

BENAVENTE, ADAPTADOR DE SHAKESPEARE (1890-1900)

Diana Muela Bermejo
Universidad de Zaragoza

En los primeros años de creación literaria benaventina, una de las principales influencias señalada por la crítica que pueden apreciarse en sus textos ha sido la de William Shakespeare. Los estudios sobre este asunto se han insertado en dos grandes áreas de análisis: la recepción del dramaturgo inglés en España y los trabajos de índole general sobre el escritor. Ya en el volumen II de *Representaciones shakespeareanas en España* (1940), Par escribía sobre el influjo del inglés en muchos autores dramáticos del momento, entre ellos Benavente, y analizaba los estrenos de *Los favoritos* y *Cuento de amor*. Manifestó su admiración por el dramaturgo madrileño, aunque sus críticas hacia estos dramas no fueron siempre positivas, pues los consideraba reduccionistas y, en el caso de *Cuento de amor*, demasiado alejados de la obra original.

A pesar de la aparición reciente de estudios sobre aspectos particulares de la obra de Benavente y de análisis de dramas concretos, no ha habido otro estudio que profundice en la comparación entre *Twelfth Night or What You Will* y *Cuento de amor*, ni de *Much Ado About Nothing* y *Los favoritos*. No obstante, existe una serie de textos que apuntan algunas líneas de análisis.¹

En las obras generales de crítica literaria benaventina, los distintos estudiosos suelen mencionar la admiración que Benavente sentía por Shakespeare, su traducción de *El rey Lear* y las adaptaciones de *Cuento de amor* y *Los favoritos* pero, en general, siguen las afirmaciones de Walter Starkie (1924) o resumen sucintamente los datos biográficos al respecto. No obstante, desde los años setenta del pasado siglo han surgido distintos estudios que analizan la influencia de Shakespeare en obras benaventinas concretas, aunque éste no sea su objetivo principal.² Sin embargo, algunos estudiosos consideran que las similitudes entre ambos autores no se deben sino a coincidencias, y no a verdaderas influencias.³

No obstante, la influencia que el dramaturgo inglés ejerció en las obras de Benavente no es sólo constatable a



través de sus textos, adaptaciones y traducciones: varios son los escritos en la prensa madrileña donde se cita al autor o se reflexiona sobre su teatro. A estos artículos deben añadirse las referencias a Shakespeare en *Recuerdos y olvidos*, las memorias que Benavente redactó en 1937, donde relata los primeros contactos con el teatro shakespeariano, tanto leído como representado.

Benavente conocía la obra de Shakespeare desde su infancia. Había gozado de una buena formación en lenguas (aprendió inglés, francés e italiano muy pronto) y leyó a Shakespeare tanto en el idioma original como en traducciones.⁴ Las primeras obras de Shakespeare que él mismo representó en su infancia tuvieron lugar en el teatrillo de títeres que fabricó junto a su hermano Mariano y con sus vecinos como público, acompañadas de otras de Lope, Schiller, Molière, Calderón, Hugo, etc. Shakespeare era su escritor favorito, y *Hamlet* la obra que leyó más veces y en numerosas versiones, pues su padre también era muy aficionado a su teatro, y conservaba varios ejemplares en su biblioteca.

62

La anécdota de su juventud más citada en las biografías y más conocida por los críticos fue su primer contacto con *King Lear* la noche que murió su padre, el 13 de abril de 1885. Ese día había llegado a su casa un libro, el primer tomo de las obras de Shakespeare, en la traducción de Macpherson, que contenía en primer lugar la de dicha obra, que él aún no conocía. Su padre comenzó a leerlo pero no pudo terminarlo, puesto que murió esa misma noche, y fue su hijo menor quien completó su lectura. Años después, en 1911, la editorial La Lectura le encargó a Benavente la traducción de algunas obras de Shakespeare, y en memoria de su padre eligió *El rey Lear* que, junto con un fragmento de *Hamlet*, fueron las únicas obras del dramaturgo inglés que tradujo.

Fueron también numerosas las representaciones de obras de Shakespeare a las que Benavente asistió en su juventud. Alfonso Par explica cómo fueron las compañías italianas las que introdujeron a Shakespeare en España a mediados del siglo XIX y, aunque sus textos no eran demasiado fiables, siempre conservaban el argumento y la esencia de los originales (*Representaciones shakespearianas* 9). La primera representación trascendental shakespeariana de la época realista fue, según Par, la de *Macbeth*, llevada a cabo

por la compañía italiana de Ristori en 1857, con gran éxito. Desde entonces las representaciones se fueron sucediendo y Benavente fue asiduamente a verlas —una de las primeras a las que asistió fue la de *Antony and Cleopatra*, que llevó a las tablas la compañía de Eleonora Duse—. En *Recuerdos y olvidos* dedica unas palabras también al actor italiano Ernesto Rossi, cuyo físico, en su opinión, no se adecuaba demasiado a los personajes que representaba, a pesar de lo cual era para Benavente uno de los mejores actores que personificó a los protagonistas de Shakespeare: el rey Lear, Otelo, Hamlet, etc.

Conocía algunos textos de Shakespeare de memoria, sobre todo *Hamlet*, al que cita constantemente en sus memorias, artículos, etc. Los manuscritos de su primera época de creación que se conservan en el Archivo Histórico Nacional están llenos de citas de Shakespeare en inglés en los márgenes, en las cubiertas y portadas, y de breves párrafos reflexivos a partir de alguna cita del dramaturgo isabelino. En los artículos publicados en la prensa hasta 1900 las referencias a Shakespeare son constantes, tanto en sentencias aplicadas a cuestiones políticas como en consideraciones generales sobre su teatro: en “De veraneo”, por ejemplo, publicado en *El Globo* el 6 de agosto de 1896, introduce una sentencia de *King Lear*; en “Los niños terribles” (*El Globo*, 17 de agosto de 1896) hace referencia a *El sueño de una noche de verano*; en “Sermón perdido” (*La Correspondencia de España*, 14 de abril de 1898) parafrasea unas palabras de Shakespeare (“Más que divino sería quien practicara sus propios preceptos”); en “El poema del circo” (*Madrid Cómicó*, 13 de agosto de 1898) cita unos versos de *Hamlet*, que atribuye a Ofelia, aunque son recitados por el protagonista: “¡Ya murió el caballito de palo / y ya le olvidaron así que murió” (“For O, for O, the hobby-horse is forgot”, *Hamlet*, Acto III, Escena II), etc.

Además de las citas de versos de obras shakespearianas o del autor mismo, en varios artículos manifiesta su admiración por él. En “Lectores de verano” (*Madrid Cómicó*, 16 de julio de 1898), al aconsejar sobre las lecturas que deben hacerse en esta época del año, diferencia los autores y obras que, una vez leídas en la juventud, no merece la pena repetir, pues pierden toda la magia, que radica en la inocencia del lector (como *Los tres mosqueteros*), y aquellas que pueden ser revisadas una y otra vez en la juventud y en la

madurez cultural, cuyo principal ejemplo es Shakespeare. Para él, las obras del dramaturgo inglés no se basan en la aventura, ni en el interés argumental, sino que lo que atrae de ellas es su misterio y la reflexión a la que conllevan en el espíritu del lector. Sus obras no están fundamentadas en la realidad, sino en el espíritu del propio autor, por ello el lector las comprende mejor una vez concluida la lectura que en el curso de ella, "por eso las obras de Shakespeare sólo se abren verdaderamente cuando se cierran" (Benavente, "Lectores de verano" 511). Esta misma idea se repite en "Notas de Arte: *Cyrano de Bergerac*" (*La Vida Literaria*, 14 de enero de 1899) donde, con motivo de la representación del *Cyrano* en España, que Benavente consideraba una de las mejores obras de teatro de todos los tiempos, insiste en el valor de la universalidad de los grandes dramaturgos y de sus obras maestras: "es el Arte triunfador, el Arte universal, el Arte eterno; el que va enlazando con destellos de luz los nombres de Esquilo, Shakespeare, Molière, Lope de Vega, Schiller, sin cuidarse de géneros ni de escuelas" (Benavente, "Notas de Arte: *Cyrano de Bergerac*" 38).

64

Esta idea del Arte universal y atemporal va unida a la voluntad de instauración de un tipo de literatura que buscara únicamente la Belleza, no la ideología individual o la representación de un tipo de pensamiento concreto. El simbolismo teatral seguía esta línea de reflexión, y Benavente, uno de los primeros representantes de esta estética en España, lo pone de manifiesto en su artículo dedicado a Ibsen en *La España Moderna*:

las puras expresiones artísticas, sin finalidad filosófica, por la belleza sólo de expresión, suelen parecer símbolos de una gran idea. Con juiciosa crítica no puede sostenerse que Shakespeare y Cervantes en su obra maestra se propusieron simbolizar idealidades filosóficas. Ni Shakespeare al dar vida a Hamlet pensó simbolizar en él la inacción de la idea, el pensamiento perdido entre dudas, sin manifestarse en acción por creencia o propósito; ni Cervantes en su *Don Quijote*, lo ideal elevado en lucha con miserias de la realidad. Sus personajes, hijos sanos y equilibrados de una inteligencia artística poderosa, son tan grandes de cuerpo como de alma; vivos nos aparecen y vivos quedan por siempre en la imaginación, el hidalgo avellanado, caminando jinete en ruin cabalgadura por las peladas llanuras de la Mancha, donde sólo su mente

enloquecida pudo fundar castillos y aventuras caballescascas: vivo también el príncipe dinamarqués, elegante figura de Van-Dick, discurriendo en el camposanto, en la hedentina de huesos y calaveras con delectación de curioso, más que con horror de mortal, sobre el destino de Alejandro el Grande. (Benavente, "Ibsen" 203)

De este modo, las verdaderas obras de arte no necesitan un planteamiento consciente de su significado filosófico, sino que lo desarrollan de manera natural a través de la Belleza. La Belleza deriva en el Símbolo, no a la inversa, y ello en la Universalidad, por eso, decía en el artículo anterior, las obras de Shakespeare son eternas, sin dependencia de estéticas o escuelas determinadas.

Jean Moréas, en su manifiesto simbolista, reclama a Shakespeare como una de sus fuentes, ofreciendo la misma idea planteada por Benavente en este artículo:

Il a été dit au commencement de cet article que les évolutions d'art offrent un caractère cyclique extrêmement compliqué de divergences: ainsi, pour suivre l'exacte filiation de la nouvelle école, il faudrait remonter jusqu'à certains poèmes d'Alfred de Vigny, jusques à Shakespeare, jusqu'aux mystiques, plus loin encore. (1)

65

Los simbolistas buscan en sus modelos un Arte Universal, caracterizado por la Belleza de la expresión, no pretenden romper drásticamente con el movimiento artístico anterior, por la simple voluntad de destrucción, sino ampliarlo: "Il serait superflu de faire observer que chaque nouvelle phase évolutive de l'art correspond exactement à la décrépitude sénile, à l'inéluctable fin de l'école immédiatement antérieure" (Moréas 1). Esta afirmación es recogida por Alfonso Par, quien añade:

Shakespeare, que los románticos habían enaltecido por su desprecio de las reglas y su fuerza pasional, y que los naturalistas habían admirado por sus incidentes gráficos y su lenguaje crudo, se impuso con mayor profundidad a los simbolistas por la manera compleja y sin circunscribir los contornos con que pinta a su héroes dramáticos (*Shakespeare* 128-29).

En este sentido, este artículo es uno de los ejemplos que muestran cómo los simbolistas españoles, imitando a los

europesos, trataron de recuperar a Shakespeare como emblema del Arte Universal y Eterno, subrayando también la ambigüedad presente en sus textos. Esta oscuridad, ambigüedad o indeterminación textual y artística está íntimamente relacionada con la idea de Misterio predominante en los escritores simbolistas, desarrollada en el teatro por Maeterlinck y continuada en España por Benavente, Valle-Inclán, Martínez Sierra, etc. :

dans cet art, les tableaux de la nature, les actions des humains, tous les phénomènes concrets ne sauraient se manifester eux-mêmes; ce sont là des apparences sensibles destinées à représenter leurs affinités ésotériques avec des Idées primordiales. L'accusation d'obscurité lancée contre une telle esthétique par des lecteurs à bâtons rompus n'a rien qui puisse surprendre. Mais qu'y faire? *Les Pythiques* de Pindare, *l'Hamlet* de Shakespeare, la *Vita Nuova* de Dante, le *Second Faust* de Goethe, la *Tentation de Saint-Antoine* de Flaubert ne furent-ils pas aussi taxés d'ambiguïté ? (Moréas 1).

66 La otra razón principal por la que Benavente se declara fiel seguidor e influido directamente por Shakespeare concierne a la fundamentación argumental de sus dramas: para Benavente las obras de teatro no tienen que basar su interés en las peripecias o en las complicaciones de la trama, sino en la belleza de la escritura, y Shakespeare y Molière son los maestros. En el diálogo “Modernismo. Nuevos moldes”, publicado en *Madrid Cómico* el 5 de marzo de 1898 e incluido después en *Teatro fantástico* recoge esta idea:

MODERNISTA. — ¿El asunto? El asunto es escribir bien. Si la obra es mala, no será por falta de asunto, será... por mala, sencillamente.

AUTOR. — Dicen que sin un asunto interesante...

MODERNISTA. — Sí, la mayoría del público prefiere el interés folletinesco, las peripecias, las sacudidas, al interés más artístico y más humano por una acción sencilla, por un estudio de caracteres y de pasiones naturales y lógicas. Los trágicos griegos referían el argumento de sus tragedias antes de la representación. ¡Adiós interés! El ilustre senado de nuestro Siglo de Oro sabía cómo acababan todas las comedias de nuestro teatro; luego no era el interés de la sorpresa lo que le suspendía

durante la representación. Sin lo que llaman acción algunos críticos, hay obras maestras de Shakespeare, de Molière, de nuestros autores mismos; digo de nuestros autores, porque a lo de modernistas suelen añadir los críticos, como censura, lo de extranjerizado, cuando justamente esos moldes estrechos en que para ellos debe encerrarse el teatro, ese interés melodramático y de sorpresa es lo más francés y lo más extraño a nuestro teatro y a nuestra literatura (*Obras completas* 6: 435-36).

La influencia, pues, del dramaturgo inglés en las obras benaventinas no debe buscarse tanto en la coincidencia de temas y argumentos como en el modo de presentarlos y de tratarlos, de igual forma que en el uso del lenguaje y en la eliminación del elemento folletinesco en favor de la belleza expresiva.

No obstante, Benavente no sólo reflexiona en sus escritos sobre Shakespeare acerca del modo de concebir el Arte, sino también sobre cuestiones de índole más práctica, relacionadas con el modo de entender a los clásicos de la época. Desde finales de los años sesenta del siglo XIX se sucedieron constantemente las adaptaciones de obras shakespearianas, traídas tanto por compañías extranjeras como por españolas^v. En 1897 se estrenaron en enero *La fierecilla domada* en el Teatro de la Comedia y en abril *Las bravías*, convertida en un sainete lírico en un acto, con libreto de José López Silva y Carlos Fernández Shaw, y música de Chapí. Ese mismo año Benavente dedica un breve artículo a este asunto en *Revista Contemporánea*, dentro de la sección “Notas de un lector” con la que colaboraba. En este artículo defiende el concepto de refundición, que había recibido críticas negativas por el escaso respeto que, en ocasiones, se tenía con los textos originales (opinión que Benavente profesará después, tras la que hizo Sellés de *Antonio y Cleopatra*). El comentario procede de un artículo de Prévost donde, dice Benavente, sugiere fijar los límites de los derechos de los herederos sobre la obra de un autor para preservar los intereses de éste; idea que el mismo Benavente había desarrollado en “Los inmortales”, un breve relato crítico publicado en *El Globo* un año antes, donde los dramaturgos españoles clásicos discutían desde el Parnaso sobre este asunto (Benavente, “Los inmortales” 1). En “Notas de un lector” defiende el valor histórico y cultural de las refundiciones, pues permiten que las gentes

de lugares o tiempos lejanos al autor en cuestión puedan conocer sus obras. Para demostrarlo, utiliza dos ejemplos: el de Jean-François Ducis y el de Henry Irving. Las representaciones shakespearianas llegaron a la Península a través de Francia en el XVIII —con cierta polémica sobre su adecuación moral— fundamentalmente a través de las refundiciones clasicistas de Ducis, como explica Ángel-Luis Pujante:

También llegó de Francia el Shakespeare escénico, pero no se representó en los teatros españoles traducido de traducciones como las de Le Tourneur, hechas a partir del original inglés, sino en versiones de las refundiciones neoclásicas de Jean-François Ducis, en las que concepción, estilo, acción y personajes diferían notablemente de los originales shakespearianos (xxi).

El actor victoriano, por otro lado, publicó las obras completas de Shakespeare adaptándolas según su punto de vista, a través de las representaciones que llevó a cabo, ofreciendo una perspectiva puramente escénica que resultó muy novedosa en el momento, pues nunca el teatro de Shakespeare había recibido tal tratamiento. Los textos de Irving han sido recuperados por la Universidad de Cambridge en 2009, bajo el título *The Henry Irving Shakespeare*.

Ambos dramaturgos se caracterizaron, pues, por refundir las obras de Shakespeare según su criterio, sin demasiada fidelidad con los textos originales. En este sentido, Benavente insiste en la necesidad de tales versiones, pues no destruyen a la original, que siempre puede ser leída y comparada con la adaptación, sino que en muchas ocasiones resultan provechosas. No obstante, subraya unas palabras del actor inglés, que en su opinión deben ser tenidas en cuenta por algunos refundidores: “Supresiones pocas, transposiciones algunas, innovaciones nunca” (Benavente, “Notas de un lector” 209).

Así pues, Benavente ofrece una doble visión de las adaptaciones de Shakespeare: algunas resultaron provechosas por su relevancia histórica, pues dieron a conocer al dramaturgo inglés en nuestro país, pero el concepto de refundición debe utilizarse cuidadosamente, siempre con respeto a los textos y a los autores originales.

Benavente insiste sobre este mismo asunto en "Cartas a Colombina" (*Juan Rana*, 7 de enero de 1898), donde Arlequín, a raíz de la proposición para el nuevo año de volverse persona más seria, escribe a Colombina sobre la situación teatral del momento. Así, critica la adaptación de Sellés de *Antony and Cleopatra* estrenada ese mismo año, publicada después con un prólogo de Valera y llevada a escena por María Guerrero. La actriz pretendía igualarse con las europeas de primera línea (Sarah Bernhardt, Eleonora Duse) que habían tenido previamente éxito con el estreno de la obra. Dicha refundición fue famosa precisamente por su baja calidad y tuvo muy malas críticas (el público recordó la adaptación de la Duse, nombrada también por Benavente, que fue mucho más fiel y mejor representada). Alfonso Par subraya la excesiva supresión de escenas, argumentos, personajes y ambientes del drama de Sellés; la mala caracterización de Cleopatra; la inadecuación del lenguaje, etc., y la califica de "corcusidos desatinados" (*Shakespeare* 58-62). Para Benavente, pues, las adaptaciones del teatro de Shakespeare no tienen por qué reproducir de manera exacta el texto original, convirtiéndose en meras traducciones, sino que deben tratar de mantener siempre el espíritu del autor, buscar la belleza de la expresión y no perderse en la acción misma sino en la finalidad estética.

69

Muchos años después, en "Edipo, Hamlet, Segismundo" (1938), Benavente recordará las representaciones de *Hamlet* que había visto y destacará las llevadas a cabo por compañías italianas y alemanas. En concreto, Ernesto Rossi fue para él el actor que mejor personificó el papel de Hamlet (a pesar de su inadecuado físico —*vid. supra*—), pues basaba su actuación en la sencillez, dejando ver más al personaje que al actor, lo que no resultaba muy habitual. Critica la falta de adecuación de los actores al personaje (demasiado gordos, entrados en años, con barba, etc.) pero, sobre todo, el tinte melodramático y exagerado con que presentaban el drama. Las adaptaciones no debían tener, pues, sólo en cuenta el respeto y fidelidad al texto mismo, sino también la adecuación de los actores a los personajes, no sólo en lo físico, sino también en el modo de representar. Una refundición o una adaptación debía considerar los modos de expresión tanto, o más, que el respeto a las escenas.

Hamlet es, en su opinión, el drama shakespeariano más complejo y rico, su personaje se iguala a don Quijote en valor estético y psicológico, motivo por el cual ambos están constantemente presentes en la Literatura y en el Arte en general. La admiración por el personaje danés le llevó a componer un poema: "El monólogo de Hamlet", publicado en *Versos* en 1893. Estos versos resumen la idea que Benavente tenía de Hamlet: representaba el símbolo de la duda, aplicada a la vida y, en especial, a la religión:

¡Ser o no ser! El soliloquio eterno
que hace apurar un mundo de amargura
por temor a las penas de un infierno.
¿En qué alma, en horas de mortal tristura,
no surge como sombra del averno
y no hace vacilar la fe más pura?
Pero el creyente fiel a Dios percibe,
y ahoga pronto la duda con fe ciega;
el descreído su dolor anega
en el no ser que su dolor concibe...
¡Triste quien, como Hamlet, duda y vive! (*Obras completas* 6: 1076)

70

En el artículo antes citado dedicado a Ibsen expresaba esta misma idea (*vid. supra*, p. 5). La lectura de *Hamlet* es, en esta época, simbolista, y difiere ligeramente de la que planteará muchos años después al escribir "Edipo, Hamlet, Segismundo". En este segundo momento, y sin el condicionamiento estético simbolista que manifestaba en la primera época, no subraya, por encima de cualquier otra condición, la duda o la indeterminación, sino el papel de Hamlet como espectador del mundo, sin afrontar el destino, observador pasivo y reflexivo de cuanto le rodea.

Dramáticamente, Hamlet es para Benavente la plasmación del concepto de "monólogo", así lo manifiesta en su poema de *Versos* y en sus artículos. Significa la reflexión introspectiva como personaje y exteriorizada como elemento teatral, por lo que puede representarse solo o enmarcado en el resto de la obra. Sin embargo, el "Ser o no ser" no es para Benavente el monólogo más importante de la obra, sino que el final, tras la llegada de Fortimbrás, es el que sirve para comprender verdaderamente al personaje. A pesar de ello, tanto en "Edipo, Hamlet, Segismundo" como en *Recuerdos y olvidos* plantea el significado del famo-

so monólogo, que para él radica en la voluntad de querer ser fiel a sus planteamientos y sentimientos y no aparentar otra realidad falsa. Por ello disiente de la traducción de Moratín, quien lo convirtió en "Existir o no existir".

Pero además de las opiniones que Benavente vertió en sus artículos sobre el teatro de Shakespeare, a lo largo de esta primera etapa creativa adaptó dos obras del inglés: *Twelfth Night or What You Will* y *Much Ado About Nothing*. La primera, que Benavente tituló *Cuento de amor*, se estrenó en el Teatro de la Comedia el 11 de marzo de 1899, a beneficio de la actriz Carmen Cobeña, y fue publicada en *Revista Nueva* a lo largo del mes de marzo de ese mismo año.

A pesar de ser una obra distinta de la original, y tras el estrepitoso fracaso de la *Cleopatra* de Sellés y las críticas que trajo consigo sobre el concepto de refundición y sobre distintos adaptadores, recibió buenas críticas y agradó bastante al público, quien llamó al autor al final de los actos II y III, aunque no salió a escena hasta el final de la obra. José de Laserna, en *El Imparcial* del 12 de marzo, la calificó de "nada más que un cuento representado, sin aspiración a verdadera comedia" (3), y subrayó la simplicidad de la fábula, la escasez y monotonía de la acción y la indeterminación de los personajes. A pesar de ello, reconoció también la atmósfera de delicadeza y poesía en los conceptos expresados, concluyendo que Benavente "ha arreglado a Shakespeare con Shakespeare mismo" (3). Además, valoró la adaptación, puesto que el autor dio a conocer con ella a la escena española esta obra shakespeariana.

Tanto en *La Época* como en *El Globo* y en *El Liberal* se alabó la comedia por discreta y cuidadosa, muestra de la refinada cultura del literato. Destacaron también los diálogos y la sencillez del argumento, el ingenio con el que el autor desarrolló la trama, despojando al original de "los incidentes que tal vez hubieran impedido en estos tiempos su representación, y al ser vertido al castellano ha alcanzado la unidad de que antes carecía" (Arimón 3).

Las críticas también fueron favorables en el *Heraldo de Madrid*, en *Gedeón* y en el *Mundo Naval Ilustrado*, donde Marion Lorbac (pseudónimo de Ramiro Blanco) constató cómo Benavente quitó importancia en *Cuento de amor* al papel de Cesario (el Florisel benaventino), y convirtió a Malvolio en un tipo menos cómico. Suprimió también escenas, simplificó la fábula, y algunos personajes queda-

ron esfumados, pero aún así lo calificó de “valiosísimo juguete adornado de piedras preciosas, cuento candoroso pero encantador” (Blanco 113).

Alfonso Par fue el primer estudioso del siglo XX en comentar de manera detallada la obra, reconociéndole brevemente el buen gusto y el estilo delicado del autor, pero examinándola sobre todo en comparación con la obra original. Según Par, Benavente extrajo de *Twelfth Night* la parte más importante del argumento, que desarrolló y glosó según su criterio, coincidiendo en ocasiones con la comedia shakespeariana pero, en general, distanciándose de ella. En la obra de Shakespeare, la trama se desenvuelve en un ambiente grácil, constituyendo los rumores el tema principal de la obra, con episodios burlescos. Benavente los suprime casi todos, y la trama adquiere tintes trágicos al final del acto II con la amenaza del Duque de hacer morir a Florisel; seriedad que desentonaría en la comedia inglesa y que corresponde, para él, a la fraseología castellana. Además, ambas obras se diferencian para este crítico en el estilo: el discreto psicológico de Benavente implica la reflexión introspectiva de los personajes, alejándose de la frescura de los diálogos y monólogos shakespearianos (*Representaciones shakespearianas* 63-64). Kessel Schwartz opina, a diferencia de Par, que *Cuento de amor* está mucho más cerca del trabajo de Shakespeare de lo que Par afirma, pero no desarrolla su hipótesis (36).

Así pues, la obra de Benavente ha recibido críticas distintas: en la época fue recibida con aplausos por parte del público y la crítica, quienes no reflexionaban tanto sobre la fidelidad del texto con respecto al original como sobre la habilidad del dramaturgo a la hora de crear una comedia nueva a partir de la de Shakespeare. Las lecturas de la obra en el marco de la recepción de Shakespeare en España han sido distintas, pues se centran en las diferencias del texto benaventino con respecto al inglés, ofreciendo críticas menos favorables.

Cuento de amor es una adaptación shakespeariana encuadrada en un marco modernista por un prólogo y un epílogo. El prólogo, declamado a la manera renacentista por la condesa Olivia, presenta la obra como un cuento de amor “sucedido donde suceden los cuentos: en la región encantada de los poetas” (*Obras completas* 1: 365), y termi-

na con una loa de Shakespeare y una *captatio benevolentiae* del público. Todo el lenguaje y el estilo de este prólogo es claramente modernista: aúna las descripciones coloristas, plagadas de sinestesias y donde hadas y poetas parecen ser la misma figura. Resulta interesante la siguiente afirmación: “Todo él pasa en este mismo lugar y aquí han de parecer cuantos en el cuento intervienen, sin justificar su llegada” (*Obras completas* 1: 365). La justificación de la entrada por parte de los personajes estaba ya presente en el teatro renacentista, pero en Francia tuvo una especial importancia en el teatro de Scribe —en la *pièce bien faite*— donde, para que el espectador no tuviese dudas, cada personaje con frecuencia expresaba al principio el motivo de su entrada y su identidad. Un ejemplo de esto es una de las obras más representadas en España de este dramaturgo, titulada *Le mariage de raison*, donde los primeros en entrar en escena, Pinchon y Suzette, explican:

PINCHON.— Soyec donc, tranquille, cousin, je ne réveillerais personne, et j’attendrai qu’on soit levé. Eh! Qu’est-ce que me disait donc Bertrand, mon cousin, que tout le monde dormait au château? Voilà Madmeoiselle Suzette qui est déjà sur pied.

SUZETTE.— C’est Monsieur Pinchon, le fermier de Monsieur le Comte (390).

73

Benavente con estas palabras se aleja de este tipo de convenciones teatrales, para él no demasiado artísticas, que desmejorarían la calidad de los dramas.

Por lo que a la obra respecta, *Cuento de amor* sigue el mismo argumento de *Twelfth Night*, pero ofrece numerosas variaciones. En primer lugar, en la obra de Benavente no hay acción externa a la sucedida en Illyria, la acción comienza con el personaje de Elena (Viola) ya disfrazada de Florisel (Sebastián). Toda la escena que desencadena el enredo del disfraz se traslada a la escena III de la comedia benaventina, eliminando con ella la figura del capitán, cuya función desempeñará más adelante el personaje de Sebastián, amigo del padre de Elena. Este comienzo presupone la voluntad de Benavente de aligerar la comedia de Shakespeare, pero en estas primeras escenas no cumple este propósito, sino que las ralentiza analizando el pasado de los personajes y caracterizándolos.

Es precisamente la caracterización de los personajes lo que más diferencia la obra de Benavente de la original. El personaje del Duque Leonardo (Orsino en Shakespeare) es muy distinto, tiene un pasado mujeriego y vividor ausente en *Twelfth Night*, donde se presenta como el paradigma del enamorado. Por su parte, la condesa Olivia también responde a la figura de mujer voluble, incluso frívola, opuesta a la de Shakespeare, donde se la describe como mujer justa y escrupulosamente honesta, aunque luego caiga en las redes del amor. Su declaración a Florisel es mucho menos sutil que en la obra de Shakespeare, y toda gira en torno a ella y a su carácter cambiante. Desde el final del acto I la comedia benaventina se centra en Olivia, impasible ante la amenaza de muerte del Duque a Florisel; los personajes subrayan su hipocresía, la falsedad en la simulación de tristeza por la muerte de su hermano, su egoísmo — pues sólo piensa en casarse con Florisel — e incluso su maldad al no rogar al Duque que cese en su venganza. Esta perspectiva misógina con que Benavente dibuja a Olivia no guarda similitud alguna con la original. En *Twelfth Night* Olivia es un pilar más en la formación del cuarteto amoroso final, pero la obra no se centra en ella sino en Viola y en los enredos que produce el disfraz. En esta obra parece más importante no sólo la búsqueda del hermano perdido, sino también el juego amoroso inocente, lúdico, tanto en los personajes altos — los duques — como en los bajos — los criados —. En *Cuento de amor* hay una crítica social implícita a las volubilidades del amor desde una perspectiva negativa, con largos parlamentos donde se desarrolla — lo que hace que, a pesar de la supresión de muchas escenas, la obra de Benavente resulte más lenta —:

Ni el Duque mismo, ¿no es eso? Todos le hallan tan digno de ser amado, que a todos extraña que yo no pueda amarle, y me juzgan por loca y extravagante. El Duque tiene hermosa presencia; es poderoso; su espíritu es noble por naturaleza, y culto por todo género de estudios; el entendimiento no puede hallar una razón para no amarle. Pero ¿qué somos, si contra mil razones del entendimiento basta una sinrazón de la voluntad? Si el entendimiento ordenara en el corazón y por principios fijos se amase, todas las mujeres debieran amar al Duque. ¿Y qué sería de los demás hombres entonces? De él mismo habrá alguna mujer enamorada más digna que yo de su amor,

y él no sabrá siquiera que existe ni que llora en silencio por él, y lo sabría que le fuera imposible amarla [*sic*]. Para el amor no hay razones, ni compasión, ni piedad. Rara vez por su senda van dos almas felices unidas en un mismo amor; van una a una, solitarias, huyendo de quien las persigue y persiguiendo a las que huyen. Es el eterno cuento de amor. (*Obras completas* 1: 379)

Además, el personaje de Malvolio, uno de los más importantes de la obra de Shakespeare es menos complejo en la de Benavente. En *Cuento de amor* aparece como un escudero, no como un mayordomo, y su caracterización se elabora en comparación con la de Toby por los excesos de ambos —el uno por su falsa honradez y el otro por su afición superlativa a la bebida—. Los diálogos entre ellos son constantes, especialmente importantes en la escena V del acto primero:

TOBIAS. — *Ergo, ergo...* Trastornas mi cabeza con tus silogismos. Yo probaré la falsedad de tu razonamiento. ¿Dices que yo estaba anoche embriagado? Ya ves como tu razonamiento no puede sostenerse.

75

MALVOLIO. — Cierto, si ha de apoyarse en vos. Y ¿os parece decoroso, cuando vuestra sobrina vive entregada al dolor más profundo, y en su casa reina la mayor austeridad, que vos, con amigotes y mujerzuelas, paséis la noche entera escandalizando con músicas y canciones licenciosas? [...] Me obligaréis a decir una vez más a mi señora que afrontáis el decoro de su casa. (*Obras completas* 1: 372-73)

Al eliminar a Sir Andrew Aguecheek de la historia se pierde uno de los contrapuntos del personaje de Malvolio, que en *Twelfth Night* va adquiriendo importancia progresiva conforme avanza la obra. En esta comedia es condenado a la burla de sus compañeros por su altivez, pretensiones y arrogancia, que incluso su misma señora es capaz de notar, y hasta tal punto aumenta su relevancia como personaje que es el que da final a la trama: el enredo causado entre los duques por el disfraz de Viola se soluciona antes, y la obra concluye con el conocimiento de Malvolio de la burla de Sir Toby, Sir Andrew y Maria. En Benavente el final lo provoca la anagnórisis de Elena y Sebastián, el reencuentro de los dos hermanos y la unión de los cuatro

enamorados. En *Cuento de amor* Malvolio desaparece en la escena IX del acto III, donde persiste en su idea de matar a Florisel como venganza por haberle quitado el amor de Olivia.

Además, Benavente plantea un motivo explícito por el que Dorotea (Maria) y Tobías (Sir Toby) quieren vengarse de Malvolio: le ha dicho a Olivia que su tío bebe demasiado y tiene un comportamiento completamente indecoroso y que Dorotea mostró una actitud indecente también en la fiesta del Conde. Es, pues, un delator. En *Twelfth Night*, la burla se debe a la actitud arrogante y altiva de Malvolio, no existe ningún motivo concreto, sino sus continuas humillaciones al resto de los criados por creerse superior a ellos. Parece claro que Benavente pensaba que para llevar a las tablas en aquel momento *Noche de reyes* había que llenar ciertas lagunas en la acción que facilitaran la comprensión al público de la obra, máxime cuando intentaba aligerar la comedia con una razón que evitara muchas escenas que explicaran la actitud de Malvolio ante sus compañeros.

El final del acto II de *Cuento de amor* se aleja sobremedida de la comedia shakespeariana. En él, la Condesa confiesa ante el Duque su amor por Florisel, estando éste presente. Se produce una riña verbal entre ellos que no aparece en Shakespeare, donde el entuerto amoroso se deshace a la vez con la llegada de Sebastián. Olivia nunca confiesa a Orsino su amor por Sebastian. Es un final de corte casi folletinesco y queda en el aire la amenaza de muerte del Duque a Florisel. El tercer acto se desarrolla por entero en torno a esta amenaza de muerte, en Shakespeare es mucho más complejo: a la sucesión de escenas en torno a la burla de Malvolio se unen las apariciones del bufón Feste, la llegada del verdadero Sebastian a la ciudad y el duelo que mantiene con Sir Andrew y Sir Toby después. Benavente suprime todo este argumento y deja como única línea de acción la venganza del Duque contra Florisel. En Shakespeare no hay deseos de venganza —salvo por parte de Malvolio al final de la obra—, sino que las escenas se basan en el enredo y en la confusión, mucho más cómicas que las benaventinas.

Así pues, *Cuento de amor*, a pesar de tomar el asunto de *Twelfth Night or What You Will*, transforma profundamente la comedia: suprime muchas escenas, personajes y asuntos, y centra su atención en personajes distintos de los de Sha-

kespeare. No obstante, esto no se debe a la falta de comprensión del drama, puesto que la caracterización de algunos personajes es muy adecuada —aunque los diálogos sean muy distintos— a los shakespearianos: tal es el caso Tobías o el de Elena. El Bufón, incluso, aunque de menor importancia, también está bien retratado como cómico pero, a la vez, reflexivo, capaz de expresar ideas filosóficamente complejas de la manera más sencilla. Benavente entiende bien a Shakespeare y lo asume, pero manteniendo aquellos personajes que consideraba más propiamente shakespearianos, y adapta la obra al público de su tiempo, y a sus intereses teatrales.

El tratamiento de *Los favoritos*, basada en un episodio de *Much Ado About Nothing*, es distinto. Los personajes se reducen a los protagonistas de la comedia shakespeariana (Beatriz y Benedicto), Celia (Hero) y el Duque Octavio (Don Pedro). En *Los favoritos* Celia y el Duque están ya casados, por lo que no interesa toda la confusión que se produce entre Margarita y Hero a causa de la venganza de don Juan contra su hermano. El personaje negativo, pues, desaparece también, y la historia se centra en el amor entre dos personajes que parecen odiarse en un principio y a base de alardes de ingenio discuten sistemáticamente pero posteriormente terminan enamorándose.

Celia no es Hero, ni el Duque Octavio es don Pedro. Argumentalmente cumplen su función: son los favoritos de Beatriz y Benedicto, pero por lo que respecta a su carácter las diferencias son notorias. Celia es el prototipo de dama cortesana: es dulce, generosa, etc. Se casó con el Duque por interés, por consejo de su padre, pero vive feliz a su lado porque ha resultado ser muy buen esposo. Cree que leer y estudiar sólo conllevan amargura, pero pese a todo es astuta. A diferencia de ésta, el Duque Octavio encarna al noble tonto, sin ideas, físicamente buen mozo pero cuyo cerebro es el de Benedicto. Depende absolutamente de él, es su gran apoyo moral y político. Hero es distinta a Celia: es inocente, sólo se muestra como dama enamorada y honrada, pero no tiene importancia como personaje en sí mismo. Don Pedro, por el contrario, es el modelo de noble discreto, galante, honesto, justo y generoso.

Beatriz y Benedicto son idénticos a los personajes shakespearianos: inteligentes, ingeniosos y de gran facilidad de palabra. Los diálogos entre ellos están bien plasmados

en el texto benaventino, y los otros dos personajes sirven para propiciar la acción. Hay, no obstante, detrás del matrimonio entre Celia y el Duque una idea importante para el significado de la obra: el amor no siempre es fundamental, muchos matrimonios se resignan a encontrarse bien al lado del otro aunque no haya entre ellos un verdadero enamoramiento.

A diferencia, pues, de *Cuento de amor*, *Los favoritos* fue creada por Benavente como homenaje a la obra de Shakespeare, por el interés que despertó para él la trama, se trata de un piezo breve estrenada en el Teatro de San Fernando en Sevilla sin una voluntad consciente de adaptarla a los moldes de la época, sino como un intento de recuperar al dramaturgo inglés para divertimento del público.

A pesar de que posteriormente la presencia de Shakespeare puede percibirse en varias obras — *La noche iluminada* y *Titania*, inspiradas ambas en *Midsummer Night's Dream*, *La historia de Oteló* en *Othello* o *El bufón de Hamlet* en *Hamlet* —, en esta primera época la única obra inspirada en una comedia shakespeariana es *Cuento de primavera*, basada en *As You Like It* (*Como gustéis*). En esta obra utiliza dos de los personajes shakespearianos, uno de ellos tomado de la literatura griega: Ganimedes y Rosalinda, pero lo hace de manera diferente a la de Shakespeare. Javier Huerta y Emilio Peral explicaron bien la función del uso de estos personajes shakespearianos en el drama: Ganimedes es en esta obra un hombre, un poeta, no surge de un disfraz, pero se deja claro desde el prólogo que es encarnado por una actriz, lo que adecuaba su figura al simbolismo del andrógino:

En el Ganimedes del *Cuento de primavera* quiso encarnar Benavente ese ideal de “andrógino espiritual”. Desde los primeros compases de la obra el autor crea la atmósfera precisa de ambigüedad con un personaje que finge ser mujer — aunque, en realidad, es un hombre —. Ser y aparentar es la tensión en que se movían los indeterminados personajes de Shakespeare, y es la que lleva el juego dramático en la obrita de Benavente a los extremos de indefinición sexual en que quiere situar a los espectadores [...].

La figura de Ganimedes gozó de un enorme predicamento en el renacimiento italiano en tanto símbolo máximo del amor homoerótico [...]. Benavente parte, para su

interpretación el tipo, de la lectura simbolista de la *commedia dell'arte*, a la que añade la ambigüedad sexual que Ganimedes heredaba directamente de la tradición. (Huerta Calvo y Peral Vega 67 y 131)

En la obra de Shakespeare el nombre del personaje es escogido también por la ambigüedad sexual que ofrece, y desde esa perspectiva lo retoma Benavente.

En el caso de Rosalinda, que aparece en la escena XV, acto I, de *Cuento de primavera*, se trata de una amiga de Lesbia, la princesa protagonista obligada a casarse con un príncipe que no conoce. En esta obra Rosalinda, junto con Hebe, la otra amiga de Lesbia, desea fervientemente estar en el lugar de ésta, pero manifiesta también su tristeza por su partida. Hay, en esta escena, una crítica implícita de la envidia femenina, satirizada sobre todo en el momento en que Hebe cuenta cómo ha soñado que era ella quien se casaba con el príncipe y Rosalinda afirma haber sentido lo mismo:

ROSALINDA. — ¿Creeréis que anoche fue ese mismo mi sueño?

HEBE. — ¡Es extraño!

ROSALINDA. — Y he oído de varias doncellas de la Corte que han soñado como nosotras.

HEBE. — ¡Será cosa de maleficio! (*Obras completas* 6: 392).

79

Este personaje, pues, no es semejante al shakespeariano, pero su nombre y su presencia fueron escogidos por Benavente, sin duda, por las connotaciones shakespearianas que poseen, recordando a la protagonista de la comedia, puesto que no tiene ninguna otra relevancia en la trama.

Parece, pues, que Benavente sentía especial aprecio por dos tipos de composición dramática shakespeariana: el ahondamiento en la psicología de personajes complejos — como el caso de Hamlet, el Rey Lear o Macbeth — y las comedias de disfraz, donde el enredo resultaba de la confusión de sexos — como en *Noche de reyes* o en *Como gustéis* —. Éstos son los dos aspectos clave que Benavente trata de recuperar de Shakespeare: por un lado en consonancia con un tipo de teatro — los naturalistas, Ibsen y los dramaturgos franceses de Fin de Siglo — que centraba su objetivo en la lucha de pasiones de los personajes y por

otro en clave simbolista (o modernista), con personajes ambiguos de corte renacentista —entre Shakespeare y la *commedia dell'arte*— que provocan cierta ambigüedad en la escena y en la interpretación del espectador.

Desde mi punto de vista, la influencia de Shakespeare en esta primera etapa benaventina se debe más a la voluntad de adaptación de los textos del dramaturgo inglés que a la presencia de éste en el resto de los dramas. El *Teatro fantástico* se relaciona más con la *commedia dell'arte* y con el teatro simbolista que con Shakespeare —a excepción de *Cuento de primavera* y de *Los favoritos*—, y las obras de teatro representadas tienen más del teatro francés de fin de siglo, del drama burgués y del ibseniano que del dramaturgo inglés. Benavente siempre lo reclamó como uno de sus modelos por la admiración que sentía hacia sus textos dramáticos, pero en esta época elaboraba otro tipo de teatro, de corte costumbrista y de crítica social y moral. Los juguetes cómicos y piezas breves en prensa siguen esta línea, moviéndose entre el simbolismo de fin de siglo y el relato crítico. Benavente fue, como otros escritores que siguieron la estética simbolista a finales de XIX, uno de los encargados de reivindicar a Shakespeare, reclamarlo como ejemplo de Arte y de la complejidad de descripción de los caracteres —sobre todo los de sus tragedias—, así como de adaptarlo y darlo a conocer al público —como sucedió con *Cuento de amor*—. No trataba, en estos años, de crear un tipo de drama de corte isabelino o más puramente shakespeariano, sino más bien de recuperar sus textos.

OBRAS CITADAS

- ARIMÓN, Joaquín. "Teatro de la Comedia. Beneficio de Carmen Cobeña". *El Liberal* 12 de marzo de 1899: 3.
- BENAVENTE, Jacinto. "Ibsen". *La España Moderna. Revista Ibero-americana* 37 (febrero de 1892): 201-206.
- . "Lectores de verano". *Madrid Cómico* 804 (16 de julio de 1898): 511.
- . "Los inmortales". *El Globo* 5 de octubre de 1896: 1.
- . "Modernismo. Nuevos moldes". *Madrid Cómico* 785 (5 de marzo de 1898): 204-205.
- . "Notas de Arte: Cyrano de Bergerac". *La Vida Literaria* 2 (14 de enero de 1899): 38-39.
- . "Notas de un lector". *Revista Contemporánea* 106 (30 de abril de 1897): 209.
- . *Obras completas*. 11 vols. Madrid: Aguilar, 1940-58.
- BLANCO, Ramiro. "Teatros y autores. Comedia". *El Mundo Naval Ilustrado* 46 (15 de marzo de 1899): 113-114.
- GONZÁLEZ LÓPEZ, Emilio. "El teatro de fantasía de Benavente". *Cuadernos Hispanoamericanos* 320-321 (marzo 1977): 308-26.
- HUERTA CALVO, Javier y Emilio PERAL VEGA, eds. *Teatro fantástico*. De Jacinto Benavente. Madrid: Espasa-Calpe, 2001.
- LASERNA, José de. "Los teatros. Comedia. Un beneficio y dos estrenos". *El Imparcial* 12 de marzo de 1899: 3.
- MARTÍNEZ LAX, Fulgencio. "Shakespeare: entre la literatura y el teatro". *Teatro clásico en traducción: texto, representación, recepción*. Ed. Ángel Luis Pujante. Murcia: U de Murcia, 1995. 247-252.
- MORÉAS, Jean. "Le Symbolisme". *Le Figaro* 18 de septiembre de 1886: s.p.
- PAR, Alfonso. *Representaciones shakespearianas en España*. Vol. 2: época realista (y tiempos modernos). Barcelona: Balmes, 1940.
- . *Shakespeare en la literatura española*. Vol. 2: Realismo y Escuelas Modernas. Barcelona: Balmes, 1985.
- PENUELAS, Marcelino. *Jacinto Benavente*. New York: Twayne, 1968.
- PERAL VEGA, Emilio. "Poética de un teatro en silencio: Benavente y la pantomima". *Jacinto Benavente en el teatro español*. Eds. Mariano de Paco y Francisco Javier Díez de Revenga. Murcia: Fundación Cajamurcia, 2005. 271-94.
- PUJANTE, Ángel Luis. "Introducción". *Shakespeare en España: textos 1764-1916*. Murcia: U de Murcia, 2007. XIX-XLVI.
- SCHWARTZ, Kessel. "Benavente on Shakesperean characters". *Modern Drama* 4 (1961): 60-62.
- . "Shakespeare's influence on Benavente's plays". *South Central Bulletin* 20.4 (1960): 35-38.

- SCRIBE, Eugène. *Le mariage de raison*. Théâtre complet. Paris: Aimé André, 1834.
- STARKIE, Walter. *Jacinto Benavente*. Oxford: Oxford UP, 1924.
- TORRENTE BALLESTER, Gonzalo. *Panorama de la literatura española contemporánea*. Madrid: Guadarrama, 1965.
- TROUILLHET, Juan. *Shakespeare, Valle-Inclán y la renovación teatral española*. Tesis U of Illinois at Chicago, 2007. <http://proquest.umi.com/pqdlink?Ver=1&Exp=10-29-2016&FMT=7&DID=1391100631&RQT=309&attempt=1&cfc=1>.
- . “El teatro fantástico de comienzos del siglo XX: el caso de Valle-Inclán”. *Ensayos sobre ciencia ficción y literatura fantástica: Actas del I Congreso Internacional de Literatura Fantástica y Ciencia Ficción*. Madrid: Asociación Cultural Xatafi-U Carlos III de Madrid, 2009. 794-803.
- ZARO, Juan Jesús. *Shakespeare y sus traductores: análisis crítico de siete traducciones españolas de obras de Shakespeare*. New York: Peter Lang, 2007.

NOTAS

¹ Véanse al respecto los trabajos de Schwartz ("Benavente on Shakesperean Characters" y "Shakespeare's Influence on Benavente's Plays"), Martínez Lax, Zaro y Trouillhet (*Shakespeare, Valle-Inclán y la renovación teatral española*). Este último es el más completo.

² Consúltense los trabajos de González López, Peral Vega y Trouillhet ("El teatro fantástico de comienzos del siglo XX"). Asimismo, véase la edición de *Teatro fantástico* realizada por Huerta Calvo y Peral Vega.

³ Tal es el caso de Gonzalo Torrente Ballester en *Panorama de la literatura española contemporánea*.

⁴ Marcelino Peñuelas explica cómo antes de los dieciséis años ya había leído *Hamlet*, primero en la traducción de Moratín, luego en la francesa del hijo de Víctor Hugo y a esa edad ya en inglés (15).

⁵ Entre otras se pueden destacar, *Macbeth* en 1857, *Romeo y Julieta* en 1858, 1875, 1891, etc., *El sueño de una noche de verano* en 1860 y 1870, *Otelo* en 1866, 1869, 1871, 1881, 1892, etc., *Hamlet* en 1866, 1872, 1873, 1893, etc., *Antonio y Cleopatra* en 1890, *La fierecilla domada* en 1894, 1896, etc. Véase Par, *Representaciones shakespearianas* 11-55.