerse cargo de las dos: «¡Tirano! ¡Manifiesta claramente el sacrificio que pretendes de esta mujer ciega!» [Valle-Inclán, ed. 1996, 153 y 208].

La secuencia apuntada de la farsa presenta asimismo unos ecos de otros eslabones de la cadena textual originada por *Otello*. Arlequín, ante el acecho de los valentones, asegura a Rosalinda: «Yo / llevo al cinto una espada, y estoy acostumbrado / a matar al amigo Pierrot, sobre el tablado», creando un paralelismo metateatral entre su propia situación y la pieza que suele representar a la manera de ciertas tragedias shakespearianas y de *Un drama nuevo*. También, así como el príncipe Attilio Bonaparte de *Epitalamio* tiene una relación secreta con la hija de su amante, Arlequín confiesa a la Marquesa: «¡Nunca te hice el cumplido de que tu hija es muy bella!» [Valle-Inclán, ed. 2000, II: 666].

En la última jornada, Arlequín aparece como símbolo del amante imposible de alcanzar, cuyo atuendo es «la roja capa» [Valle-Inclán, ed. 2000, II: 678]. Resulta significativo que, ante su aparición, la Dueña se persigne como si fuera una criatura diabólica, poniendo de relieve su ya subrayado parentesco con la doña Tadea de *Los cuernos*, vieja gasmoña que le echa en cara a don Friolera su presunta deshonra:

¡Eres aquel Demonio de los cortejos
que ha tentado a una noble dama en Maguncia!
¡Te hago la cruz tres veces, y en mis artejos
beso el signo, Demonio, que te abrenuncia!

[Valle-Inclán, ed. 2000, II: 679]



En una secuencia dramática posterior, justo antes de que los dos amantes se reúnan en el escenario, la figura de este grotesco carácter se deforma ulteriormente, mediante algunas técnicas caricaturescas propias del esperpento: «Surge la sombra bruja de La Dueña. / Sobre un ciprés una lechuza sueña»²⁷.

Mientras Rosalinda y el cómico platican, aún anticipando las pautas de una secuencia dramática protagonizada por doña Loreta y Pachequín – ella aspiraría a quedarse a vivir en el convento después de la boda de su hija, y él insiste en su galanteo haciendo hincapié en el *carpe diem*–, llega Pierrot «para vengar mi honor averiado» [Valle-Inclán, ed. 2000, II: 690]. Lo lógico hubiera sido una irrupción del Marqués; en cambio, el dramaturgo opta por parodiar el clímax del drama de honor tradicional con un desafío plebeyo. En efecto, el ridículo Pierrot pretende reñir porque «¡Lo reclama el honor!»; por el contrario, Arlequín aduce las excusas más estrafalarias para evitar el duelo: la pragmática que prohíbe reñir en los jardines, el riesgo de tener que casarse con Colombina si ella queda viuda. Y si, al final, accede a pelear, siendo sus aceros de hojalata, la lucha termina en burla: «que espada de teatro nunca mata» [Valle-Inclán, ed. 2000, II: 692], muy al contrario de lo que ocurre en *Un drama nuevo* donde los dos actores rivales riñen con armas verdaderas. Tras lo cual, la Marquesa y Arlequín se despiden por siempre jamás, y el carro de los farsantes se aleja de los jardines versallescos.

En definitiva, Valle en esta farsa juega con el tema de Otelo, al parecer duplicándolo, pero en realidad anulándolo, gracias a la mezcla de los personajes nobles y plebeyos que impide el cumplimiento de toda venganza. En concreto, la función metateatral que las máscaras italianas

²⁷ Valle-Inclán, ed. 2000, II: 686; ed. 1990, escena II: 139: «Doña Tadea pasa atisbando. El garabato de su silueta se recorta sobre el destello cegador y moruno de las casas encaladas. Se desvanece bajo un porche, y a poco su cabeza de lechuza asoma en el ventano de una guardilla»; escena IV: 149: «La vieja se arrebuja en el manto, desaparece en la sombra de la callejuela, reaparece en el ventano de su guardilla, y bajo la luna, espía con ojos de lechuza: Santiguándose oye el cisma de los mal casados»; escena XI: 215: «En su buharda, como una lechuza, acecha doña Tadea».



desempeñan en la pieza es la de interpretar en clave carnavalesca el drama del honor que no se produce entre los personajes nobles. En este sentido, don Ramón recupera con originalidad la función paródica que el juego del teatro en el teatro posee en las tragedias shakespearianas.

Cuando en época plenamente vanguardista Valle escribe *Los cuernos de don Friolera*, pieza protagonizada por el «fantoche de Otel» [Valle-Inclán, ed. 1990: 215], 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, además de tres versiones del drama de los cuernos) le consiente rematar la teorización de la estética de los espejos cóncavos. El patrón ausplicable para su portavoz, don Estrafalario, es la *trigedia* representada por Maese Fidel, el cual actúa a la vez de bululú y de Yago, mostrando cómo la escritura esperpéntica se aleja solo en parte del teatro de Shakespeare²⁸:

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 Otel. 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. Tiene una dignidad demiúrgica [Valle-Inclán, ed. 1990: 123].

El joven Federico García Lorca en su *Tragicomedia de don Cristóbal y la señora Rosita* (1922) sabe unir su fascinación por Shakespeare a su admiración por el mundo grotesco de Valle-Inclán, deparándonos una parodia del tema de Otel, presentada con el resorte del teatro dentro del teatro, y con la intervención de un primo hermano de Puck y del silfo del *Maleficio*. Al principio de la obra, sale el Mosquito, «personaje misterioso, mitad duende, mitad martinico, mitad insecto», quien, según aclara la

²⁸ Cardona y Zahareas, 1982: 119: «el papel del “delator” corre a cargo del bululú, el cual está, primero, a un nivel distinto de sus fantoches –a un nivel supra-fantoche, si se quiere–, y, segundo, los enzarza no con ánimo de venganza sino para divertirse con ellos. Por consiguiente y en lo afectivo, su acción esta completamente distanciada del drama y éste reducido a sus elementos más simples y directos»; véase también Partearroyo, 2014: 206.



acotación: «Nació en una comedia de Shakespeare desgraciadamente perdida». Su función metateatral es la de presentar con la música de su trompetilla su compañía «del teatro de los burgueses, del teatro de los condeses y los marqueses»²⁹, análogo al del Arlequín de *La marquesa Rosalinda*, y de anunciar la pieza que se va a representar. En este sentido, desempeña la función del bululú del retablo de títeres.

La intriga rueda en torno al amor de Rosita y Cocoliche contrastado por la codicia del padre de ella; en efecto, el mozo es pobre y la joven se ve forzada a casarse con el viejo y grotesco don Cristóbal, personaje que está a medio camino entre el Pantalone de la *Commedia dell'Arte*, del que posee la riqueza y la decrepitud, y el perverso Alacrancito del *Maleficio de la mariposa*, siendo «un viejo gordo, borracho y dormilón» [García Lorca, ed. 1998: 176.]. El tema moratiniano del viejo y la niña es tratado en clave esperpéntica, puesto que el espantoso marido no solo está destinado a ser cornudo, sino que se morirá de forma estrafalaria, descubriendo su naturaleza ficticia de fantoche con muelles.

Ya en la escena III del I acto, los mozos compinches de Cocoliche preven que don Cristóbal «muy en breve verá su redonda cabeza puntiaguda» con «dos cuernos como dos álamos de la vega alta» [García Lorca, ed. 1998: 176]. Bien mirado, su aspecto monstruoso corresponde a la imagen que el propio Otelo evoca del marido ultrajado en el acto IV de la tragedia shakespeariana: «A horned man's a monster, and a beast» [Shakespeare, ed. 1984: 170].

A lo largo de la acción, Rosita se ve acosada no solo por Cocoliche, sino también por Currito, un joven que la había amado y dejado cinco años atrás. En el cuadro II del acto II, ambientado en su casa, doña Rosita aparece vestida de novia. Llega Currito disfrazado para probarle los zapatos, situación que recuerda la de Arlequín hallando el chapín de Rosalinda en la farsa valleinclanesca. Se abre un paréntesis metateatral en

²⁹ García Lorca, ed. 1998: 133; Cardinali, «Introducción»: 43 documenta que el poeta confirmó que el modelo de Mosquito era «Puck, o Robin Goodfellow» «en una carta a Ángel Ferrant, escrita posiblemente en 1935».



que el Director despierta al grotesco novio dormido para avisarlo de que su honra está en peligro: «Creo, amigo Cristóbal, que le va a ir muy mal en su casamiento. La señá Rosita en este momento...» [García Lorca, ed. 1998: 219], consiguiendo que el personaje de su tragicomedia empiece a portarse como el marido celoso. El caso es que la moza ha tenido que encerrar de prisa y corriendo a Currito en uno de los dos armarios de su habitación. La situación se enreda aún más cuando llega Cocoliche aprovechando una ausencia de Cristóbal; él también tendrá que esconderse en seguida en el otro armario, dejando que Rosita se las apañe en una situación cada vez más comprometida. Los dos chavales producen ruidos en los armarios y don Cristóbal empieza a sospechar, pero Rosita es capaz de engatusarlo con cualquier pretexto. Le dice por ejemplo: «Mira, no te pongas así. Un pájaro ha pasado ahora mismo por la ventana con unas alas... ¡Así de grandes!» [García Lorca, ed. 1998: 233].

Poco después el viejo novio se adormece de nuevo, y Rosita puede hablar con los dos enamorados que ya se han percatado de la presencia de aquel. De repente entra Mosquito con su trompetilla para despertar a don Cristóbal, cumpliendo con su función metateatral, siendo, a fin de cuentas, un doble del Director, y el novio coronado, enfurecido, se pelea con Currito quien le clava su puñal. En el final estrafalario de la pieza, Currito se marcha despedido por haber perdido a Rosita, don Cristóbal se muere y la moza se puede abrazar finalmente con su Cocoliche, tras celebrar el jocoso funeral del fante en el cual participan unos muñequitos con capas rojas, dobles burlescos de los jóvenes enamorados de la protagonista. En suma: *Otello* en esta pieza se pasea por los espejos cóncavos y se muere en lugar de matar a los amantes; por su parte el malicioso duende de abolengo shakespeariano y su doble, el Director, desempeñan el papel del bululú (y de Yago) en términos muy parecidos a lo que hace el Maese Fidel de *Los cuernos*, esperpento escrito un año antes que *Títeres de cachiporra*.

Ahora bien, García Lorca vuelve a elaborar el tema de la infidelidad conyugal en *El amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín*, auténtica



joya teatral que presenta muchas analogías con la *Tragicomedia*. Pero si en esta farsa para guiñol el poeta granadino opta por un desarrollo burlesco del tema de los celos, en el *Perlimplín* prefiere volver al coturno trágico resemantizado en clave vanguardista, proponiendo una variante única en la tradición de los maridos cornudos, dado que el protagonista se mata a sí mismo, fingiendo ser su propio rival, para que su esposa Belisa siga sufriendo sin entender nada de lo que le ha pasado.

Pues bien, la traición que Belisa reserva al marido en su noche de bodas es realmente hiperbólica, ya que se acuesta con los representantes de las cinco razas de la tierra. Los dos duendes que, bien entrado el cuadro II, corren una cortina gris para ocultar al público lo que está pasando, son parientes estrechos del Puck/Mosquito/Director de la *Tragicomedia*, y desempeñan una función metateatral análoga, es decir, la de apuntar irónicamente al estatuto de cornudo del grotesco Perlimplín. No es nada azaroso si cuando ellos se retiran del escenario él aparece «con unos grandes cuernos de ciervo en la cabeza» [García Lorca, ed. 1990: 269], imagen que recuerda tanto la descrita por Otelo como la que los mozos evocan en el caso de don Cristóbal.

En la segunda parte de la pieza, que se conforma según las pautas de la tragedia, Belisa se enamora de un bellissimo adolescente. Se trata del amante ideal que en la cadena textual recortada es un personaje irreal e inalcanzable, y que, al igual que el Arlequín de *La marquesa Rosalinda*³⁰ y los muñequitos de la *Tragedia*, se envuelve en una capa roja. El siniestro y sorprendente final de la obra asimila a los dos protagonistas a Romeo y Julieta en la medida en que ella queda muriéndose en vida de amor por el misterioso «joven de la capa roja» que se identifica con el Perlimplín suicida. A la genialidad de Lorca le bastan estos pocos elementos para trabar su personalísimo diálogo intertextual con el universo teatral

³⁰ Tiene razón Ucelay, en su «Introducción» 192, cuando postula «el posible reflejo de La marquesa Rosalinda de Valle en nuestra farsa».



shakespeariano, tanto farsesco como trágico, sin dejar de tener en cuenta el magisterio valleinclanesco.

Pero ya es hora de poner punto y final a estas páginas, destacando que en el teatro español de la segunda mitad del siglo XIX a las vanguardias, la figura del Oteló shakespeariano, variamente contaminado con el patrón del marido celoso del drama aurisecular, sufre unas sugerentes metamorfosis. En *Un drama nuevo* es Yorick, actor cómico que logra encarnar magistralmente un papel trágico solo cuando llega a confundir realidad y ficción, matando al amante de su joven mujer en el escenario. En la escritura modernista de Valle-Inclán Oteló es un descomunal príncipe negro así como un noble decadente despreocupado por su honra conyugal. En *La marquesa Rosalinda* es un Marqués versallesco con celos intermitentes e inocuos. Finalmente, en *Los cuernos de don Friolera* es un chiflado teniente del cuerpo de carabineros que mata por error a su hija, terminando en el hospital psiquiátrico. Con García Lorca el proceso de deformación grotesca del marido ultrajado llega a las últimas consecuencias en la *Tragicomedia de don Cristóbal* con la figura del fantoche que, herido por uno de los enamorados de su mujer, termina estallando con todos los muelles que le salen del ombligo. Cuando el poeta granadino vuelve a elaborar el tema de los cuernos en *Amor de don Perlimplín* se da cuenta de que, a estas alturas, el grotesco marido no puede sino sufrir una metamorfosis ulterior que lo convierte de nuevo en un héroe trágico, aunque esta vez, en lugar de matar a su mujer físicamente, la hiere en el alma, haciéndole creer que ha matado a su hermoso enamorado. En realidad se ha suicidado llevándose a la tumba el secreto de la identidad del joven de la capa roja.

Análogamente, Desdémona de esposa inocente se transforma progresivamente en una verdadera adúltera, según un abanico de posibilidades muy variadas. La Alicia de Tamayo y Baus es una joven que vive su sentimiento por Edmundo con terrible angustia por sus remordimientos morales. Las decadentes mujeres del Valle-Inclán



modernista ya son plenamente culpables y sin ningún sentido de la ética hasta el punto de involucrar a sus hijas en sus intrigas amorosas. Rosalinda, cuyo doble teatral es Colombina, engaña al Marqués con el Abad y luego con Arlequín, en su vana búsqueda de un amante ideal. La Loreta de *Los cuernos* es una grotesca mujerona que se deja engatusar por un vecino igualmente esperpéntico, procediendo su modelo teatral de *El gran galeoto* de Echegaray. La Rosita lorquiiana, víctima de la codicia paterna y de un matrimonio desigual, resiste hasta el final al acoso de Currito y de su enamorado Cocoliche. Y Belisa es la adúltera hiperbólica, destinada a sufrir para siempre encerrada en la cárcel del amor imposible. Desdémona y Belisa, al parecer diametrales, comparten un destino aciago muy parecido: el de la muerte, física la primera, del alma recién nacida la esposa de Perlimplín.

Por último, Yago, después de encarnarse en *Un drama nuevo* en el envidioso Walton, personaje análogo al shakespeariano, desaparece en la escritura modernista valleinclanesca para luego reaparecer con una función metateatral en *Los cuernos de don Friolera* (Maese Fidel en el prólogo y doña Tadea Calderón en el esperpento) y en la *Tragicomedia* lorquiiana (Mosquito/Director), mientras que en *Amor de don Perlimplín* coincide con el protagonista que, de esta manera, encarna a la vez los papeles del marido cornudo, del rival y del delator.

En definitiva, Shakespeare, aun tardando mucho en afirmarse como modelo teatral en España, consiente a geniales dramaturgos concebir unas auténticas piezas maestras capaces de revitalizar en clave moderna y hasta vanguardista algunas de sus obras de mayor alcance, a saber, *Otelo*, *Romeo y Julieta*, y el universo fantástico del *Sueño de una noche de verano*.



BIBLIOGRAFÍA

- BENAVENTE, Jacinto, *Cuento de amor*, en *Obras completas*, I, Madrid, Aguilar, 1956, 381-424.
- BUERO VALLEJO, Antonio, «De rodillas, en pie, en el aire (Sobre el autor y sus personajes en el teatro de Valle-Inclán)» en *Revista de Occidente, Número extraordinario. Homenaje a Valle-Inclán en el primer centenario de su nacimiento*, año IV, 2ª ép., vols. 44 y 45, 1966, 132-145.
- CARDONA, Rodolfo y ZAHAREAS, Anthony N., *Visión del esperpento*, Madrid, Castalia, 1982.
- CASTILLO, José Ramón, «*La Tempestad* de Shakespeare y una visión en la literatura latinoamericana» en *Revista Virtual Contexto*, vol. 5, n. 7, julio/diciembre 2001.
- CERDÁ, Juan F., «Shakespeare in García Lorca's Early Poems» en *Atlantis. Journal of the Spanish Association of Anglo-American Studies*, 33.1, 2011, 33-52.
- , «Shakespeare and the Continental Avant-Garde through García Lorca's *El público* (1930)» en Carla Dente y Sara Soncini eds., *Shakespeare and Conflict. A European Perspective*, Houndmills, Basingstoke, Hampshire, Palgrave MacMillan, 2013, 119-131.
- DUQUE DÍAZ DE CERIO, Pedro Juan, «La presencia de España en "Romeo y Julieta"» en *Letras de Deusto*, vol. 18, julio-diciembre, 1979, 63-94.
- GARCÍA LORCA, Federico, *Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín*, ed. Margarita Ucelay, Madrid, Cátedra, 1990.
- , *El maleficio de la mariposa*, ed. Piero Menarini, Madrid, Cátedra, 1999.
- , *Títeres de Cachiporra. Tragicomedia de don Cristóbal y la señá Rosita*, eds. Annabella Cardinali y Christian De Paepe, Madrid, Cátedra, 1998.
- GONZÁLEZ, José Manuel, *Shakespeare y la Generación del 98: Relación y trasiego literario*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1999.



- LANDÍN MARTÍNEZ, Pablo, *La expresión de lo trágico en el ciclo mítico de Valle-Inclán. La presencia de Shakespeare y paralelismos con las tragedias de García Lorca*, Tesis doctoral, UNED, 2015.
- LIMA, Robert, «The *Commedia dell'Arte* and *La marquesa Rosalinda*» en Anthony N. Zahareas, Rodolfo Cardona y Sumner Greenfield eds., *Ramón del Valle-Inclán. An Appraisal of his life and works*, New York, Las Americas Publishing, 1968, 386-415.
- MORLEY, S. Griswold, y Bruerton, Courtney, *Cronología de las comedias de Lope de Vega*, Madrid, Gredos, 1968.
- PARR, Alfonso, *Shakespeare en la literatura española*, 2 vols., Madrid / Barcelona, Librería General de Victoriano Suárez / Biblioteca Balmes, 1935.
- PARTEARROYO, Manuela, «“La musa Funambulesca”. Apuntes en torno a *Otelo*, entre Valle-Inclán y Pasolini» en *Cuadernos de Filología Italiana*, vol. 21, 2014, 195-212.
- REGALADO KERSON, Pilar, «Moratín y Shakespeare: un ilustrado español ante el dramaturgo inglés», en Sebastian Neumeister ed., *Actas del IX Congreso de la AIH (Berlín, 18-23 de agosto de 1986)*, Frankfurt am Main, Vervuert Verlag, 1989, I, 75-83.
- ROGERS, Paul Patrick, «Galdós and Tamayo's letter-substitution device» en *The Romanic Review*, vol. XLV, 1956, 115-120.
- RUIZ RAMÓN, Francisco, *Historia del Teatro Español*, 2 vols, Madrid, Cátedra, 1986.
- RUPPERT Y UJARAVI, Ricardo, *Shakespeare en España. Traducciones, imitaciones e influencia de las obras de Shakespeare en la literatura Española*, Madrid, Tip. de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1920.
- SHAKESPEARE, William, *Othello, the moor of Venice*, ed. bilingüe Gabriele Baldini, Milano, Rizzoli, BUR Teatro, 1984.
- , *Romeo e Giulietta*, ed. bilingüe Gabriele Baldini, Milano, Rizzoli, BUR Teatro, 1983.



-
- TAMAYO Y BAUS, Manuel, *Un drama nuevo*, ed. Alberto Sánchez, Madrid, Cátedra, 1979.
- TRAMBAIOLI, Marcella, «Calderón y Valle-Inclán: reinterpretación de un diálogo intertextual tergiversado (*El pintor de su deshonra* y *Los cuernos de don Friolera*)» en Carlos Mata y Miguel Zugasti eds., *El Siglo de Oro en el nuevo milenio. Historia, Crítica y Teoría literaria*, Pamplona, Eunsa, 2005, vol. II, 1655-1665.
- TROUILLHET, Juan, «El Teatro de lo siniestro de Valle-Inclán» en, *El Pasajero*, estío 2003, <<http://www.elpasajero.com/trouillhet.html> [consultado el 20-2-2017].
- , «Valle-Inclán y Shakespeare: El teatro bárbaro y el esperpento», *El Pasajero*, estío 2004, <<http://www.elpasajero.com/trouillhet2.html> [consultado el 20-2-2017].
- VALLE-INCLÁN, Ramón del, *Entrevistas, conferencias y cartas*, eds. Joaquín y Javier del Valle-Inclán, Valencia, Pre-Textos, 1994.
- , *Luces de Bohemia*, ed. Alonso Zamora Vicente, Madrid, Espasa, 1998.
- , *Los cuernos de don Friolera*, en *Martes de Carnaval*, ed. Ricardo Senabre, Madrid, Espasa-Calpe, 1990, 107-227.
- , *Obra completa*, 2 vols., Madrid, Espasa, 2002.
- VĂRGATU, Cristiana, «Spanish perception of Shakespeare plays: *Romeo and Juliet* and the *Taming of the Shrew*» en *University of Bucharest Review*, vol. III, n. 2, nueva serie, 2013, 120-127.
- VILLAREJO, Oscar M., «Shakespeare y los dramaturgos compañeros suyos: Las fuentes españolas de varias de sus obras» en *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, LXXVIII, 2, julio-diciembre, 1975, 829-867.

