

RASGOS DISCURSIVOS DE SHAKESPEARE Y CUNQUEIRO: CULTURA INCOMPRENDIDA Y ALABANZA POPULAR

Elena Domínguez Romero

(Dpto. Inglés I. Facultad de Filología A. Universidad Complutense de Madrid)

elenadominguez@filol.ucm.es

RESUMEN

El presente trabajo consiste en el análisis de Shakespeare y Cunqueiro y la relación paralela que ambos mantienen con lo popular, incomprendida en ambos casos por sus respectivas sociedades y culturas.

Palabras clave: Shakespeare, Cunqueiro, Discurso, Popular

ABSTRACT

The present paper consists in the analysis of Shakespeare and Cunqueiro as much as in the relationship of these two authors with popular culture, misunderstood in both cases by their respective societies and cultures.

Key words: Shakespeare, Cunqueiro, Discourse, Popular

INTRODUCCIÓN

Explica Boika Sokolova que el título de su capítulo "Shakespeare: Man of the Millenium" publicado en el volumen editado por Ángel Luis Pujante y Tom Hoenselaars bajo el título *Four Hundred Years of Shakespeare* (2003) se debe fundamentalmente a la encuesta llevada a cabo a finales de 1998 en el programa "3BC" de Radio 4 donde Shakespeare fue elegido hombre del milenio por los 45000 oyentes del mencionado programa, llegando a adelantar al mismísimo Winston Churchill en el sondeo. Un tiempo después, el diario *The Times* del día 2 de enero de 1999 se haría eco de la noticia y justificaría los resultados destacando la falta de temporalidad, la visión poética y la profunda humanidad de Shakespeare.

Concretamente, Stanley Wells da tres razones para justificar su versión de los hechos en el rotativo. Nombra primero aquellas cosas cotidianas con las que la audiencia se enfrenta diariamente y que ya están presentes en las obras de Shakespeare, así como aquellas otras situaciones diarias que puedan resultar amenas o divertidas y que tampoco suelen faltar: "things that people have to struggle to put up with and things they enjoy" (Wells, 1999, p. 2). En segundo lugar, Wells menciona el posicionamiento del autor no sólo en la sociedad del momento en el que le ha tocado vivir, sino también en el lugar concreto que ocupa en el universo e incluso en su relación con aquello a lo que consideramos Dios: "place in the universe and man's relationship with God or whatever we think of as God" (p. 3). Para concluir, Wells se detiene a valorar la originalidad estructural de las obras de Shakespeare, tan maltratada por siglos de literatura en España y que, como se verá más adelante en el presente trabajo, llegaría incluso a salpicar a seguidores del dramaturgo inglés como Cunqueiro, sin importar las continuas explicaciones que el autor gallego se vería obligado a dar para justificar sus adaptaciones de las obras del autor inglés.

Como bien indica Sokolova (2003, p. 98), Lisa Jardine explica en la misma página del diario que el éxito de Shakespeare se debe a su versatilidad, al hecho de constituir una especie de caja vacía en la que, de manera atemporal, caben todas las ideologías a defender:

[...] we might ask if Shakespeare is much more than a convenient empty box to put things into. His plays and poems have acquired an all-purpose quality which has gone way beyond that breadth of vision for which he was long revered, and which fans might once have dubbed the mark of his "genius" [...] Shakespeare has become a cipher, one of those iconic figures [...] who can be filled with any consumer message you fancy [...] his contribution to the sum total of human well-being was restricted to lingering words rather than lasting deeds (Jardine, 1999, p. 3).

Ante esto, Boika Kosolova coincide con Jardine considerando siempre a Shakespeare como un pilar moral y político fundamentalmente útil en tiempos de represión como único medio para expresar horrores e injusticias de otro modo silenciados. Esto es, como un arma camuflada pero

tremendamente subversiva cuando se trata de combatir los sistemas más represivos:

For millions of people Shakespeare's plays were as important as the discovery of penicillin. And more than that, they were a medium for communicating truths unspeakable and horrors unfathomable, a way of exorcizing the pent-up tensions of the system where they were kept prisoners, ultimately a tool of its subversion and demise (2003, p. 99).

No en vano, para Hardin Craig, según expone Dennis Kennedy (2003, p. 168), Shakespeare acabó convirtiéndose en un refugio, en una prueba de disidencia ante cualquier causa. Así en 1948, Craig expresó que la genialidad de las obras de Shakespeare, como las de Chaucer o Goethe, residía en el hecho de estar escritas desde un punto de vista general a la humanidad, lo que justifica la carencia que en ellas se percibe en cuanto a afectación, formalismo, dogmatismo o prejuicios se refiere. Son obras que tratan de la vida, de la gente, y de las circunstancias humanas que son tan recurrentes en la vida real como en las obras de Shakespeare o los mitos de Cunqueiro. Siempre redescubriendo patrones de vida perpetuados a lo largo de la historia de la raza humana y permitiendo, por tanto, la identificación del pueblo con una cultura que le resulta cercana por no estar única y exclusivamente dirigida a las minorías intelectuales.

Sokolova retoma de hecho la idea de Wells de que la pervivencia de Shakespeare en el tiempo se debe en gran medida al interés del autor por reflejar la naturaleza básica de las situaciones que rodean a la humanidad. No obstante, da un paso más y, junto a Alexander Shurbanov, apunta a una cuarta razón en su libro *Painting Shakespeare Red* (2001) donde ambos defienden el hecho de que la adaptabilidad de las obras de Shakespeare depende en gran medida de lo que ellos denominan "el método artístico" del autor:

Drama, by definition, is dialogical; it is the meeting point of often conflicting attitudes to a chosen object. However, most dramas, like most artistic products in general, strive to transcend the dialogical status and attain a conclusive synthesis of attitude and meaning. Shakespeare's drama is rather exceptional in that it does not seem to strive to any such final transcendence, a peculiarity defined by the tradition of liberal humanists as his proverbial elusiveness (2001).

Queda defendida así la distancia que Shakespeare tomaría de los defensores de las tres unidades aristotélicas y el gusto del autor por las historias abiertas a cualquier tipo de conflicto y estructura donde cada cual puede sacar su moraleja.

Nos encontramos pues, y lo veremos detenidamente en el análisis posterior del estudio de Alfonso Par titulado *Shakespeare en la Literatura Española* (1935), con que la literatura española, durante siglos, ha sido tremendamente injusta con la figura de Shakespeare criticando precisamente aquellos aspectos de su obra que acabarían convirtiéndolo en hombre del milenio a finales del siglo XX. Pero también veremos que fue ya en el mismo siglo XX cuando el escritor gallego Álvaro Cunqueiro todavía sería acusado e injustamente juzgado por reflejar de alguna manera en sus adaptaciones de obras de Shakespeare como *Don Hamlet* (1958) los mismos "errores" que acabarían llevando a su admirado Shakespeare a la cima de la popularidad. Ni Cunqueiro ni Shakespeare fueron realmente valorados nunca en España, en sus respectivos tiempos, por los sectores intelectuales del momento. Sin embargo, ambos acabarían haciendo teatro para el pueblo y siendo reconocidos por ello con el paso de los años y a pesar de todo.

POPULARIDAD DISIDENTE

Formar parte del sistema desde la disidencia es precisamente la aportación de Shakespeare al pueblo según explica Boika Sokolova: "Being 'in' with a difference is precisely what Shakespeare provided" (2003, p. 101). Pero es también al mismo tiempo lo que hiciera al propio Cunqueiro sentir tan gran admiración por el dramaturgo inglés e identificarse con él. Ambos tendrían que vivir situaciones conflictivas tanto en lo social como en lo político. Por un lado, si bien es cierto que la Inglaterra de la época de Shakespeare se había convertido, junto con España, en la región más poderosa de occidente, también lo es el hecho de que los últimos años del reinado de Isabel I se caracterizaron por la intranquilidad y el desasosiego ante la falta de continuidad en la sucesión al trono inglés:

Lo que parecía ser una sociedad ordenada y bien gobernada, no sólo no se sentía y percibía así, sino que no era así, dado que los cambios sociales, la movilidad geográfica, los conflictos exteriores y el régimen absolutista de la monarquía inglesa nos presentan una visión de la realidad isabelina más conflictiva, difícil y negativa (1988, p. 1).

Además hay que añadir la crisis religiosa como nota distintiva de la época isabelina, ya que en ella "se consumó y se consolidó la Reforma, convirtiéndose Inglaterra entonces en una de las naciones protestantes por excelencia" (1988, p. 32). La situación descrita no sólo favoreció la habilidad de Shakespeare para ser capaz de desenvolverse en un medio cambiante y ambiguo donde las opiniones no podían verterse abiertamente, sino que acabó convirtiéndolo en esa especie de caja vacía a la que Lisa Jardine hace referencia, con cabida para la ambigüedad, la ironía y la supuesta defensa de cualquier tipo de ideología. Así, por ejemplo, Shakespeare llegaría a poder convertirse en un modelo de disidencia igualmente válido en ambos bloques durante la Guerra Fría. Como bien explica Dennis Kennedy (2003, p. 172), las interpretaciones marxistas oficiales de las obras de Shakespeare empezaron a volverse contra el bloque occidental a partir de los años 50 y a aportar alternativas al sistema capitalista vecino. Esto no impidió, no obstante, que mientras los ideólogos oficiales mostraban a Shakespeare como el gran precursor del comunismo, hubiera directores teatrales que dieran un giro a las mismas obras para acercarse más al sentir popular. Además, al mismo tiempo, al otro lado y desde 1945 hasta aproximadamente 1965, se usaban las mismas obras del mismo autor para defender los valores opuestos de reconstrucción bajo la amenaza comunista mientras que algunos directores, dando un giro más de tuerca, escapaban a las versiones oficiales utilizando al propio dramaturgo para conducir a la autocrítica nacionalista y en defensa del comunismo (Dennis Kennedy, 2003, p. 163).

Ya apunta también Cándido Pérez Gallego que el potencial político y social de las obras de Shakespeare ha pasado inadvertido en España durante siglos y que este tipo de valoración no empezó a hacerse en nuestro país sino hasta demasiado tarde a pesar de que "Cada vez que volvemos la mirada hacia una escena de Shakespeare descubrimos nuestra

propia vida" (Pérez Gallego, 1993, p. 62). Según expone el autor: "Un ensayo sobre "el silencio de Shakespeare" está por escribir y haríamos así un diccionario de ausencias revelador. No basta con citar una frase ingeniosa de Shakespeare sino lo que se exige es entrar, con las debidas precauciones, en esa selva sublime que es su pensamiento" (Pérez Gallego, 1993, p. 59). Sin embargo, sólo hay que basarse en el ejemplo de las representaciones de *Hamlet* que se llevaron a cabo en España tras la Guerra Civil analizadas por Rafael Portillo y Mercedes Salvador para darse cuenta de que aquí, como en el resto de Europa, Shakespeare también estaba siendo utilizado para fines políticos tanto en las versiones que se ajustaban a las exigencias del régimen como en las de los disidentes que intentaban burlar la censura para verter opiniones opuestas.[\[1\]](#)

La Guerra Civil marcó el final de una era en la escena española. Por el mero hecho de ser inglés, Shakespeare pasó a estar en el punto de mira aunque su *Hamlet* volvería a representarse en la España de Franco. La compañía de Alejandro Ulloa llevó a cabo con éxito la primera representación en Barcelona en 1945, llevándola después por toda España. El director Cayetano Luca de Tena también puso la obra *Hamlet* en escena según el texto en verso de José María Pemán, representándola por primera vez en el Teatro Español de Madrid en 1949. Esta misma versión, producida por la compañía del Teatro Lope de Vega y dirigida por José Tamayo, se representaría después en una gira por Sudamérica. Pemán no tradujo ni siguió el texto de Shakespeare. Como, según dijo, sólo estaba interesado en la historia en sí, el autor encontró la excusa perfecta para escribir su propio manuscrito. Su héroe resultó ser muy diferente al de Shakespeare, mostrando una actitud romántica y declarándose un católico apostólico y romano que, lejos de dejarse llevar por las pasiones, se muestra a sí mismo como la víctima inocente de un mundo corrupto. El autor censuró todo lo que pudiera resultar rudo u obsceno, así como las canciones de Ofelia, que en esta versión carecen de cualquier tipo de implicación sexual.

Una producción memorable de José Tamayo se estrenó también en el teatro Español de Madrid en diciembre de 1961. Estaba basada en la traducción en prosa del texto inglés de Antonio Buero Vallejo. La "Sombra"

se hizo visible entonces, habiendo un actor encargado específicamente de representar este papel. Así pues, ésta sería una de las primeras y últimas versiones en dar importancia al papel de la "Sombra" ya que, a partir de ahora, los efectos especiales sustituirían frecuentemente la figura del fantasma. Hubo ahora también por primera vez un intento serio de romper con el viejo estereotipo del Hamlet dubitativo e inocente, ya que Buero se decidió a mostrar tanto a Hamlet como a Ofelia como seres humanos imperfectos y normales. Al mismo tiempo, el autor mantuvo la mayor parte de las alusiones al teatro incluyendo, por ejemplo, los diálogos de Hamlet con los actores, la representación y demás.

Visto lo visto, las palabras de Brecht retomadas por Boika Sokolova ponen de manifiesto la importancia del *Hamlet* de Shakespeare a la hora de representar el sentir común de la mayoría de los ciudadanos y ciudadanas en tiempos de guerra y de represión cuando, en la mayoría de los casos, se ven obligados a actuar en contra de sus propias ideologías dando lugar a una ambigüedad interpretable desde cualquier punto de vista y que no funciona sino como halo protector:

Writing during the Second World War, Bertolt Brecht had been among the first to break away from the idea of *Hamlet* as a work of national self-mirroring. For Brecht, *Hamlet* was a play of the depravity of the "criminal ruling classes" at a time of war, a story of the tragic discrepancy between one's reasoning and one's action (2003, p. 102).

Los actos de Cunqueiro difieren de su ideología así como en Shakespeare o, más concretamente, como en el *Hamlet* de Shakespeare o como en cualquier ser humano en tiempos de guerra. Por un lado el autor escribe en gallego y publica en editoriales republicanas como Galaxia para contribuir a la conservación de la cultura gallega. Escribe sobre mitos y fábulas propias de la cultura popular gallega, y trata de burlar la censura encuadrando su *Hamlet* en los tres actos de rigor exigidos por el régimen. Pero, por el otro lado, es un ciudadano falangista y conservador. Según Xesús Alonso Montero en su "A modo de introducción" al monográfico de la revista *Pimer Acto* dedicado a Cunqueiro (1991, p. 12-17), después de la luna de miel con el Nuevo Régimen, no exenta de inquietudes en Cunqueiro como en otros estilistas de la Falange, nuestro escritor se sitúa en esferas

literarias que muy poco tienen que ver con la adhesión entusiasta o el aplauso clamoroso a Franco. La retórica, inevitable incluso en un escritor tan puro como Cunqueiro, difiere de la retórica oficial, intolerable, estéticamente, en su escritura. Propenso al mito y a la fábula, a las grandes metáforas y a lo legendario, quizás en estos años enfatizó esta veta para no encontrarse con la prosa oficial. Lo empiezan a hacer, por estas fechas, los escritores españoles que militan, más o menos, en el realismo social, todos ellos, o casi todos, de ideología comunista o muy próxima. En palabras de Alonso Montero, no es éste, ciertamente, el caso de Cunqueiro quien, examinado de nuevo, desde las coordenadas de la modernidad, resulta un ciudadano decididamente conservador, reaccionario, en realidad. El ciudadano, sin duda, lo era, aunque el escritor no, porque "el escritor Álvaro Cunqueiro construye universos con la palabra que son, además, un ejercicio de libertad y una revelación":

Hay causas de espíritu que no le dejaron indiferente, aunque colaborar con ellas conllevara, a veces, incomprendimientos e incluso perjuicios económicos que no debemos desdeñar en quien no era sino un forzado de la pluma. Cunqueiro sabe que desde 1951 la editorial Galaxia, de Vigo, constituida por un grupo de amigos suyos, antifranquistas y prudentemente galleguistas, se esfuerza en la tarea, aparentemente inocente y en esas fechas muy dura, de dignificar y prestigiar el idioma gallego, apenas cultivado en Galicia, como lengua escrita, desde 1936. Escribir en gallego—derrotados en 1939 los partidarios del Estatuto de Autonomía—era la opción idiomática inesperada, la difícil, la problemática, y la que no producía dinero (Montero, 1991, p. 13).

Explica Ricart Salvat en su artículo "Cunqueiro y el teatro europeo de su tiempo" (1991, p. 24-33) que el teatro de Cunqueiro se adelantó a su tiempo en dos generaciones y no encajó nunca en el zafio teatro español del franquismo. Aunque por escribir en gallego, lo escribió, según Salvat, siempre un poco con precipitación y sin la ilusión de poder pensar que llegaría a ver sus palabras corporeizadas en un tiempo y un espacio coincidentes. No obstante, como expone Xesús Alonso Montero en su "A Modo de Introducción", ya antes de su muerte (febrero de 1981) el escritor Álvaro Cunqueiro había conquistado, sobre todo en Galicia, lectores ayer un tanto reticentes con su obra. Al fin se percibió que, en prosa o en verso, sus palabras eran fundentes. Ya en el año de publicación del artículo de Alonso Montero, a los diez de aquella fecha y hasta el día de hoy, los libros de

Cunqueiro, en un país que lee muy poco, conquistan día a día lectores y lectores, muchos de los cuales quedan, desde ese momento, ganados también para la causa de la literatura (Salvat, 1991, p. 14).

Ambos autores, Shakespeare y Cunqueiro, puede concluirse en este punto por tanto, fueron disidentes desde la pertenencia a su propio sistema, realmente queridos y admirados por su audiencia a pesar de ser el blanco de las críticas provenientes de los sectores intelectuales de sus respectivas épocas. Explica José Manuel González Fernández de Sevilla en su *Shakespeare y la Generación del 98* (1998, p. 61), que es precisamente el conocimiento y contacto con lo radical de lo humano lo que confiere a los logros literarios de Shakespeare una sintonía especial con lo popular. Sus creaciones, como los mitos a los que se refiere Cunqueiro, nacen de la entraña de lo común con la intención de expresar las inquietudes y actitudes de todos. Lo popular pues, cita Fernández de Sevilla a F. Fernández Turienzo, impregna y distingue su actividad literaria y teatral porque: "El teatro es en efecto la expresión más genuina de la conciencia colectiva del pueblo, y es en el teatro donde el pueblo aparece realmente como pueblo" (1996, p. 39-40).

ESPAÑA EN SHAKESPEARE

España en Shakespeare (1991), de Pedro J. Duque, comienza planteando cuestiones tales como si Shakespeare visitó o no España, o si el escritor hablaba español o no. En cualquier caso, de su estudio se deduce que España, y lo español, tuvieron una enorme aceptación en las obras de Shakespeare y su audiencia que no llegaría a ser mutua en ningún caso. Sin embargo, si bien es cierto que Shakespeare usa expresiones o palabras españolas en sus obras, este hecho no debe significar que el autor hablara la lengua. Como explica Duque, la inmensa mayoría de las obras que influyeron en Shakespeare ya existían en versiones o adaptaciones inglesas anteriores a las correspondientes comedias del dramaturgo:

Ciertamente, no se puede afirmar que en ellas haya un vocabulario castellano lo suficientemente extenso como para concluir que Shakespeare lo supiera; sobre todo, si lo comparamos con su amigo Ben Jonson quien, sólo en una escena de *The Alchemist* (IV, iii) se muestra mucho más pródigo y

experto en frases castellanas que Shakespeare en toda su producción; o aun con las expresiones francesas del propio Shakespeare. Pero incluso el hecho de que Shakespeare tenga algunas escenas en francés prueba de por sí muy poco en uno y otro sentido pues bien pudo hacer que otro se las escribiera y, en todo caso, escribiría el dramaturgo no lo que él sabía, sino aquello que le era familiar a su público (Duque, 1991, p. 21).

Lo importante del asunto es que las obras españolas gustaban a la audiencia de la Inglaterra de la época tanto como el uso de palabras y expresiones españolas o de referencias a España a pesar de que los gustos aquí fueran muy diferentes. Así, Duque hace en su obra un estudio de todas las obras españolas que influyeron en Shakespeare, incluyendo sus comedias (*La comedia de las equivocaciones, La fierecilla domada, Los dos hidalgos de Verona, Trabajos de amor perdidos, Sueño de una noche de verano, El mercader de Venecia, Mucho ruido y pocas nueces, Como gustéis, Noche de Reyes, Las alegres comadres de Windsor, Bien está lo que bien acaba, Medida por medida, El cuento de invierno, La tempestad, La historia de Cardenio*), dramas históricos (*El Rey Juan, Ricardo II, Enrique IV, Enrique V, Enrique VI, Ricardo III, Enrique VIII*), tragedias (*Tito Andrónico, Romeo y Julieta, Julio César, Hamlet, Troilo y Cresida, Oteló, El Rey Lear, Macbeth, Antonio y Cleopatra, Coriolano, Timón de Atenas, Pericles, Cymbeline*) e incluso poemas (*El rapto de Lucrecia, Queja de un amante, Sonetos*). Por poner sólo un ejemplo centrado en las obras *Romeo y Julieta* y *Hamlet*, posteriormente adaptadas por Álvaro Cunqueiro, cabría decir que Duque (1991, p. 300) se refiere a la importancia de *La Celestina* en *Romeo y Julieta*, además de mencionar la analogía entre la obra de Lope de Vega *Castelvines y Monteses* y la tragedia shakesperiana. Asimismo, Montemayor y Gil Polo influirían en *Hamlet* tanto como Luis Vives, Juan Huarte de San Juan, Diego Ortúñez de Calahorra, Argensola o Quevedo. También se mencionan voces y productos españoles en *Hamlet* tales como nombres propios y expresiones del tipo "Holla! Bernardo!" (I. i. 18), "...Your ladyship is nearer to heaven than when I saw you last, by the altitude of a chopine" (II. ii. 431-432)—siendo el "chapín" una especie de zapato de suela gruesa de corcho muy usado por las mujeres españolas en los siglos XVI y XVII sólo usado en Inglaterra para el teatro—o "Methought I lay

Worse than the mutines in the *bilboes*" (V. ii. 5-6), donde Shakespeare se refiere a unos grilletos corredizos de origen bilbaíno.

Llama la atención, explica también Fernández de Sevilla (1993, p. 35), el considerable número de obras en las que lo español forma parte del título, y que irían desde *The Spanish Tragedy* de Thomas Kyd a *The Spanish Curate* de Beaumont and Fletcher, pasando por *The Noble Spanish Soldier* de Thomas Dekker y *The Spanish Gipsy* de Thomas Middleton. Pero el autor también se detiene a analizar interesantes paralelismos que relacionan ambas culturas. Así pues, D. Quijote por un lado y Falstaff y Sancho Panza por otro, parecen compartir parecidos anhelos y frustraciones según González Fernández de Sevilla. Hamlet sería un Quijote que ve fantasmas mientras que Falstaff, por su parte, vive sólo y exclusivamente disfrutando sacando de la vida todo el divertimento que puede.

Las referencias al Mediterráneo, por su posibilidad para aportar otra visión de la vida, también son apuntadas por González Fernández de Sevilla (1993, p. 36-37) a la hora de establecer interferencias culturales. Así se encuentran referencias en *Love's Labour's Lost* (5. 1. 54-56) cuando D. Adriano de Armado, "The fantastical Spaniard" habla del "Mediterraneum", o en *The Tempest* (1.2.232-235), cuando aparece el adjetivo "Mediterranean" en boca de Ariel, siendo igualmente importante en *Tito Andrónico*, *Antonio y Cleopatra*, *Coriolano* u *Otelo*. El autor se refiere al uso de estas referencias a España y a lo español por parte de Shakespeare para defender la existencia de lazos culturales entre España e Inglaterra. Indudablemente, estos lazos eran existentes e importantes, aunque obviamente insuficientes para poder negar la evidencia de que Shakespeare no fue tan aceptado en España como hubiera cabido desear.

SHAKESPEARE EN ESPAÑA

Analizando las "Vicisitudes y desventuras de Shakespeare español", José Manuel González Fernández de Sevilla (1993, p. 33) explica que no se ajustaría a la realidad ni sería toda la verdad, y menos en nuestros días, resaltar y acentuar la escasez shakesperiana en España en exceso. El autor reconoce que es cierto que la crítica y las representaciones de la obra de

Shakespeare no han brillado suficientemente en nuestro país hasta fechas recientes, pero también dice que "no es menos cierto que la penuria se ha llevado con dignidad, pues no han faltado quienes han mantenido, en diversos tiempos y épocas, las expectativas y las posibilidades de la obra shakesperiana vivas y activas" (González Fernández de Sevilla, 1993, p. 33). Asegura además González Fernández de Sevilla a modo de justificación que la historia de Shakespeare en España ha sido, en cierto modo, la historia de nuestro teatro, caracterizado por la dejadez e impopularidad como consecuencia del "desdén hacia el arte, el pensamiento y las letras que demuestra a lo largo de los siglos la sociedad española" (González Fernández de Sevilla, 1993, p. 32) y que, como explica Francisco Nieva (1978, p. 5-6), caracterizaba la escena española en la transición. Siguiendo con su justificación, y como queriendo mostrar también la otra cara de la moneda, añade González Fernández de Sevilla a todo esto la idea de que las relaciones de Inglaterra con España empezaron a ser tensas y complicadas en la época de Shakespeare, creando un estado de distanciamiento y de enfrentamiento que terminó con el célebre episodio de la Armada Invencible en el verano de 1588 aunque las hostilidades ya habían empezado y se habían puesto de manifiesto con el creciente anti-españolismo existente en la sociedad inglesa a raíz del matrimonio de Felipe II con María Tudor (1998, p. 33).

Evidentemente, y aún después de la firma del Tratado de Londres en 1604, lo español tenía connotaciones negativas y denigrantes para los ingleses, quienes vieron días de temor ante la invasión que debería haber llevado a cabo la Armada Invencible en el año 1588. Esta actitud hostil, explica González Fernández de Sevilla, tuvo continuidad en el teatro inglés hasta el punto de que: "La representación de *A Game of Chess* (1624) de Thomas Middleton llevó a Don Carlos Coloma, embajador de España en Londres, a elevar su más alta protesta ante el rey, dada la fuerte dosis de anti-españolismo que la obra contenía" (1993, p. 34). Y es que como también explican Ana Serra y Rafael Portillo, "este ambiente de enemistad declarada continuará y se intensificará, siendo el teatro testigo de excepción de la actitud de rechazo y de profunda oposición para con lo español (1989, p. 110-115).

En esta misma tónica, González Fernández de Sevilla trata de enfatizar también la importancia de Shakespeare en España y nos habla de una versión del siglo XIX en la que el propio Shakespeare se convierte en personaje principal de una obra de Enrique Zumel titulada *Guillermo Shakespeare* (1853). Shakespeare vuelve a ser personaje en *Un drama nuevo* (1867), de Manuel Tamayo y Baus. Además se hacen numerosas imitaciones y adaptaciones de sus obras entre las que cabría destacar *Macbé o los remordimientos* (1800) de Manuel García y Caliche y la parodia de *Otelo* (1831) de José María Carnerero. Pero, sin duda, la importancia de Shakespeare se manifiesta de manera definitiva una vez que las obras de autores como Valle Inclán y García Lorca dejan entrever la huella del dramaturgo inglés (1993, p. 37).^[2] No hay que olvidar, no obstante, que todos estos ejemplos datan ya del siglo XIX en adelante. Como expone Keith Gregor retomando a Par, fue la entrada en el romanticismo lo que empezaría a dar a Shakespeare su sitio correspondiente en España: "the nascent romanticism of a nation keen to break all ties with an outmoded classical tradition and to feel the winds of philosophical and aesthetic change blowing in across the Pyrenees" (2003, p. 45). En palabras del propio Alfonso Par, lo que tiene lugar en el siglo XIX no es sino una vuelta a la libertad que vino a llamarse romanticismo:

Retorno a la libertad constructiva de los dramaturgos del Siglo de Oro y menosprecio por las obras raquílicas coetáneas apretujadas en las tres unidades, este olvido de la mitología clásica y del lenguaje retórico para buscar mayor sentimiento en las leyendas medievales y en el habla popular, no era otra cosa que nuestro romanticismo (1935, p. 146).

Además, por la propia tradición literaria y cultural del pueblo español, este giro hacia la libertad era inherente a la sociedad española, nunca acostumbrada a los estrictos parámetros clásicos según el propio autor indica:

En verdad, parece que una literatura que puede presentar los romances, los libros de caballerías, la novela picaresca, *Don Quijote* y el riquísimo teatro, con sus autos, tragedias filosóficas y comedias de capa y espada, en un pueblo que no los había nunca olvidado y que respondía en muchas cosas, por su manera de ser, a los conceptos desarrollados en la misma, tiene derecho

primordial a reivindicar para sí el nuevo movimiento (1935, p. 147).

Este nuevo movimiento fue defendido por T. García Suelto y J. N. Böhl de Faber junto a un tal G. Romo que, arremetiendo contra los prejuicios neoclásicos en un comunicado inserto en el *Memorial Literario*, establece un paralelo entre Shakespeare y Corneille. Es la primera voz española que, desde Cadalso, se alza para encumbrar al dramaturgo británico. Pero, como explica el mismo Par, apenas transcurrió un mes sin que apareciera en el mismo periódico una réplica violentísima (1935, p. 154-155).

José Joaquín de Mora es el tercer español que en 1813 ensalza la figura de Shakespeare aunque luego cambiaría de opinión a pesar de haber dicho: "He leído estos días algo de Shakespeare que lo creo el más hermoso genio que jamás ha existido, y de todos los poetas el que más se acerca a la región de la belleza ideal" (1909, p. 80). No obstante, todavía en 1820 encontramos autores como Marchena que, en palabras de Par, se empeñaban en aferrarse a lo que veían desaparecer:

Los ingleses, a quienes Shakespear había presentado tal cual trozo sublime, anegado entre lodazales de la más repugnante barbarie, oyeron las primeras lecciones de buen lenguaje en no pocos pedazos de Milton; mejoróse luego la lengua hablada, si no siempre con corrección casi siempre con acierto, por Dryden, y la fijaron al fin las plumas de Addison, de Swift y de Pope (1935, p. 188).

Clara Calvo explica este hecho sin embargo haciendo referencia a las distintas concepciones que sobre el romanticismo se superponían en España a finales de la década de 1830, siendo la más relevante de ellas el rechazo a los elementos góticos e inverosímiles que, como las brujas, espectros y asesinatos, abundan en la tragedia inglesa. Tal y como la autora expone: "[...] el intento de introducir en 1838 una de las obras más románticas de Shakespeare en la escena madrileña no fracasó por ser una obra que el público encontrase revolucionaria en exceso, sino que [...] el público la silbó al considerarla una obra trasnochada" (2002, p. 65). Rafael Portillo y Mercedes Salvador corroboran esta idea cuando explican que *Hamlet* no llegaría a ser parte del repertorio teatral español hasta finales del XIX, una vez que el Romanticismo fue plenamente aceptado (2003, p. 192).

Por lo tanto, todos los esfuerzos por parte de Keith Gregor y José Manuel González Fernández de Sevilla tendrían un valor enorme para el presente estudio si no fuera porque, como se verá más adelante, Álvaro Cunqueiro todavía tendría que sufrir críticas ambiguas muy parecidas a las que ya sufriera Shakespeare siglos atrás por el simple hecho de tratar de adaptar las obras del dramaturgo inglés a pesar de las dificultades de la España de la posguerra. Tal y como se explica en las páginas siguientes, las mismas incongruencias predominantes en la crítica shakesperiana y reflejadas por Par son las que lo hicieron grande y popular a Shakespeare y las que marcarían la tónica común en las críticas a Cunqueiro.

SHAKESPEARE Y CUNQUEIRO: FRENTES PARALELOS

Como bien explican Eduardo Alonso y Mercedes González en su capítulo dedicado a las "Adaptaciones y montajes de Shakespeare en Galicia", Cunqueiro siempre defendió a su apreciado Shakespeare de las críticas que se le hicieron a lo largo de los siglos, algunas de ellas parecidas a las que él mismo tendría que enfrentarse en la España del siglo XX. El autor gallego hace hincapié en la versatilidad de Shakespeare como hombre de teatro de donde nace un estilo propio. Además, para Cunqueiro, el tema shakesperiano por excelencia es precisamente la disparidad entre la esencia y la apariencia. Por tanto, según el gallego, es consecuente que Shakespeare presentara el mundo de sus tragedias girando alrededor de la mentira (Alonso y González, 1993, p. 381).

El autor también deshace las teorías de los especialistas sobre los errores geográficos e históricos de Shakespeare explicando que éstos se deben tomar como verdaderos puesto Shakespeare se inventó un mundo, y de ahí que existan en sus obras anacronismos y hasta contradicciones: "Estos errores son sólo anécdotas, porque pertenecían a lo anecdótico, al decorado, y no al fondo formado por el lenguaje de los sentimientos (amor, cólera, desesperación, etc.) que son universales y no varían según presupuestos de lugar o tiempo" (Alonso y González, 1993, p. 381). Además, en su primer artículo publicado en "Cuatrocentos años de Shakespeare", Cunqueiro define a Shakespeare como "el hombre orquesta

del teatro”, del que nadie puede apropiarse, por ser un autor universal que resume en sí mismo todas las filosofías dramáticas, pasadas y por venir (Alonso y González, 1993, p. 382).

Como ya se ha apuntado en varias ocasiones, el mismo Cunqueiro sería criticado ya en el siglo XX según los mismos parámetros incongruentes que siempre se usaron para juzgar a Shakespeare. Así Santiago Fernández Fernández considera en su “Historia de unha montage teatral: *O Hamlet*, de Álvaro Cunqueiro” que Cunqueiro muestra una falta de oficio que lo lleva a hacer uso de un juego escénico elemental impidiendo la acción alcance su clímax hasta la última escena dado el exceso de retórica en los personajes, la excesiva prolongación de las escenas y el abuso de monólogos y diálogos que se vuelve anacrónico para la audiencia al tratar de familiarizarse con un príncipe danés que habla gallego (Np./ nd, 42).

Otros autores como Xulio Lago, Euloxio R. Ruibal, Damián Villalaín, o Xan Cejudo encuentran los diálogos pomposos, narrativos, afectados y, en consecuencia, estáticos e inútiles para el desarrollo de la acción. Critican tanto las expresiones afectadas como el tono moralizador reforzado por el coro. Apuntan también a lo marcado de los cambios de tono—de farsa a tragedia. Probablemente con la intención de “aliviar” la tragedia, estos comentarios resultan chocantes y grotescos según los autores, quienes perciben además un exceso de referencias a la audiencia a lo largo de la obra que llega a ser redundante, según exponen. La acumulación de información, como la de metáforas, se menciona asimismo como elemento negativo que acaba aburriendo a la audiencia (Lago et al., 1993, p. 400).

A pesar de sus propias críticas, no obstante, Santiago Fernández Fernández encuentra el mérito de la obra en la simbología, en sus escenas plagadas de conceptos (Np./ nd, p. 418-419). De la misma manera, este autor discrepa de las opiniones de Xulio Lago, Euloxio R. Ruibal, Damián Villalaín, o Xan Cejudo cuando explica que la fuerza de las obras de Cunqueiro recae en las palabras, en el juego dialéctico de sus personajes y en el estilo barroco de sus diálogos. Según explica, el teatro de Cunqueiro es literario por excelencia, pudiéndose localizar su fuerza dramática en el

interior ya que el drama siempre surge desde el interior hacia el exterior (Lago et al., 1993, p. 400).

Cunqueiro, además, parte del mito de Hamlet y trata de clarificar la historia del príncipe usando una estructura lineal que, a su vez, le permite ajustarse a las tres unidades preceptivas en el teatro de la España de la posguerra. Los cinco actos originales aparecen ahora como tres, se reduce el número de personajes, y se incluye un coro griego. También desaparecen elementos originales como los mensajeros Rosencrantz y Guildenstern, las referencias a Príamo, el diálogo de la comedia o la escena del cementerio. Para los autores Xulio Lago, Euloxio R. Ruibal, Damián Villalaín, y Xan Cejudo, la reducción de la acción llevada a cabo por Cunqueiro también resulta problemática sin embargo. Según aseguran, el comienzo de Cunqueiro *in media res*—sin la aparición del fantasma—podría traducirse en economía escénica. Pero, a su vez, Cunqueiro añade el coro que, aunque dramático en sí mismo, no tiene una clara función dramática, resultando un elemento fundamentalmente decorativo y estético (Lago et al., 1993, p. 481-482).

Toda esta sarta de críticas ambiguas mezcladas con elogios a Cunqueiro es precisamente lo que ha caracterizado la crítica shakesperiana en España. Sólo hay que volver la vista atrás y analizar el estudio de Par para percibir la reiteración. Apunta Laura Campillo en su *Estudio de los elementos culturales en las obras de Shakespeare y sus traducciones al español por Macpherson, Astrana y Valverde* (2005), que la obra de Par está llena de inexactitudes e incoherencias por sí misma. La opinión de Alfonso Par debe tomarse por tanto con reservas—advierte Campillo—ya que sus elementos de juicio eran ciertamente insuficientes. Según la autora, las opiniones de Par, consideradas durante mucho tiempo como válidas, deben ser matizadas, no obstante, a la luz de estudios como el de René Andioc (2005, p. 31). En su *Teatro y sociedad en el Madrid del siglo XVIII*, el autor aporta datos de las obras estrenadas en Madrid a lo largo del siglo XVIII, y hace referencia tanto a los días que se mantuvieron en cartel como a la recaudación que obtuvieron. Un análisis comparativo de las piezas pronto nos hace percibir que el número de días en cartel no es un indicador

fiable de su éxito o fracaso, y que: "el único testimonio realmente fidedigno [...] es el de las entradas, es decir, el de la reacción espontánea e inmediata del espectador" (Andioc, 1976, p. 348).^[3] No obstante, y sin dejar de reconocer que el trabajo de Laura Campillo es mucho más exhaustivo que el de Par, cabe decir que el análisis del mencionado estudio resulta extremadamente útil en este caso por recrear detenidamente todas esas ambigüedades que han rodeado siempre la crítica shakesperiana en España. De su estudio se deduce que son precisamente las irregularidades criticadas la que llevarían a Shakespeare a la cima de la popular. Además, todo el panorama reflejado por Par no hace sino recordar la propia situación de Cunqueiro, colocando a ambos autores en frentes paralelos. Así comienza Par explicando que el primero que en nuestra patria se ocupó en impreso del dramaturgo inglés fue Francisco Mariano Nifo quien, con materiales adversos a Shakespeare confecciona ya una crítica favorable:

Nunca se ha visto en Francia a Shakespeare, sino con disfraz o embarnizado. La pluma de los franceses sobre este poeta inglés es más bien un afeitado que un espejo. Si se hallan entre sus ideas nobles, grandes, vastas y sublimes, expresiones bajas, otras erguidas y algunas gigantescas, se ha de notar el temple y disposición de los cerebros ingleses, cuyo genio es el índole y espíritu de toda la ciudad; tal que, si al salir de las manos de la naturaleza se refundiesen juntos todos los espíritus de Inglaterra en uno solo, resultaría de todos ellos un nuevo Shakespeare: la prueba de todo esto es, que aun hoy, y después de doscientos años, es este poeta el ídolo de toda su nación, en cuyas obras no halla defectos, y si los halla los estima, y tendría a demérito de este gran talento inglés que no los tuviese (1935, p. 74-75).

Como bien explica Par en este caso, en la última frase Nifo "apunta con clarividencia la solución que modernamente se da a las desigualdades de Shakespeare, las cuales, reducidas a sus verdaderas proporciones al lado de su genio, antes le humanizan y enaltecen que le empañan" (1935, p. 76-77). Algo parecido ocurre cuando bien por la influencia de Voltaire, por religión o por temperamento la mayoría de los escritores y políticos de nuestra patria repugnaban de Shakespeare sus procacidades satánicas, desenfado moral e ironía mordaz; al mismo tiempo que la mayoría de ellos, incluso sacerdotes, estaban influidos por sus críticas literarias, se dejaban influir por sus normas y admiraban su ingenio y su fina percepción (1935, p. 94-95).

Laura Campillo (2005: 32) coincide con Par en su análisis de la traducción de Shakespeare llevada a cabo por Cadalso. No obstante, la autora cuestiona acertadamente la defensa de la traducción de Moratín realizada por Par ante las mordaces críticas de Cristóbal Cladera a comienzos del siglo XIX en su *Exámen de la tragedia intitulada Hamlet* (1800). Campillo se refiere básicamente al excesivo elogio de Par en su afán de defensa así como a la cuestión de si Moratín tradujo *Hamlet* para ser llevado a escena. La autora no se refiere sin embargo a la ambigüedad presente, una vez más, en la traducción de Moratín reflejada por Par. Por un lado, el traductor se ajusta a los preceptos galoclásicos:

Sus censuras responden a las preocupaciones galoclásicas, entre las que la principal se refería a las unidades. Adoptó de los franceses su concepto de la estructura dramática. Sostenían aquéllos que en el escenario debe verse una síntesis de la acción, no su desarrollo en el tiempo ni en el espacio [...] no es que Moratín lo encuentre feo o hermoso, es que sólo puede admitir los personajes y las acciones directamente relacionados con la trama principal, tampoco acepta los parlamentos de los personajes esenciales cuando no se dirigen a al fin de la acción. El crítico español exige los personajes estrictamente necesarios para el argumento y que hablen sólo por y para la acción. Obedecen a un concepto artificioso del escenario, inculcado por los neoclasicistas franceses, los remilgos que siente ante la libertad de expresión. También es prejuicio francés no admitir la injerencia de lo cómico en lo trágico (1935. p. 116-117).

Pero por el otro, en la advertencia preliminar nos da Moratín su juicio sintético sobre *Hamlet* asignando nuevamente a los posibles defectos de la obra de Shakespeare a la propia genialidad del autor:

Las bellezas admirables que en *Hamlet* se advierten, y los defectos que manchan y obscurecen sus perfecciones, forman un todo extraordinario y monstruoso, compuesto de partes tan diferentes entre sí por su calidad y mérito, que difícilmente se hallarán reunidas en otra composición dramática... (1935, p. 120).

Además, tendiendo la vista por encima de reglas y escuelas, Moratín columbra la verdadera luz según explica Par también: "En las obras de ingenio, el ingenio es lo más, y en las dramáticas, no hay defecto más intolerable que la frialdad y la languidez [...]; el público preferirá con razón el talento criador al arte que nada produce" (1935, p. 120-121). Es

precisamente su irregularidad, su ambigüedad, lo que acabaría convirtiéndolo en un autor extremadamente popular “que halaga los oídos del vulgo aunque repele a los inteligentes”:

Su genio observador, su entendimiento despejado y robusto, su exquisita sensibilidad, su fantasía fecundísima, llenaron de bellezas plausibles aquellas mismas obras en que tantos errores abundan: bellezas originales, porque él de nadie imitó..., todo en su pluma recibió forma y vida. Cuando acierta en la pintura de un carácter se reconoce la robusta mano de aquel artífice que no nació para imitar; cuando acierta con una situación patética, no hiere levemente los ánimos de la multitud, la suspende, la enajena, conturba el corazón, inunda los ojos en lágrimas... Llenó sus dramas de interés, movimiento, variedad y pompa, vertiendo en ellos todas las gracias del lenguaje, versificación y estilo; y aun cuando apartándose de la verdadera elegancia, degenera en afectado y gigantesco, aquellas mismas sutilezas, aquel tono enfático, dan un no sé qué de brillante y sublime a la locución, que aunque repugne a los inteligentes, halaga los oídos del vulgo, que siente y no examina (1935, p. 121-122).

Siguiendo con el análisis del estudio de Par pueden apreciarse opiniones parecidas vertidas por autores como Batteux, Arrieta o Hugo Blair, quien a pesar de tener un criterio claramente neoclásico no duda tampoco en atribuir la enorme popularidad del dramaturgo inglés a sus criticadas transgresiones e irregularidades:

Los dramas de Shakespeare son sumamente irregulares [...]; se han granjeado la admiración pública, no por las transgresiones de las reglas, sino a despecho de tales transgresiones [...] Es defectuoso usar dos metáforas diferentes para un solo objeto [...] Es el más fiel de todos los escritores al verdadero lenguaje de la naturaleza en medio de las pasiones. Nos da este lenguaje sin adulterarlo por el arte. Fuera de las grandísimas irregularidades en la conducta y de la mezcla grotesca de lo serio y lo cómico, nos interrumpe a cada paso con pensamientos violentos, expresiones duras, cierta hinchazón y confusión y juego de palabras de las que es apasionado, en las ocasiones en las que menos desearíamos tropezar con ellas. Redime, sin embargo, todas estas faltas [...] con las pinturas animadas y diversificadas de los caracteres y la expresión enérgica y natural de las pasiones. A pesar de sus muchos absurdos, al leer sus dramas nos hallamos en medio de nuestros semejantes: encontramos con hombres, vulgares acaso en sus maneras, groseros o duros en sus sentimientos, pero siempre hombres; y hombres que hablan como tales y movidos de pasiones humanas y que nos interesan en todo lo que dicen o hacen porque sentimos que son de la misma naturaleza que nosotros... (1935, p. 125).

CONCLUSIONES

Se ha explicado a lo largo del presente trabajo que la literatura española ha sido tremendamente injusta con la figura de Shakespeare durante siglos criticando precisamente aquellos aspectos de su obra que acabarían convirtiéndolo en hombre del milenio a finales del siglo XX. También se ha visto que fue justamente en el mismo siglo XX cuando el escritor gallego Álvaro Cunqueiro sería acusado e injustamente juzgado por incidir en sus adaptaciones de obras de Shakespeare como *Don Hamlet* (1958), en los mismos “errores” que acabarían llevando a su admirado Shakespeare a la cima de la popularidad. Ni Cunqueiro ni Shakespeare fueron realmente valorados nunca en España, en sus respectivos tiempos, por los sectores intelectuales del momento. Pero ambos acabarían haciendo teatro para el pueblo y siendo reconocidos por ello con el paso de los años y a pesar de todo. Ambos llegarían a ser el centro de críticas ambiguas por ser autores controvertidos, continuamente criticados desde los círculos intelectuales y al mismo tiempo apoyados por el pueblo.

NOTAS

¹ Son reveladores en este sentido los artículos de Laura Campillo: “Elizabethan culture-bound elements in translation. A case study: *The First Part of Henry IV*”. *Shakespeare Yearbook* (13), 2002, 77-89, y “Translating Measure for Measure in Nineteenth-Century Spain: Republican and Conservative Readings” *Folio: Shakespeare-Genootschap van Nederland en Vlaanderen* (11:2), 2004, 17-30. También serían interesantes el artículo de Ángel Capellán Gonzalo: “Shakespeare y la política”, *Arbor: Ciencia, Pensamiento y Cultura* (328), 1973, 119-124 y el de José Siles Rates “Shakespeare en España desde 1933 a 1964”, *Filología Moderna* (4: 15-16), 1964, 235-240.

² Keith Gregor también tiene un interesantísimo capítulo “Shakespeare as a Carácter on the Spanish Stage: A Metaphysics of Bardic Presence” en el libro de Ángel Luis Pujante y Ton Hoenselaars *Four Hundred Years of Shakespeare in Europe*. Newark: University of Delaware Press. 2003.

³ El trabajo de Laura Campillo comienza de hecho con el análisis de las contribuciones—valiosas pero limitadas según la autora—de Eduardo Juliá *Shakespeare en España* (1918), Ricardo Ruppert y Ujaravi *Shakespeare en España* (1920), así como los tres trabajos de Alfonso Par: *Contribución a la bibliografía española de Shakespeare* (1930), *Shakespeare en la literatura española* (1935) y *Representaciones shakespearianas en España* (1936).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Andioc, R. (1976). *Teatro y sociedad en el Madrid del siglo XVIII*. Madrid: Fundación Juan March, Editorial Castalia, D. L.
- Alonso Montero, X. (1991). A modo de introducción, Primer Acto, 241, 12-17.
- Alonso, E. y González, M. (1993). Adaptaciones y montajes de Shakespeare en Galicia. En González Fernández de Sevilla, J. M.

- (Ed.), *Shakespeare en España. Crítica, traducciones y representaciones* (pp. 379-409). Zaragoza: Universidad de Alicante.
- Calvo, C. (2002). Románticos españoles y tragedia inglesa: el fracaso de Macbeth de José García Villalta. En Lafarga, F. (Ed.), *Neoclásicos y románticos ante la traducción* (pp. 59-72). Murcia: Universidad de Murcia.
- Campillo, L. (2002). Elizabethan culture-bound elements in translation. A case study: *The First Part of Henry IV*. *Shakespeare Yearbook* 13, 77-89.
- Campillo, L. (2004): Translating Measure for Measure in Nineteenth-Century Spain: Republican and Conservative Readings. *Folio: Shakespeare-Genootschap van Nederland en Vlaanderen* 11 (2), 17-30.
- Campillo, L. (2005). *Estudio de los elementos culturales en las obras de Shakespeare y sus traducciones al español por Macpherson, Astrana y Valverde*. Murcia: Universidad de Murcia.
- Capellán Gonzalo, A. (1973). Shakespeare y la política. *Arbor: Ciencia, Pensamiento y Cultura*, 328, 119-124.
- Duque, P. J. (1991). *España en Shakespeare*. Salamanca: Universidad de Deusto, Universidad de León.
- Fernández Fernández, S. (1993). Historia de unha montage teatral: *O Hamlet*, de Álvaro Cunqueiro. En *Congreso Álvaro Cunqueiro* (pp. 400-419). Xunta de Galicia: Santiago de Compostela.
- Fernández Turienzo, F. (1966). *Unamuno, ansia de Dios y creación literaria*. Madrid: Alcalá.
- Frean, A. (1999). Personality of the Millennium. *The Times* (London), 2 January.
- González Fernández de Sevilla, J. M. (1993): *Shakespeare en España. Crítica, traducciones y representaciones*. Zaragoza: Universidad de Alicante.
- González Fernández de Sevilla, J. M. (1998). *Shakespeare y la Generación del 98. Relación y trasiego literario*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Gregor, Keith (2003). Shakespeare as a Character on the Spanish Stage: A Metaphysics of Bardic Presence. En Pujante, A. L. y Hoenselaars, T., (Eds.), *Four Hundred Years of Shakespeare in Europe* (pp. 43-54). Newark: University of Delaware Press.

- Jardine, L. (1999). Lingering Words rather than Lasting Deeds. *The Times* (London), 2 January.
- Juliá, E. (1918). *Shakespeare en España*. Madrid: Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos.
- Kennedy, D. (2003): Shakespeare and the Cold War. En Pujante, A. L. y Hoenselaars, T., (Eds.), *Four Hundred Years of Shakespeare in Europe* (pp. 163-180). Newark: University of Delaware Press.
- Lago, X., Euloxio, R., Ruibal, Villalaín, D., Cejudo, X. (1993). O teatro de Cunqueiro: Un achegamento pluridimensional. En *Congreso Álvaro Cunqueiro* (pp. 481-482). Xunta de Galicia: Santiago de Compostela.
- Leggatt, A. (1988). *English Drama: Shakespeare to the Restoration 1590-1660*. Londres: Longman.
- Marchena, J. (1820). *Lecciones de Filosofía Moral y Elocuencia*. Burdeos: Pedro Baume.
- Nieva, F. (1978). El teatro español en la era postfranquista. *Estreno IV*, 1: 5-6.
- Par, A. (1930). *Contribución a la bibliografía española de Shakespeare*. Madrid: Librería General de Victoriano Suárez.
- (1935). *Shakespeare en la literatura española*. Madrid: Librería General de Victoriano Suárez.
- (1936). *Representaciones shakespearianas en España*. Madrid: Librería General de Victoriano Suárez.
- Portillo, R. y Salvador, M. (2003). Spanish Productions of Shakespeare in the Twentieth Century. En Pujante, A. L. y Hoenselaars, T., (Eds.), *Four Hundred Years of Shakespeare in Europe* (pp. 180-196). Newark: Delaware Press.
- Pujante, A. L. y Hoenselaars, T. (2003). *Four Hundred Years of Shakespeare in Europe*. Newark: Delaware Press.
- Ruppert y Ujaravi, R. (1920). *Shakespeare en España*. Madrid: Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos.
- Salvat, R. (1991). Cunqueiro y el teatro europeo de su tiempo. *Primer Acto* 241, 24-33.
- Serra, A. y Portillo, R. (1989). El impacto de la Invencible en el teatro inglés de la época. *Historia* 16, XIV, 159: 110-115.

Siles Rates, J. (1964). Shakespeare en España desde 1933 a 1964. *Filología Moderna* 4 (15-16), 235-240.

Sokolova B. (2003). Shakespeare: Man of the Millennium. En Pujante, A. L. y Hoenselaars, T., (Eds.), *Four Hundred Years of Shakespeare* (pp. 98-109). Newark: University of Delaware Press.