

# ÍNDICE

9		Nota preliminar
13		Introducción
49		Notas complementarias
55		Las versiones
57		El <i>Otelo</i> de Ducis/La Calle
133		El <i>Otelo</i> de Rossini. El libreto de Berio di Salsa en versión española
175		El <i>Caliche</i> (atribuido a José María de Carnerero)
205		<i>Shakespeare enamorado</i> (versión de Ventura de la Vega)
239		Bibliografía
245		Traducciones y adaptaciones de <i>Otelo</i>

1. El uno de enero 1802 se estrenó en Madrid *Otelo o el Moro de Venecia*. Era el primer drama de contenido shakespeariano presentado en España tras el vacío de treinta años que siguió al *Hamleto*. Al igual que éste y los que vendrían después (*Macbeth* y *Romeo y Julieta*), este *Otelo* no era una traducción directa de la tragedia de Shakespeare, sino de la adaptación neoclásica francesa de Jean-François Ducis (1792)<sup>1</sup>. Ahora bien, si de *Hamlet*, *Macbeth* o *Romeo y Julieta* se elaboraron en aquellos años dos o más versiones neoclásicas en castellano (Pujante y Gregor 2010, 2017; Gregor y Pujante 2011), de *Otelo* no hubo otra que la de Teodoro de La Calle, que fue la utilizada en los teatros. Criticada desde el principio, Larra escribiría sobre ella: «Parodia del *Moro*, de Shakespeare, traducida no se sabe a qué lengua, por Lacalle» (1918, 103). Sin embargo, su discutida calidad no estorbó el éxito teatral de la obra, que, con reposiciones más o menos continuas, permaneció en cartel hasta mediados de siglo, lo que no sucedió con ninguna de las demás versiones mencionadas<sup>2</sup>.

Es más, solo *Otelo* se vio acompañada de otras obras relacionadas que, además de beneficiarse de su éxito, contribuyeron a reforzarlo. En efecto, en los primeros años 20 del siglo XIX, cuando este drama ya llevaba representándose dos décadas, Madrid y Barcelona conocieron el *Otello* de Rossini, una ópera que seguiría representándose durante años en ambas ciudades, triunfaría después en otras como Sevilla, Cádiz, Valencia y Palma, y aumentaría la popularidad del mito del *Moro*. Por si fuera poco, en 1828 se estrenaron *Caliche o la parodia de Otelo* y la comedia *Shakespeare enamorado* (en la que Shakespeare se vuelve celoso mientras escribe *Otelo*), que siguieron en cartel hasta por lo menos 1844. Pues bien, si *Otelo* fue un fenómeno sociocultural europeo en aquellas décadas, la presencia más o menos concurrente de todas estas obras creó además una «otelomanía» (Calvo 2008, 113-115) que favoreció la recepción española de Shakespeare en unos años decisivos. Pero vayamos por partes.

---

1 La primera traducción española del *Otelo* de Shakespeare realizada directamente desde su original inglés fue la versión en prosa de Matías de Velasco y Rojas, publicada en 1869 (cuatro años después aparecería la primera traducción en verso, de Jaime Clark). Para información so-

bre traducciones y adaptaciones españolas de las obras de Shakespeare, véase la base de datos «Sh. es.tra» en [www.um.es/shakespeare/shestra/index.php](http://www.um.es/shakespeare/shestra/index.php).

2 Sobre las numerosas representaciones de este *Otelo* volveremos en la sección «Conclusiones».

## 2.1 El *Otelo* neoclásico

El paso de los dramas de Shakespeare a sus reelaboraciones posteriores se produjo mediante un complejo sistema de filtros, como se ha señalado respecto a la transición de su *Otelo* a las óperas homónimas del siglo XIX (Somigli 2004, 41) —y el sistema de filtros podría ampliarse empezando por la «novella» italiana en la que se basó Shakespeare<sup>3</sup> y acabando por las parodias de que fue objeto la tragedia en el siglo XIX—. Sea como sea, cuando llegó a Francia y al resto de Europa en el siglo XVIII, la obra de Shakespeare fue objeto de polémica tras los juicios que sobre ella fue emitiendo desde 1734 el neoclásico Voltaire, quien presentaba al dramaturgo inglés como un autor de «irregularidades bárbaras» y de «farsas monstruosas». El debate volteriano iría perdiendo fuerza en la crítica y el público lector en las décadas siguientes, y el Romanticismo lo volvería inoperante. Ya entre 1745 y 1749 se dieron a conocer las obras de Shakespeare en las traducciones francesas fragmentarias de Pierre-Antoine de La Place y, entre 1776 y 1783, en las completas de Pierre Le Tourneur, cuya publicación exasperó a Voltaire.

Pero el mundo de la escena era otra cosa. En él seguían imperando las unidades clasicistas de tiempo, acción y lugar y las reglas de orden, decoro y verosimilitud. Por eso, y a pesar de la disponibilidad de esas traducciones y de la actitud cada vez más favorable ante Shakespeare, su obra tendría que someterse a dichas reglas y unidades para ser aceptadas por el público teatral de Francia, España y otros países europeos. Que dramas como *Otelo* transcurrieran en dos o más lugares y su acción ocupara semanas y meses obligaba a convertirlos en adaptaciones neoclásicas que podían apartarse notablemente de sus originales. En Francia no escasearon tales adaptaciones, pero las más representadas fueron las del dramaturgo Jean-François Ducis (1733-1816), quien, desde su *Hamlet* (1769), continuó con una serie de refundiciones para acomodar las tragedias de Shakespeare a la escena francesa. Teniendo en cuenta el éxito de su labor y la hegemonía cultural que Francia ejercía entonces, numerosos dramaturgos y adaptadores europeos produjeron a partir de ellas versiones más o menos fieles. De hecho, ésta fue la única forma de «Shakespeare» que se conoció en aquel tiempo y durante décadas en los escenarios de Francia, España, Italia, Polonia o los Países Bajos.

Jean-François Ducis era admirador de Shakespeare y decía que lo adaptaba al gusto francés para acrecentar su fama y hacer que lo amase el público de su país. Como no sabía inglés, partía de las traducciones francesas existentes y escribía sus refundiciones en el molde clasicista de los alejandrinos pareados, cuyas rimas van recorriendo la obra infatigablemente de principio a fin —en contraste con el verso blanco shakespeariano, rítmico y dúctil, capaz de expresar la más alta poesía sin necesidad de la rima, que en Shakespeare suele ser ocasional—. En el caso de *Otelo* —su última adaptación shakespeariana—, Ducis

3 El original italiano del moro de Venecia ocupa la séptima novela de la «tercera década» de los *Hecathomithi* (1565), de Giovanbattista Giraldi Cinthio o Cinzio. El autor cuenta la historia de

un moro valeroso y de una mujer muy bella llamada Disdemona (i.e., infortunada), acusada de adulterio por el «alfieri» del moro y muerta entre ambos.

redujo a siete los doce personajes del drama original y les cambió los nombres, excepto al protagonista. Así, Desdémona, Emilia, Brabanzio, Yago, el Dux, Casio y Rodrigo aparecen en Ducis, respectivamente, como Hédelmone, Hermance (aquí su nodriza), Odalbert, Pézare, Mocénigo y Lorédan (una síntesis de Casio y Rodrigo). Además, Ducis omitió los elementos que atentaban contra el decoro clasicista: el bufón, las canciones de taberna, el dolor de cabeza y el ataque epiléptico de Oteló, cuya piel convirtió de negra en cobriza para no escandalizar a su público, especialmente al femenino. En cuanto a Hédelmone (Desdémona), ésta muere al instante de una puñalada para evitar su muerte anticlasicista por estrangulamiento o asfixia bajo la almohada y su breve e inesperada resurrección en Shakespeare. Además, la acción queda reducida a un solo día y lugar. El resumen que sigue muestra sus líneas esenciales y las diferencias respecto a la tragedia de Shakespeare<sup>4</sup>:

**Acto 1:** En el Senado de Venecia, el Dux informa de que el general Othélló ha sofocado una rebelión en Verona, y Pézare (Yago), amigo del general, da detalles de la victoria. Entra Odalbert (Brabanzio) y cuenta que Othélló ha seducido a su hija Hédelmone y la ha desposado en secreto. Othélló acude y da explicaciones que no convencen a Odalbert, quien se enfrenta al Dux por ceder a la conveniencia política y no castigar a su general. Los enamorados confían en reconciliarse con Odalbert y revelan que su previsto matrimonio secreto tuvo que aplazarse. Este comienzo, que correspondería a la tercera escena de la tragedia de Shakespeare, deja claro: (1) que la acción se desarrollará en Venecia, ya que la expedición contra los turcos en Shakespeare y el posterior traslado a Chipre se sustituye por una revuelta interna que ya está sofocada; (2) el padre de la amada no sólo se enfrenta a Othélló, sino al propio Dux, y de un modo muy beligerante.

**Acto 2:** Estando en conversación Hermance y Hédelmone, entra un joven y le pide a Hédelmone que interceda para que Othélló le permita entrar a su servicio. Cuando le oye decir que el Senado podría represaliar a su padre, Hédelmone le pide al joven que lo vigile. Al salir, éste es visto por Othélló y Pézare, quien menciona la volubilidad de los amores venecianos y convence a Othélló de que debe casarse sin más demora. La escena recuerda el inicio de la famosa tercera escena del tercer acto en Shakespeare, en la que Casio, tras pedirle a Desdémona que interceda ante Oteló para que éste le readmita a su servicio, es visto a distancia por Oteló y Yago cuando sale precipitadamente. Ahora bien, mientras que en Shakespeare este incidente es aprovechado por Yago para iniciar e ir desplegando su insidiosa acusación a lo largo de una intensa escena, en Ducis, Pézare responde a las dudas de Othélló sin aparente intención de engañarlo. Además, al aconsejarle una boda inminente, lo hace en respuesta a una preocupación de Othélló que no está en Shakespeare: la de reconciliarse con Odalbert, el padre de su amada.

**Acto 3:** En una segunda visita, el joven desconocido le cuenta a Hédelmone que Odalbert tal vez esté conspirando con los rebeldes de Verona en venganza contra el Senado vene-

---

4 Tanto aquí como en la exposición y comentario del *Othélló* de Ducis seguimos en parte el capítulo al respecto de John Golder (1992, 262-334).

ciano, e impulsivamente le confiesa su amor por ella. Hédelmone le ordena marcharse. Al entrar entonces Odalbert, el joven se demora en la estancia. Enterado de que Hédelmone aún no se ha casado, Odalbert se empeña en que ella vuelva con él y, tras amenazarla con matarse si ella se niega, la chantajea para que se comprometa por escrito a abandonar a Othélllo y se case con Lorédan, hijo del Dux. Entonces el joven se adelanta y se identifica como Lorédan. Como Hédelmone se niega a abandonar a Othélllo, Odalbert reniega de ella, le devuelve la carta y sale. Como entonces informan a Hédelmone de que el Senado ha despojado a Odalbert de sus bienes y derechos, ella le ruega a Lorédan que interceda por él ante su padre el Dux. Le entrega la carta que firmó y, para proporcionar dinero a su desposeído padre, también la diadema de diamantes que le regaló Othélllo. Lorédan le pide entonces que aplase su boda un día más y que, si no, la raptará en el altar. En Shakespeare no hay exactamente nada de esto: toda esta complicación de Ducis parece basada en el plan de Yago para facilitarle a Otelo la «prueba» de que Desdémona le engaña con Casio, es decir, el pañuelo regalado por Otelo que ella había perdido y que Yago le quita a Emilia, su mujer, que lo había encontrado casualmente.

**Acto 4:** Entre bastidores, Othélllo y Pézare comentan lo ocurrido: en la ceremonia de la boda, un enmascarado ha intentado sin éxito secuestrar a Hédelmone. Además, dos hechos alimentan los celos de Othélllo: la desaparición de la diadema de Hédelmone y la resistencia de ésta a hablar del desconocido joven. A solas más tarde con Othélllo, Pézare le asegura que ha matado al que intentó secuestrar a Hédelmone y que ha encontrado en su cadáver la diadema y una carta incriminatoria. Enfurecido, Othélllo ya parece convencido de la infidelidad de su amada. Esta última parte viene a corresponder a la primera del acto cuarto en Shakespeare, en que Otelo, por sugerencia de Yago, observa oculto cómo Casio le muestra a Yago el pañuelo de Desdémona y ya no tiene duda de la infidelidad de su esposa. Pero hay una diferencia importante: mientras que Shakespeare pone al descubierto desde el principio todas las insidias que Yago va maquinando y perpetrando, el Pézare de Ducis es presentado al lector o espectador como un amigo sincero de Othélllo.

**Acto 5:** Abatida y cargada de presagios, Hédelmone canta la canción del sauce. Se desata una tormenta y ella se acuesta. La despierta Othélllo, que le muestra la diadema y la carta, le cuenta cómo han llegado a sus manos y se muestra insensible a las explicaciones de Hédelmone. Othélllo malinterpreta el dolor de Hédelmone por la muerte de Lorédan y, tras apuñalarla, corre las cortinas del dosel. Hasta aquí, la escena se atiene bastante a la correspondiente en Shakespeare, pero difiere notablemente en lo que sigue: justo después de apuñalarla, Othélllo recibe la noticia de que han detenido a Pézare y van a ejecutarlo. Entran el Dux, Lorédan y Odalbert y explican que Pézare estaba secretamente enamorado de Hédelmone y que fue él quien intentó secuestrarla en la boda. La carta y la diadema se la había dado Lorédan para que se la devolviera a Hédelmone. En cuanto a Odalbert, el Senado lo ha perdonado, y él, a su vez, acepta el matrimonio de su hija con Othélllo. Entonces se muestra el cadáver de Hédelmone, y Othélllo, presa del dolor y el arrepentimiento, se suicida.

Si ahora atendemos a la presencia escénica de los personajes y la comparamos con la de los de Shakespeare, observamos que las diferencias observables son más cualitativas que cuantitativas. En Shakespeare, el padre de Desdémona (Brabantio) sólo aparece en tres escenas al principio. En Ducis, Odalbert no sólo se enfrenta al Dux por no castigar a Othello, sino que, por lo visto, conspira con los insurgentes de Verona para vengarse de Venecia. Es más, hasta el final se opone activamente a la boda de su hija y está muy presente en la mente de los enamorados: tanto Othello como Hédelmone piensan reiteradamente en el modo de reconciliarse con él. Dicho con otras palabras, Ducis adapta una tragedia de celos, pero lo hace convirtiéndola en una tragedia burguesa, en la que la obediencia al padre recorre la obra como una obligación insoslayable.

En cuanto a Pézare, poco queda en él del perverso maquiavélico encarnado en el Yago de Shakespeare. Mientras que éste va poniendo al descubierto sus villanías desde el comienzo mismo de la obra, la perfidia de Pézare se mantiene en secreto y no se revela al lector o espectador hasta el final. Este cambio lo explicó el propio Ducis en el «Avertissement» de su edición. Según él, aunque los ingleses pudieran contemplar tranquilamente las insidias del infame Yago, «los franceses no podrían soportar por un momento su presencia, menos aún verlo desarrollar su maldad en toda su amplitud y profundidad»<sup>5</sup>. Reducida su presencia escénica y ocultado su verdadero carácter hasta el desenlace, el público escucharía entonces «en un breve relato» que Pézare sería castigado y muerto por tortura —como en otras historias semejantes, la villanía y la crueldad no podían mostrarse en escena, sólo narrarse—. En nuestros días, semejante visión del malvado y del público teatral puede invitar a la sonrisa, especialmente teniendo en cuenta que algunos toman al Yago de Shakespeare por el verdadero protagonista de la obra<sup>6</sup>. Sin embargo, ya en su tiempo instaron a Ducis a reconsiderar su personaje. Así, un artículo del *Journal encyclopédique* le recomendaba que diera más justificación a la conducta del héroe cargando más la culpa sobre el infame Pézare. Y el gran actor François-Joseph Talma le aconsejó que mostrase la perfidia del personaje desde el principio, como hace Shakespeare con su Yago. Ducis le respondió que había añadido un monólogo al final del primer acto, en el que Pézare revela al público su maldad. Sin embargo, el monólogo no figura en las ediciones de su adaptación, ni consta que se hubiera recitado en el teatro (Golder 1992, 309-310).

Respecto al protagonista, el adaptador explica en su «Avertissement» que no lo considera un ser feroz, sino un «amante descarriado, un africano celoso, un moro que mata lo que le es más querido y no sobrevivirá a su víctima»<sup>7</sup>. Observa Golder que Ducis se distancia de Shakespeare en el modo de concebir su carácter y actitud. Así, al dirigirse al Senado de Venecia y explicar cómo conoció a Desdémona, se enamoró de ella y la desposó, el Otelmo de Shakespeare nos da la imagen de un hombre de armas ufano y seguro de sí mismo. En

5 «...les Français ne pourroient jamais un moment y souffrir sa presence, encore moins l'y vois développer toute l'étendu et toute la profondeur de sa scélérateste.» (Ducis 1793, 5)

6 Sin ir tan lejos, en su serie sobre personajes de Shakespeare, Harold Bloom dedica un volumen a

Yago, no a Otelmo. Véase su *Iago: The Strategies of Evil*. Nueva York: Scribner (2019).

7 «...un amant égaré, un Africain jaloux, un More qui frappe ce qu'il a de plus cher, et qui ne survivra pas à sa victime.» (Ducis 1793, 6)

cambio, al explicar su enamoramiento, el de Ducis parece inseguro e incluso compungido, y es consciente del daño que ha infligido al padre de Hédelmone. Y en la escena final, cuando se dispone a matarla, parece menos convencido de la justicia del sacrificio que asustado por las consecuencias de su decisión (Golder 1992, 272-286). En esta concepción del personaje podrían haber pesado dos aspectos del contexto histórico y cultural en que vivió Ducis. Estrenada pocos años después de estallar la Revolución Francesa, su *Othélló* fue una de las primeras obras en las que se ensalzaban el ideario de la libertad e igualdad y los principios proclamados en la Declaración de los Derechos del Hombre. En efecto, el protagonista no aparecía sólo como un *sans-culotte*, sino como un africano del que podía enamorarse una noble veneciana, un «moro» enfrentado a los prejuicios raciales que reclamaba plena igualdad en razón de su valía y dignidad, y no de su cuna. Además, al presentarse a sí mismo como hijo de la naturaleza, encajaba en el mito del buen salvaje o noble salvaje defendido por Rousseau, según el cual los tiernos sentimientos no son patrimonio natural de las clases altas (Golder 1992, 265-267 y 297).

A Ducis también le preocupaba el final que debía dar a su adaptación. Queriendo evitar el de Shakespeare y habiendo optado por el apuñalamiento de la amada como desenlace menos brutal, se inquietó al ver que todo su público se levantó alarmado y que algunas mujeres se desmayaron. Ducis tomó nota de estas y otras reacciones semejantes y añadió a su edición una variante con final feliz para que los directores de teatro pudieran elegir. El resultado fue que su *Othélló* se estuvo representando con el desenlace feliz hasta 1796 y que no se recuperó el final trágico hasta 1800. En los años bonapartistas, su *Hamlet* desplazó a su *Othélló* y tendrían que pasar casi veinticinco años para que éste volviera a los escenarios, en los que seguiría representándose durante el periodo romántico y hasta 1866.

## 2.2 La traducción de La Calle

Teodoro de La Calle (1771?-1833?) fue poeta y dramaturgo y se significó por sus ideas liberales (en 1813, firmó como «ciudadano» un escrito dirigido a las Cortes de Cádiz celebrando la abolición del tribunal de la Inquisición)<sup>8</sup>. Tradujo dramas extranjeros, entre ellos el primer *Macbeth* español, estrenado en 1803 y hoy perdido (Gregor y Pujante, 2011: 27; Pujante, 2019: 165-167). Como la gran mayoría de los traductores del teatro neoclásico francés, La Calle evitó el martilleo de los alejandrinos pareados y vertió el *Othélló* de Ducis en el molde más natural del romance heroico. Hispanizó los nombres franceses de los personajes, llamando Edelmira a Hédelmone, Odalberto al padre de ésta, Pésaro a Pézare, Loredano a Lorédan y Hermancia a Hermance.

Su traducción fue criticada desde el principio. Aparte del posterior ataque de Larra antes mencionado, ya en 1802 un tal «Taranilla» arremetió contra ella implacablemente, poniendo al descubierto un buen número de errores (1802 & 1803). A la vista de su método y estilo, es probable que «Taranilla» no fuese otro que Cristóbal Cladera, que dos años antes

<sup>8</sup> Registrado en el *Diario de las discusiones y actas de las Cortes* (17), 1813: 217.

había atacado la traducción de *Hamlet* de Leandro Fernández de Moratín (Pujante, 2019: 131). Ahora bien, este crítico aplicaba un análisis excesivamente microscópico, centrándose sobre todo en detalles tomados fuera de contexto y sin tener en cuenta la particular dificultad de trasladar un texto en verso repleto de rimas a otro también en verso, aunque fuese menos rimado. Además, siguiendo ese método, omitía cuestiones más significativas. Detengámonos en algunas de ellas.

En la primera escena del *Othélló* de Ducis, se dice que Othélló ha logrado frenar a los sublevados de Verona (1973, 9), pero en la traducción de La Calle se dice que Otelo ha reprimido a «de la revolución los partidarios» (acto 1, escena 1), haciéndose eco del rechazo a la Revolución Francesa, que muchos en España aún consideraban execrable y digna de represión y derrota. Además, en Ducis (1973: 18) leemos que, como la libertad, el amor orgulloso de sus derechos devuelve al hombre a la naturaleza, a su igualdad («l'amour fier de ses droits, comme la Liberté / Rend l'homme à la nature, a son égalité»). Como vemos, Ducis lo expresa haciendo rimar *liberté* con *égalité* para destacar y respaldar el famoso lema del nuevo ideario de la Revolución. La Calle lo reduce a «Amor es libre, lejos el orgullo / de títulos magníficos y vanos» (acto 2, escena 7). Esta referencia al lema revolucionario rimando *liberté* y *égalité* se repite después en Ducis (1973, 27), cuando dice Pézare que la nobleza de Venecia ha destruido la *égalité* y arrebatado al pueblo su *liberté* («Vois comme ils ont d'abord détruit l'Égalité, / Au Peuple inattentif ravi sa Liberté»). En este caso, La Calle (acto 2, escena 6) omite *égalité* («Mira como orgullosos arrebatan / la dulce libertad al pueblo incauto») y, por tanto, la completa alusión política de Ducis. Si ahora recordamos las simpatías liberales de La Calle y observamos estas desviaciones, podemos suponer que el traductor se mostró políticamente inconsecuente o que se censuró para no ser censurado. El traductor, sin embargo, no podía prever que en 1815 la censura política tachase un fragmento de la obra que podría causar alborotos en las representaciones, ya que podía aplicarse a los liberales que Fernando VII había encarcelado al restablecer el absolutismo. En el pasaje censurado (acto 2, escena 2), Otelo habla de la vigilancia del gobierno veneciano en estos términos:

Aquí mismo, en el seno placentero  
de las delicias, con cautelas varias  
nos observa y nos mira receloso,  
y su mano sangrienta siempre armada  
del hierro vengador sigue el camino,  
cubriendo con un velo sus tiranas  
y horribles injusticias; tiene oculta  
la sentencia, la víctima y la causa.  
Aquí, en los más profundos calabozos,  
la inocente virtud abandonada,  
llora sin que se atiendan sus gemidos;  
un leve movimiento, una palabra  
ofende a nuestro Estado, y su justicia  
siempre, más que justicia, fue venganza.  
Sin noticia del padre ni del hijo  
privan al hombre de la vida amada.

La espada hiere, mas con golpe oculto,  
 en silencio la sangre se derrama  
 injustamente y, cuando la sospecha  
 comienza, los verdugos se preparan.  
 De Odalberto el peligro me estremece<sup>9</sup>.

Volvamos con «Taranilla», quien, evidentemente, no reparó en la intención política de las divergencias que introdujo el traductor. Tampoco en la significación de otras que, por lo visto, pasó por alto o no entendió. Así, La Calle trasladó *soldat parvenu* (soldado advenedizo) por «vil aventurero», que puso en boca de Pésaro (Yago) para expresar el concepto en que Otelo es tenido por los nobles venecianos, cuando en realidad el único que lo tiene por tal es Odalberto, el padre de Edelmira (Desdémona), por creer que ha seducido a su hija. A primera vista, el traductor ha degradado al Otelo que unos versos atrás ha tenido que defender su mérito más allá de su raza y sostener su dignidad como enamorado de una noble veneciana. Sin embargo, si el traductor se ha apartado del original lo ha hecho para, a continuación, ofrecer su mayor y más acertada aportación dramática. En efecto, y como ya hemos visto, Ducis dejó para el final la revelación de los motivos e insidias de Pézare (Yago). La Calle, en cambio, añadió una «Escena última» al final del acto segundo, en la que Pésaro monologa sobre sus verdaderos sentimientos y expone sus razones para maquinarse contra Otelo:

¡Qué celoso furor! ¡Qué negra furia  
 me agita el corazón, me oprime el alma...!  
 ¡Un africano inculto y horroroso  
 me ha robado el objeto de mis ansias...!  
 Yo adoraba a Edelmira; con el tiempo  
 gozar de sus encantos esperaba,  
 ¡y un despreciable y vil aventurero  
 ha tenido la dicha de agradarla...!  
 Otelo es adorado de Edelmira,  
 y él como amor recíproco la paga:  
 ¡hoy mismo, en mi presencia, para siempre  
 con un vínculo estrecho ya se enlazan!  
 ¿Y yo he de permitir que en este día ... *pausa*  
 ese monstruo destruya mi esperanza?  
 No será mientras Pésaro respire:  
 mi justa indignación ya te prepara  
 entre amigos solícitos y fieles  
 una conspiración y oculta trama.  
 Espero que su ayuda generosa  
 será obstáculo firme a mi desgracia.

9 El expediente de censura figura al final de un ejemplar de la segunda edición (1803) conservado en la Biblioteca Histórica Municipal de Madrid — sign. Tea 1-78-13 (véase Nota sobre los textos, p. 1) —. Recordemos que en 1815 se revisaron los reperto-

rios de los teatros y se hizo pasar las obras, pieza a pieza, por nuevos censores. Sin embargo, el censor eclesiástico dio licencia para las representaciones al no encontrar nada que se opusiera a la fe y las buenas costumbres.

Pésaro revela así por vez primera su amor a Edelmira y su despecho por el previsto matrimonio de ella con Otelo. No oculta el menosprecio que siente por quien llama «un africano inculto y horroroso» y, precisamente, «un despreciable y vil aventurero» —lo que, como hemos apuntado, ningún noble veneciano comparte, a excepción del padre de Edelmira—. Además, declara su plan para impedir ese matrimonio por medio de una «conspiración y oculta trama». Así, al menos en estos dos últimos aspectos e insertando este monólogo en la primera fase de la obra, el Pésaro de La Calle se acerca al Yago de Shakespeare —que manifiesta abiertamente sus sentimientos desde el principio y sus planes al final del primer acto— y se aleja del Pézare de Ducis en beneficio de sus lectores y espectadores. Finalmente, en la primera escena del cuarto acto, correspondiente más o menos a la escena de la tentación de Yago en Shakespeare (acto 3, escena 3), en la traducción leemos acotaciones reveladoras del personaje que no están en Ducis. Así, cuando Otelo se asombra de que hayan querido raptar a su amada en plena boda, Pésaro le responde «con insinuación misteriosa». Y versos más adelante, cuando Otelo admite que Edelmira podría enamorarse de un cortesano y no de un militar como él, Pésaro le contesta «con cavilación fingida».

Ahora bien, considerando algunas circunstancias externas, no sería improbable que este cambio en la presentación de Pésaro no hubiera sido idea exclusiva de La Calle. Habitualmente, eran las compañías y especialmente los primeros actores quienes elegían las obras que iban a estrenar, por lo que, si era el caso, encargaban las traducciones y decidían las posibles revisiones textuales. Pues bien, Isidoro Máiquez, el primer actor de la compañía que estrenó este *Otelo* en 1802, que encarnó el papel titular y se lo apropió durante casi veinte años, había estado en París perfeccionando su técnica, entre finales de 1799 y principios de 1801, con el actor François-Joseph Talma, que se distinguió como intérprete de Otelo y volvió a representarlo en 1800 (Revilla 1845, 22-23 y 50; Cotarelo 2009, 142-144). Talma, que había vivido en Inglaterra varios años en su infancia y juventud, llegó a hablar el inglés con tanta soltura como el francés, había leído a Shakespeare en el original y había visto en Londres representaciones de su obra (Golder 1992, 57 y 329). Como hemos visto, Talma intentó disuadir a Ducis de que revelase la maldad de Pézare sólo al final de la obra y le aconsejó que la mostrase desde el principio, como en Shakespeare, y Ducis preparó un monólogo al efecto para el final del primer acto que, por lo visto, no se recitó en el teatro. Si tenemos en cuenta que Máiquez gozó de una buena relación con Talma y tuvo frecuentes contactos con él, seguramente asistió a los ensayos de su maestro y a alguna representación del *Otelo* francés, una experiencia que le habría dado la idea de hacer *Otelo* en España reservándose el papel titular. Es más, Talma bien pudo orientarle al respecto, informarle del monólogo de Pézare omitido en Ducis y aconsejarle que lo incluyera en su versión española. Si todo esto es verosímil, no sería excesivo proponer que Máiquez le hubiera encargado la traducción a La Calle instándole a mostrar la perfidia de Pésaro en los inicios de la obra mediante ese monólogo, el de Ducis o uno propio.

A pesar de su éxito, en los primeros años de las representaciones no abundaron las reseñas teatrales a este *Otelo*. El primer testimonio, un artículo anónimo de 1802, se ocupaba de

las diferencias entre la versión neoclásica y el original de Shakespeare, pero también le dedicaba unas elogiosas líneas a la producción:

Todo contribuyó al feliz éxito de este drama, la fama de su autor, la arreglada y bien entendida decoración y, sobre todo, el mérito de su representación, pues, aunque todos los actores se esmeraron, hubo algunos que sobresalieron. Las muchas representaciones que ha tenido y los aplausos del público prueban que éste no aborrece la tragedia como algunos quieren dar a entender (Anon. 1802, 60).

Tres años después se ponderaba en la misma revista la actuación de Máiquez en el papel de Otelo y la identificación entre el actor y el personaje (Anon. 1805, 85). De hecho, quienes han escrito sobre este *Otelo* concuerdan en que su triunfo fue el triunfo de Máiquez. Talma mismo admitió que le había superado en este papel, y su actuación le mereció el título de «El Garrick de España» (Revilla 1845, 50; Cotarelo 2009, 177). Unos veinticinco años después de morir Máiquez en 1820, se escribió que su interpretación de Otelo «aún resonaba en muchos oídos» (Revilla, 96), y en 1873 Pérez Galdós la evocó con fervor en su novela *La corte de Carlos IV*<sup>10</sup>.

Además, el estreno de la obra en 1802 dio pie a un nuevo interés crítico por ella, tanto como adaptación neoclásica cuanto como drama de Shakespeare. Como creación shakespeariana no había recibido mucha atención en el siglo XVIII. La mencionó de pasada en 1787, junto con *Hamlet*, *Julio César* y *Macbeth*, el clasicista Juan Andrés, opuesto a Shakespeare y a cualquier otro dramaturgo que no se ajustara a las reglas y normas neoclásicas. Andrés celebraba algunos de «los muy excelentes y divinos» pasajes de estas tragedias, pero también se preguntaba cómo se podía tener ánimo para leer una entera (Andrés 1787, 230). Esta y otras opiniones semejantes hallaron su contrapeso en *Espíritu de los mejores diarios literarios que se publican en Europa*, un periódico que publicaba ensayos, en traducción española y generalmente extractados, de escritores y críticos extranjeros favorables a Shakespeare. Así, en 1790 apareció un discurso de Ennio Quirino Visconti en el que este historiador del arte defendía a Shakespeare basándose en su omisión de un cuarto personaje principal, como había establecido Horacio en su *Epístola a los pisones*, y no parecía dar importancia al hecho de que *Otelo* no se atuviera a la unidad de lugar e hiciera pasar a sus personajes de Venecia a Chipre (Visconti 1790, 328). Meses después se publicó un ferviente homenaje a Shakespeare de Martin Sherlock, en el que éste elogiaba algunos aspectos de sus tragedias. Según él, Shakespeare infundía interés en sus personajes tanto a través del diálogo como en los silencios, especialmente en *Otelo*, después de que el protagonista se diera cuenta de que ha matado injustamente a Desdémona, y añadía que ni Tácito ni Maquiavelo habrían podido pintar un malvado peor que Yago (Sherlock 1790, 88-91).

En 1802, y volviendo a la crítica española, en el artículo del *Memorial literario* de ese año antes mencionado se comentaba «lo desarreglado y monstruoso» de la tragedia de

10 2002 [1873]. Madrid: Alianza, 202.

Shakespeare, aunque añadía que el *Otelo* neoclásico era sólo «una ligera sombra» del shakespeareano e intentaba explicar los defectos de la adaptación. Pero también en ese año, el mismo «Taranilla» del que hemos hablado defendía de pasada el *Otelo* de Ducis como ejemplo de la necesidad de adaptar a Shakespeare con atuendo clasicista. Años después, el crítico Alberto Lista expresaría una opinión contraria. Formado en los principios neoclásicos, Lista se oponía a los románticos alemanes, sobre todo a August Wilhelm Schlegel, y propugnaba un modelo universal y atemporal para la tragedia. Por tanto, rechazó tanto el *Otelo* de Shakespeare como la adaptación de Ducis (Lista 1821, 131-136). Sin embargo, en sus *Lecciones* de 1836 en el Ateneo de Madrid y en algunos ensayos posteriores, Lista demostró que sus juicios clasicistas sobre el teatro y sobre Shakespeare habían cambiado sensiblemente.

Así, en una de sus lecciones comparó a Otelo con Orosmán en el *Zaïre* de Voltaire y observó que en este drama hay pocas expresiones que nos ayuden a definir el carácter específico que asumen en el protagonista el amor y los celos. En cambio, el *Otelo* de Shakespeare está motivado: es «un hombre bárbaro acostumbrado al infortunio toda su vida y para quien el amor es toda su esencia, porque es la única sensación agradable que ha experimentado jamás» (Lista 1836, 142). Por eso opinaba Lista que el *Otelo* neoclásico que se veía en los teatros españoles era «un desatino» y que nunca entendió por qué en esta adaptación Otelo mata a su mujer, ya que, a diferencia de Shakespeare, las reacciones del protagonista «no están bastante justificadas con las escenas anteriores, en las cuales debía describirse lo que era antes de amar para entender lo que sería después de casado con la que amaba» (Lista 1836, 142-143)<sup>11</sup>. Ahora bien, en un ensayo posterior sobre la moral dramática, Lista escribía que en la escena se debían evitar «los caracteres bajos», ya que «la vileza, la traición, la perfidia, los sentimientos innobles no son dramáticos», con lo que, consciente o inconscientemente, derribaba buena parte del teatro de Shakespeare que decía admirar, incluido su *Otelo*. A este respecto se preguntaba para qué servía «el detestable Yago»: «¿Necesité de las infernales sugerencias de un malvado de la misma especie el engañado Orosmán para atravesar el seno de su amante?» (Lista 1844, 63)

Lista parecía olvidar lo que, como hemos visto, él mismo había observado al comparar a Orosmán con Otelo, cuando señalaba la particular motivación de éste y la relativa falta de ella en aquél. También olvidaba Lista anteriores juicios suyos sobre la moralidad en Shakespeare, en los que señalaba que éste «no hace más que reproducir en todos sus dramas la lucha entre la virtud y el vicio» (Lista 1839a, 104) y que el resultado moral de sus obras «es siempre bueno porque siempre resulta amable la virtud y aborrecible el vicio y el delito» (Lista 1839b, 1). Sin entrar aquí en el complejo tema de la moralidad en el teatro, si ahora aplicamos estos juicios a Yago concluiríamos que *Otelo* cumple cabalmente la función moral que Lista observaba en Shakespeare, ya que el vicio y el delito se hacen en Yago aborrecibles. Respecto a la inutilidad dramática de este personaje, sólo cabe responder que no hay Otelo sin Yago; o, dicho de otro modo, sin Yago no hay *Otelo*, desde luego no el de

<sup>11</sup> Recuérdese, no obstante, que en la adaptación de Ducis, Otelo y Edelmira no llegan a casarse.

Shakespeare<sup>12</sup>. Por tanto, si se lo elimina o reduce como hace Ducis en su adaptación, el personaje y la obra resultantes son otra cosa. Parece, pues, claro que, pese a su admiración por Shakespeare («quizá el [dramaturgo] más profundo que ha existido jamás»), Lista no se había distanciado lo bastante de las normas clasicistas y sus exigencias morales, y ello habiendo criticado las adaptaciones shakespearianas de Ducis: en uno de sus ensayos de 1839, Lista insistió en que en esta versión neoclásica «nadie entiende por qué motivo Otelo sepulta el puñal en el seno de su esposa» y observó que «Talma y Máiquez, a fuerza de talento, llenaron hasta cierto punto en la representación los huecos de la tragedia francesa» (Lista 1839b, 1).

Pero Máiquez había muerto diecinueve años antes. Después de él, actores como Carlos Latorre y José García Luna, entre otros, mantuvieron en cartel una obra que, pese a sus defectos textuales o dramáticos, no perdió popularidad hasta al menos 1844, y que acabó siendo uno de los dramas preferidos para la presentación de jóvenes actores (Soria 2013, 134 y n.28). En 1846 el crítico teatral del diario valenciano *El Fénix*, tras asistir a una representación, podía decir que «El *Otelo* no ha tenido buen éxito por haber pasado ya el tiempo a esta clase de obras...» (cit. Par I 1936, 177). Ahora bien, en 1831, once años después de la muerte de Máiquez, se había escrito a propósito de una reposición de la obra en Madrid:

...muchas le son preferibles en mérito literario, pero pocas pueden competir con ella en popularidad. Sin embargo de hacer tantos años que se representa, y de saberla todo el mundo de memoria, todavía se sostiene con honor sobre las tablas (B. 1831, 2).

Y, lo supiera de memoria o tuviera el texto a mano, un conocido periodista y escritor demostraba la vigente popularidad de este *Otelo* en 1839 en su artículo «Otelo, o el *Eco del Comercio*», uno de los pocos escritos españoles en que se hace una utilización política de Shakespeare. Lo firmaba «El Estudiante», uno de los pseudónimos de Antonio María Segovia (1808-1874), clasicista convencido que sería miembro de la Real Academia Española y ocuparía puestos consulares, pero que siempre destacaría como periodista satírico. El artículo empieza con una presentación del amor a España del diario liberal *Eco del Comercio* como un amor que mata. Segovia lamentaba que, en su amor, este periódico rival tuviera sus locuras y sus celos («enfurecido por ellos y ciego cual otro Otelo, amenaza a su querida con sacrificarla a su venganza»). Concluía tildando al *Eco* de «amante desgraciado» de una libertad que sólo desea para sí y le avisaba de que podría llegar el día en que, frustrado, se arrepintiera de sus celos «como el moro veneciano». Ahora bien, antes de esta conclusión, el periodista añadía unos versos de circunstancias propios, pergeñados sobre los que Otelo recita en la versión neoclásica para anunciar su propósito de matar a Edelmira (Desdémona) si descubre su infidelidad. En la versión de La Calle (acto 4, escena 1), la amenaza de Otelo reza:

12 A este respecto véase nota 6, p. 19 de esta edición.

Si Edelmira me hiciese el menosprecio  
de entregar la diadema a mi contrario  
—¡infeliz, infeliz!—, más le valiera  
perecer en los climas africanos  
al furor de los tigres y leones,  
y que su cuerpo vil, hecho pedazos,  
y destrozados sus sangrientos miembros  
de carnívoros monstruos fuese pasto,  
que, si son verdaderas tus palabras,  
caer por su desgracia entre mis manos.

Es decir, que si fuera cierta la infidelidad de su amada, sufrir la más cruel de las muertes sería preferible para ella que caer en manos de su celoso amante. Imaginando que las ambiciones del periódico rival llegasen a inspirar tales amenazas, el periodista reescribía así las palabras de Otelo:

Si Cristina me hiciese el gatuperio  
de dar el ministerio a mis contrarios  
—¡infeliz, infeliz!—, más le valiera  
perecer a las manos de don Carlos;  
o que el sangriento Conde de Morella  
sola se la encontrara en despoblado;  
o caer en las garras de Palillos  
sin defensa, sin guardias, sin soldados,  
que provocar del *Eco del Comercio*  
el enojo con tal desaguisado. (p. 1)

Pues bien, «Cristina» no es aquí sino la regente María Cristina de Borbón, viuda de Fernando VII; el «ministerio», el gobierno del Estado, y «don Carlos», el hermano de Fernando VII a quien sus partidarios presentaban como el legítimo sucesor del difunto rey y que dio nombre al carlismo y las guerras carlistas. El «sangriento Conde de Morella», apodado «el tigre del Maestrazgo», era un carlista implacable, y «Palillos», mote de Vicente Rugero, un guerrillero carlista no menos cruel. Lo interesante es que Segovia explica aquí aspectos de la situación política de aquellos años y critica la actitud del diario rival relacionándolo con los celos de Otelo. En consecuencia, el «ministerio» es «la principal causa del ciego frenesí que no puede ocultar el *Eco*, es el móvil de su pasión celosa, es el fatal pañuelo de Desdémona, es la diadema de Edelmira...». El artículo, además, viene encabezado por una conocida cita del *Otelo* de Shakespeare en su original inglés que se repite al final —«O beware, my lord, of jealousy» («Oh, guardaos, señor, de los celos») [3.3.169]—, y añade otra, no menos famosa y también en inglés, sobre el pañuelo de Desdémona: «There's magic in the web of it» («Hay magia en su tejido») [3.4.69].

Así, pues, Segovia presentaba *Otelo* como tragedia arquetípica de Shakespeare reencarnada en una famosa adaptación neoclásica española. Y a efectos de lo que explicará más adelante, lo hacía relacionando estrechamente la adaptación con el original de Shakespeare, dos obras diferentes sobre el mismo tema, pero cuyos protagonistas eran para él variantes

intercambiables de una figura dramática todavía muy famosa que había empezado a popularizarse casi cuarenta años antes.

### 3.1 El *Otello* de Rossini y el libreto de Berio

Las óperas de Giacchino Rossini (1792-1868) fueron una revelación en toda Europa, y su *Otello* no fue excepción. Estrenada en Nápoles en 1816, tuvo un éxito clamoroso en Italia y muy pronto llegó a los teatros europeos y americanos. Una tabulación parcial registra 291 producciones (cada una con varias representaciones) en 87 ciudades de 26 países entre 1816 y 1890 (Marvin 1994, 71)<sup>13</sup>. En España se estrenó el 4 de enero de 1821 en Barcelona y en Madrid el 17 de julio del año siguiente. Desde entonces hasta al menos 1877 continuó representándose en ambas ciudades, así como en Sevilla, Cádiz, Palma o Valencia<sup>14</sup>. En todas partes los mayores elogios los recibió su tercer y último acto, y el propio Rossini estimaba que éste era una de sus logros más perdurables.

El autor del libreto fue el napolitano Francesco Maria Berio, marqués de Salsa (1765-1820), poeta aficionado a cuyo salón literario asistía Rossini. Como veremos, su texto fue objeto de críticas desde el principio, especialmente las de algunos contemporáneos como Byron o Stendhal, que, como escritores y conocedores de Shakespeare, lo comparaban muy desfavorablemente con el *Otello* inglés. Sin entrar ahora en la razón o sinrazón de sus juicios, recordemos que, si la formulación artística básica de una ópera es musical, lo que aporta el libretista es un trabajo hecho a la medida del compositor y de los elementos que integran su obra —duetos, tríos, arias, cavatinas, etc.—. A tal fin, el libreto de este *Otello* supuso una recreación bastante reducida con respecto a los modelos que Berio pudo tener presentes para cumplir con esa exigencia fundamental, sin olvidar las convenciones dramáticas de la época y el gusto del público para el que escribía. Otra cosa es que el resultado sea o parezca acertado, mejorable o desatinado. Pero veamos primero un resumen del argumento.

**Acto I:** Otello regresa triunfante a Venecia tras derrotar a los turcos y es recibido como un héroe. El Dux quiere recompensarle, pero él, siendo africano, pide ser aceptado como ciudadano veneciano, pues piensa que como tal podrá hacer público su matrimonio secreto con Desdémona. El Dux asiente y le acoge como «hijo del Adria». Rodrigo, hijo del Dux y enamorado de ella, teme que tendrá que renunciar a su mano, pero Yago —a quien Desdémona rechazó y considera un «pérfido»— se ofrece a ayudarle para hundir a Otello. Elmiro, padre de Desdémona, que también odia a Otello, prepara una fiesta prenupcial seguro de que su hija aceptará casarse con Rodrigo, tal como lo tenía planeado.

13 En esta sección también hemos tenido en cuenta algunas observaciones sobre la ópera y su libreto formuladas en el foro Capriccio-Kultur ([www.capriccio-kulturforum.de/index.php?thread/8564-rossini-die-opern-f%C3%BCr-neapel](http://www.capriccio-kulturforum.de/index.php?thread/8564-rossini-die-opern-f%C3%BCr-neapel)).

Última consulta: 27 de noviembre de 2018.

14 Sobre la enorme popularidad de las óperas de Rossini en España, véase Casares (2005, 35-52; y

2018,1, 256-264). Más allá de la actividad operística de Madrid y Barcelona, en España la ópera —y en particular la de Rossini— tuvo una presencia bastante continua en esos años en Sevilla y Cádiz, y más esporádica en Valencia y Palma (Casares I 2018, 229). Sobre las representaciones de *Otello* volveremos en la sección «Conclusiones».

Desdémón, entre tanto, confiesa a Emilia estar preocupada, porque, sin indicar destinatario, envió a Otelo una carta de amor y un mechón de sus cabellos y cree que su padre los interceptó. Yago afirma estar en posesión de ambos y dice que los utilizará en su venganza contra Otelo. Llegada la celebración, e informada del esposo previsto por su padre, Desdémón se resiste a obedecerle. Entra Otelo y se enfrenta a Elmiro y a Rodrigo, con el resultado de que el padre se la lleva, y Otelo y Rodrigo, enfurecidos, acaban enfrentándose.

**Acto 2:** Otelo está desesperado y duda de la fidelidad de Desdémón. Entra Yago, Otelo le manifiesta su estado de ánimo y le hace ver que necesitaría saber la verdad. Fingiendo resistencia, Yago le muestra entonces la carta y el mechón que guardaba. Tras leer la carta, Otelo cree que estaba dirigida a Rodrigo y jura vengarse matándola y matarse él después. Yago, eufórico, se siente vengado ante el éxito de su plan.

Entra Rodrigo, Otelo lo desprecia y ambos se retan a duelo. Entra Desdémón, intenta apaciguarlos y, al ver que se alejan para batirse, cae desmayada. Aparece Emilia y la hace volver en sí. Llegan noticias de que Otelo ha sobrevivido. El alivio de Desdémón se ve frustrado cuando entra su padre y la amenaza con castigarla.

**Acto 3:** Es noche de tormenta. Desconsolada, Desdémón conversa en su alcoba con Emilia. Su padre la ha rechazado y Otelo ha sido desterrado para siempre. Oye el canto de un gondolero, y la letra —«Nessun maggior dolore / che ricordarsi del tempo felice / nella miseria» (Dante)— le trae al recuerdo a su amiga muerta, la africana Isaura, y su «Canción del sauce», que Desdémón canta ahora. Sale Emilia, y ella se acuesta. Entra Otelo por una puerta secreta. Ve a Desdémón y la oye musitar en sueños palabras de amor que cree dirigidas a Rodrigo. Despierta Desdémón, y Otelo le cuenta que Yago ha matado a Rodrigo. Ella le reprocha haber confiado en semejante traidor, pero Otelo malentendiendo su reacción y la apuñala. Entra Lucio y le informa de que Rodrigo ha matado a Yago y que éste, antes de morir, ha confesado su maquinación. Entonces entran el Dux, Elmiro y Rodrigo. El primero le dice que el Senado le ha indultado, Elmiro que le concede la mano de su hija, y Rodrigo que, conociendo la intriga de Yago, renuncia a Desdémón. Desesperado, Otelo, decidido a «unirse» a ella, la muestra muerta y se suicida.

Tal es, en lo fundamental, la acción con que se representó y sigue representándose el *Otello* de Rossini. Tanto en vida de Berio como décadas después, su libreto sería objeto de sucesivos ajustes, supresiones y añadidos por parte de las distintas compañías italianas y extranjeras —especialmente atendiendo a las capacidades de sus componentes—, sin olvidar el cambio a final feliz impuesto por la censura cuando la ópera se estrenó en Roma en 1820. Ahora bien, además de cumplir con las exigencias de la ópera, en lo dramático Berio se atuvo a los usos y convenciones clasicistas que se resistían a desaparecer de los escenarios de su tiempo. Respetando las tres unidades, la acción se sitúa en Venecia sin tramas secundarias y transcurre en un solo día. En el primer acto se van exponiendo paulatinamente unos conflictos que explotarán en la última escena. El segundo desarrolla las pasiones desatadas, y el tercero se centra en la intimidad de Desdémón. A este respecto se

puede observar que, conforme avanza la acción, los espacios se van reduciendo. El primer acto transcurre sucesivamente en tres lugares: la plaza de San Marcos, un aposento en el palacio de Elmiro y una «sala pública». El segundo, en estancias del palacio de Edelmiro y un jardín. El tercero, en la alcoba de Desdémona.

Así, pues, tanto en su estructura como en su dramaturgia, el libreto de Berio tiene coherencia interna y se atiene a usos y normas teatrales aún vigentes en su época. Por lo mismo, no es ni podía ser una trasposición operística de la tragedia de Shakespeare, de cuyos personajes y sus motivaciones dista visiblemente. El Yago de Berio, por ejemplo, no tiene un papel central, y su intriga se inscribe en el plan contra Otelo que le une con Rodrigo y Elmiro, a cuyo servicio se pone: Elmiro le encarga que prepare la boda, y su relación de Yago con él explica que pueda estar en posesión de la carta y el mechón de Desdémona. El odio y, en definitiva, el racismo contra el africano, que está en el Yago de Shakespeare, se extiende en Berio a los tres enemigos de Otelo. La ironía es que, pese a su victoria militar y al apoyo inicial del Dux, Otelo no puede integrarse en la sociedad veneciana. Parece haberlo conseguido al final, tras el indulto del Senado y el cambio de actitud de Elmiro y Rodrigo, pero se le comunica justo después de que haya dado muerte a Desdémona.

Byron, que vio el *Otello* de Rossini en Venecia en 1818, reaccionó de inmediato: «Se están cargando el *Otello* al convertirlo en ópera. La música, buena, aunque lúgubre, pero ¡la letra! Todas las escenas de verdad con Yago, eliminadas y, en su lugar, el mayor disparate: el pañuelo transformado en billete amoroso»<sup>15</sup>. Para este poeta y gran icono del Romanticismo, estos cambios no tenían perdón. Y Stendhal —que admiraba al compositor, escribió sobre él en su *Vie de Rossini* y vio su *Otello* en Nápoles en 1817— criticó sin ambages a libretista y libreto. Había conocido a Berio, lo llamaba el «pobre hombre que ha hecho el libreto italiano» y decía de él que era «un literato demasiado instruido para imitar a un bárbaro como Shakespeare»<sup>16</sup>. Entrando en el libreto, observaba que, ya desde el comienzo, se había cometido la inepticia de sustituir la historia de amor que Otelo cuenta ante el Senado en la tragedia de Shakespeare por una entrada triunfal en la que este otro Otelo aparece como un general vencedor movido por el orgullo, lo que crea el contrasentido de que, más que por celos, llegue a matar a su esposa por vanidad:

Para que los celos nos conmuevan dentro de las limitaciones de las bellas artes es preciso que nazcan en un alma poseída de amor a lo Werther; entiendo por tal ese amor que puede ser santificado por el suicidio. El amor que no se eleve al menos hasta ese grado de energía, no es digno, a mi ver, de tener celos<sup>17</sup>.

15 «They have been crucifying Othello into an opera - Music good, but lugubrious —but as for the words!— all the real scenes with Iago cut out —and the greatest nonsense instead— the handkerchief turned into a billet-doux.» (Cit. Marvin 1994: 72)

16 «...pauvre homme qui a fait le libretto italien» ... «un litterateur trop instruit pour imiter un barbare tel que Shakespeare.» (Stendhal 1824, 271 y 276)

17 «Pour que la jalousie soit touchante dans les limitations des beaux-arts, il faut qu'elle prenne naissance dans une âme possédée de l'amour à la Werther, j'entends de cet amour qui peut être sanctifié par le suicide. L'amour qui ne s'élève pas au moins jusqu'à ce degré d'énergie, n'est pas digne, à mes yeux, d'avoir de la jalousie.» (Stendhal 1824, 270)

Fue preciso, añadía Stendhal, que el genio de Rossini salvara la ópera, no a pesar de la estupidez de la letra, sino del contrasentido de las situaciones, aunque, en definitiva, «lo que salva al *Otello* de Rossini es el recuerdo del de Shakespeare»<sup>18</sup>.

Recordemos, por un lado, que Stendhal ya había demostrado un especial interés por el tema del amor, cuyas modalidades había analizado en su famoso ensayo *De l'amour*, en el que cita y comenta numerosas veces el caso de Werther. Por otro, Stendhal era defensor del Romanticismo frente al Clasicismo, y así lo manifestó, entre otros, en su *Racine et Shakespeare*. Para él no se trataba exactamente de imitar el estilo de «este gran hombre» (Shakespeare), sino del «arte de dar a nuestros contemporáneos precisamente el género de tragedia que necesitan, pero que no tienen la audacia de reclamar, aterrados como están por la reputación del gran Racine»<sup>19</sup>. Como Byron, lo que más censuraba del libreto de Berio este valedor de Shakespeare y el Romanticismo era que fuese clasicista, cuando la tragedia inglesa le brindaba al libretista la oportunidad de hacerla más romántica, es decir, más acorde con las necesidades de sus contemporáneos.

¿Podía haber sido de otro modo? Como vimos en la sección anterior, una cosa era entender y empezar a admirar a Shakespeare en su lectura, incluso en el Siglo de las Luces, y otra bien distinta llevarlo a las tablas. En Francia, Italia y España el mundo del teatro y el público teatral se aferraban a las convenciones neoclásicas, y las adaptaciones shakespearianas de Ducis seguían representándose en pleno Romanticismo —su *Othello* continuó en los escenarios franceses hasta 1866 (Golder 1992, 313-315)—. En el ámbito de la ópera, el *Otello* de Rossini siguió en cartel con éxito hasta al menos los años 70 del siglo XIX, aunque, evidentemente, para el público operístico, sobre todo el italiano, la prioridad era más musical que literaria. En cuanto a reacciones adversas, el musicólogo Philip Gossett decía en 1979 que, como libreto de ópera, el de Berio es operativo y eficaz, y daba a entender que tales respuestas eran más bien propias de quienes, como Stendhal y Byron, esperaban que derivase del *Otello* de Shakespeare: «Su ambigua recepción crítica en el mundo de habla inglesa refleja más bien expectativas fallidas que un logro fallido»<sup>20</sup>.

Ahora bien, en los años 70 del XIX también había llovido mucho cultural y literariamente desde el estreno del *Otello* rossiniano. Shakespeare estaba entonces bien aceptado y asentado en el continente europeo, y en 1887 fue posible otro *Otello*, el de Giuseppe Verdi (1813-1901), cuyo libreto, basado en la tragedia inglesa, habría complacido a Byron y Stendhal, al menos bastante más que el de Berio. Su autor, Arrigo Boito (1842-1918), compositor, escritor, libretista y mejor poeta que Berio, también tuvo que atenerse a las exigencias de la ópera. Como él, redujo el número de personajes y la extensión del texto respecto al de Shakespeare y situó la acción en un solo lugar, pero no Venecia, sino Chipre, que representa el infierno espiritual al que desciende Otello por obra de Yago en la tragedia

18 «ce qui sauve l'*Otello* de Rossini, c'est le souvenir de celui de Shakespeare.» (Stendhal 1824, 276-277)

19 «l'art de donner à nos contemporains précisément le genre de tragédie dont ils ont besoin, mais qu'ils n'ont pas l'audace de réclamer, terrifiés qu'ils sont

par la réputation du grand Racine.» (Stendhal 1935, 37)

20 «Its ambiguous critical reception in the English-speaking world reflect failed expectations rather than failed achievement.» (cit. Somigli 51 y n. 57)

inglesa. En efecto, la acción empieza allí tras el hundimiento de la flota turca, y desde el primer momento vemos a Yago desplegando su intriga y perfidia. Boito no sólo sigue a Shakespeare, sino que incluso pone en boca de Yago un «credo» diabólico y blasfemo que habría sido impensable en Berio («Credo in un Dio crudel che m'ha creato / simile a sè e che nell'ira io nomo»). Y así hasta el final, en que su Otelo no mata a Desdémona de una puñalada, sino que, como en Shakespeare, «la soffoca» y después se suicida tras quedar al descubierto la intriga de Yago en presencia de éste y de todos.

Pero volvamos a Berio. Parece que disponía de las obras de Shakespeare en su original inglés (Somigli 2004, 42), así como de traducciones y adaptaciones de *Otelo* que podía utilizar, como las italianas de Giustina Renier Michiel<sup>21</sup> y Michele Leoni<sup>22</sup>. Marvin, sin embargo, cree improbable que Berio las conociera antes de escribir su libreto y observa que, en todo caso, ninguno de los cambios de estructura dramática, personajes o aspectos de la acción que Berio introdujo en su libreto derivan de las versiones de Renier Michiel o Leoni (Marvin 1994: 75). Sea como sea, tampoco es tarea fácil determinar el alcance y el modo de su posible utilización, ya que no se revelan tan claramente como en Ducis respecto a Shakespeare. Parece indudable que el libretista conoció el *Othello* de Ducis y que lo tuvo presente como modelo que encajaba en las convenciones dramáticas de la época. Sin embargo, no siempre se ha considerado, o no se ha considerado lo bastante, que Berio también tuvo muy presente, y no menos que al de Ducis, al *Otello, azione patetica in cinque atti*, de su paisano el barón Giovanni Carlo Cosenza (1765-1851), que, aunque publicada en 1826, se representó en 1813. Según se informa en la portada, la estrenó una compañía de aficionados («dilettanti») en «le private scene dell'autore», es decir, en el «teatrino accademico» de su palacio napolitano de la via Mezzocanone, en el que se representaban sus trabajos. Cosenza no era un aficionado: escribía abundantemente para los teatros de Nápoles y Turín tanto obras originales como adaptaciones, entre ellas de algunas de Shakespeare, y sabía responder a los gustos estéticos de su público. (Marvin 1994, 73; Raffaell 1996, 98-99). Ciertamente, Cosenza también conoció el *Othello* de Ducis y utilizó algunos de sus elementos, pero su *Otello* se aleja de él en muchos otros y constituye una creación personal con entidad y coherencia interna propias.

Berio tuvo que conocer a Cosenza y seguramente acudía a su salón. Ambos habían nacido el mismo año, eran aristócratas napolitanos con aficiones literarias y un interés particular en Shakespeare, y estaban relacionados con los círculos teatrales. Berio habría asistido al estreno del *Otello* de Cosenza o a alguna función posterior y conocería la obra antes de escribir su libreto. Si incluimos en el concepto de «fuente» el de «comunicación oral» y no sólo escrita, Cosenza incluso pudo darle ideas verbalmente y ayudarle de algún modo a escribirlo —algunas de las situaciones supuestamente inventadas por Berio, como la entrada triunfal de Otelo al principio o su duelo con Rodrigo, podrían haber sido sugerencias

21 *Opere drammatiche di Shakspeare volgarizzate da una cittadina veneta* (Venecia. Costantini, 1798); *Ottello o sia il Moro di Venezia, Macbeth e Coriolano, tragedie di Shakspeare volgarizzate* (Florencia. 1801).

22 *Otello o il Moro di Venezia, Tragedia di G. Shakspeare recata in versi italiani da Michele Leoni di Parma* (Florencia. Vittorio Alauzet, 1814).

de Cosenza—. Por lo demás, recordemos que, con más experiencia en las adaptaciones teatrales, Cosenza también pudo ayudar a Berio a resolver un problema especial: el de reducir a libreto operístico fuentes dramáticas de mayor extensión que se apartaban en aspectos esenciales de la tragedia de Shakespeare para convertir el conflicto de Otelo y Yago en, según Alfred de Musset, «la triste historia de una muchacha calumniada que muere inocente»<sup>23</sup>. Sea como sea, veamos algunos casos que demuestran esta dependencia.

Descartemos en primer lugar lo que Berio no tomó de Cosenza: su final feliz. Sin embargo, aun en los momentos previos al trágico desenlace y al igual que en otros puntos, Berio emplea significativa y eficazmente numerosos elementos y detalles que están en Cosenza y no en Ducis. Veamos primero el canto del gondolero en Berio: entonado a distancia, recordando el tiempo feliz en la desgracia y oído por Desdémona y Emilia, presagia la inminente tragedia de Desdémona y da lugar al comentario sobre el triste estado de ésta. Su antecedente está en el acto 5, escena 1, del *Otello* de Cosenza, en que Desdémona y Emilia oyen por la ventana a un padre que, en la distancia, llama a su hija para que se salven de la tormenta («Il cielo ne minaccia la morte»), y su grito da pie para comentar la situación de la heroína. A pesar de las diferencias, la analogía de fondo es evidente: un hombre sorprendido con su hija por la violencia de la tormenta y un gondolero que, cantando una canción triste, piensa en sus hijos; una voz angustiada y una canción dolorosa que llegan de lejos y se añaden a la angustia de Desdémona (Raffaelli, 1996, 68-59). Poco después, en el libreto de Berio, Desdémona canta la canción del sauce, derivada de Ducis y de Shakespeare, y ausente en Cosenza. Sin embargo, la canción le trae al recuerdo a Isaura, la buena amiga que murió. Su nombre procede de Ducis («Isaure»), que no dice nada de su origen, pero Berio añade que es africana («all’Africa involata», robada a África). En Cosenza, Isaura es mencionada varias veces desde el principio, no sólo como «la mora Isaura» o «la buona Mora», sino como la compañera y amiga de Desdémona que, como comenta Emilia, favoreció el enamoramiento de ésta por Otelo. Como precisan Questa y Raffaelli (1994, 199-200), la africanidad de Isaura es en Berio una mera indicación connotativa sin ninguna función especial, pero constituye uno de los diversos puntos del libreto que remiten a antecedentes más completos en Cosenza y demuestran la particular dependencia respecto de éste. Por último, y a diferencia de Ducis, cuando el Otelo de Cosenza entra en la alcoba de Desdémona dispuesto a matarla, la encuentra dormida, pero la oye decir en sueños «Io...t’amo...caro», lo que aumenta sus celos. Berio emplea esta misma situación y pone en boca de su Desdémona «Amato ben», en lo que constituye uno de los escasos paralelos verbales entre Berio y los textos anteriores.

En cuanto a los personajes, observamos que Berio sigue a Cosenza en su evitación de los nombres franceses y su preferencia por los de Shakespeare, salvo el de «Elmiro» para el padre de Desdémona —que tampoco corresponde al Odalbert de Ducis—. Pero, sobre todo, se trata de su concepción y función en Berio. Como vimos, Ducis, a diferencia de Shakespeare, no quiso revelar ni mostrar palmariamente en escena las insidias de Pézare/

23 «... la triste histoire d’une enfant calomniée qui meurt innocente.» (Musset 1839, 437)

Yago desde el principio. Todavía en el último acto, y próxima a su muerte, Edelmira/Desdémone pide a Dios que le hable a Otelo por la voz «del vertueux Pézare». En cambio, en Berio, y ya desde el inicio, Desdémone comenta cuando ve entrar a Jago: «Ecco a noi, che incerto i passi / muove il perfido Jago» (acto 1, escena 4) —donde, además de «perfido», «incerto» sugiere el carácter engañoso del personaje—. Y, antes de morir, le reprocha a Otelo que se haya fiado de un «vile traditor» (acto 5, escena 3). Para esta Desdémone no ha habido nunca un «honest Jago». Tal como lo concibe, Berio se aparta de Ducis y sigue a Cosenza, en cuyo drama vemos a Yago conspirando contra Otelo ya en la primera escena y, en la segunda, a Desdémone expresando el espanto que le infunde: «Emilia, la vista sola di Jago mi dà spavento, orrore.» Y unas líneas después deja claro hasta qué punto desconfiaba de él: «Jago è un malvagio ipocrita» (acto 1, escena 2).

Sin ánimo de agotar todas las analogías entre Berio y Cosenza, podemos añadir alguna otra como el ruego de Otelo de ser considerado ciudadano veneciano como premio por su victoria, lo que encona el racismo y el odio de sus adversarios desde el principio, o el duelo entre Otelo y Rodrigo (acto 2, escena 3). También algún otro detalle como el uso de la puerta secreta para entrar en la alcoba de Desdémone cuando se dispone a matarla. Como se desprende de los trabajos de Marvin, Raffaelli y Somigli, el libreto de Berio constituye, en lo que atañe a sus fuentes, una maraña textual difícil de desenredar. Las coincidencias entre Berio y los *Otelos* de Ducis y Cosenza son evidentes y, aunque el libretista tuvo en cuenta el de Ducis, su utilización del de Cosenza fue relevante y decisiva.

### 3.2 El libreto de Berio en traducción española

Al igual que sucedía con otras óperas en distintos países europeos, en los teatros españoles se estuvo vendiendo al público el libreto del *Otello* de Rossini desde su estreno en 1821 en el Hospital de Santa Cruz de Barcelona (llamado después «Teatro Principal»). Así, pues, además del de Barcelona de ese año, se han conservado los libretos de Madrid (1822a, 1827, 1828 y 1831), Cádiz (1826), Barcelona (1827, 1835, 1848 y 1860), Sevilla (1828), Palma de Mallorca (1828) y Valencia (1834 y 1840). Todos ellos dan testimonio de la acusada presencia de esta ópera en los escenarios españoles a lo largo de esas décadas<sup>24</sup>.

Pues bien, mientras que en los libretos de Barcelona (salvo el de 1860) y en el de Palma de Mallorca sólo se ofrece el texto del original italiano, en los demás éste figura acompañado de una versión castellana en prosa. Sin embargo, en ninguno de ellos consta el nombre del traductor, a diferencia de los libretos con versiones a otros idiomas<sup>25</sup>. En

24 El «furor rossiniano» no se limitó al número y frecuencia de las óperas de Rossini representadas en España desde *La italiana en Argel* en 1815. Su música, incluida la de su *Otello*, estuvo presente en salones y cafés, en reducciones para canto de sus obras y en funciones teatrales en las que se ofrecían sólo algunos actos o escenas en lugar de la ópera

completa. Véanse al respecto Peña (1881, 78-80) y Casares (2005).

25 Johann Christoph Grünbaum figura en el libreto como el traductor de la versión alemana (Berio 1821), W.J. Walter como el de la inglesa (Berio 1822b) y Alphonse Royer y Gustave Vaez como los de la francesa (Berio 1844).

cuanto al diálogo, se aprecia una continuidad textual básica entre el de Madrid de 1822 y los siguientes, con la clara excepción del de Cádiz de 1826 y después del de Barcelona de 1860, cuyas respectivas traducciones son distintas e independientes de las de Madrid, Sevilla y Valencia.

El original italiano emplea versos de métrica variada, a veces rimados, y claramente orientados a su utilización musical. Su estilo es convencional y a veces arcaico. Como sugirió Stendhal, y quizá con la excepción de algún pasaje del tercer acto, carece de aliento poético. Respecto a su versión española, ninguno de los traductores aspira a reproducirlo o sugerirlo manteniendo los versos y las rimas ocasionales, sino que, a diferencia de la traducción alemana (1821) o la inglesa (1822), ofrecen una versión en prosa. Por tanto, y como parte de una edición bilingüe destinada al público operístico, se supone que, sin la dificultad de traducir en verso, una traducción de esta naturaleza debe cumplir una función primordialmente práctica: si no aspira a la fidelidad al estilo, deberá ser lo más fiel posible al sentido para comunicar en lo esencial el contenido del diálogo.

Pues bien, la versión del primero de los libretos, el de Madrid de 1822, deja bastante que desear. De presentación descuidada, parece hecha apresuradamente. Dejando aparte errores de traducción, no evita los hipérbatos e incurre a veces en un lenguaje artificioso. Aunque el espectador español no entendiera el italiano, le saltaría a la vista la verbosidad de la prosa castellana frente al original y quizá la tendencia a parafrasearlo en vez de traducirlo ajustadamente. El libreto de Madrid de 1827, que, salvo algunas variantes, sigue básicamente al anterior, corrige en buena parte estas deficiencias, aunque en él también se aprecian otras que tienden a enmendarse en las posteriores de Madrid, Sevilla, y Valencia.

#### 4. El *Caliche*

Una consecuencia clara de la «otelomanía» de las primeras décadas del siglo XIX fue la aparición de una obra cuyo fin era precisamente parodiar la que estaba causando tanto furor. Se trataba de *Caliche, o el tuno de Maracena*, obra que apareció impresa por primera vez en Valencia en 1823, antes de ser adaptada para su estreno teatral en Madrid en 1828 y posterior reimpresión en 1831, ya con el título definitivo de *Caliche, o la parodia de Otelo*. Si bien la parodia se ha atribuido, sin que conste prueba fehaciente alguna<sup>26</sup>, al dramaturgo y periodista José María de Carnerero, la verdadera autoría de la obra y de su posterior adaptación sigue siendo una incógnita. Lo que sí queda fuera de toda duda es que, a pesar de que su génesis y permanencia en la escena española dependían en gran medida del éxito de la obra que tomaba como «hipertexto», el *Caliche* y su personaje principal se erigirían en referencia cultural indispensable durante una década y media.

<sup>26</sup> La primera atribución a Carnerero, que recogen Par (1930, 35) y otros, la hace, sin aportar más datos, Emilio Cotarelo y Mori (1899, 144, n. 2).

La presencia de versiones paródicas, más propiamente burlescas, de tragedias clásicas en general y de Shakespeare en particular durante los siglos XVIII y XIX no se limita en absoluto a la escena española. Entre algunos sectores de la post-Ilustración europea era más que patente la existencia de cierta aversión a la posibilidad, e incluso conveniencia, de la alta seriedad dramática, cuyo máximo exponente había sido hasta entonces la tragedia neoclásica (Dentith 2000, 139). Con lo que no pocos críticos y productores contemporáneos consideraban como degradación del género bajo el yugo de la teoría y práctica clasicistas, «Shakespeare» —o más bien sus adaptaciones francesas e inglesas de las décadas precedentes— se había convertido en blanco fácil de quienes buscaban congraciarse con los nuevos públicos socialmente más diversos de principios del siglo XIX. Para estos espectadores menos puristas, o simplemente menos cultos, todo aquello que sonaba a clásico, convenientemente traducido a un idioma o contexto más familiar, y que se mofaba de las rígidas convenciones neoclásicas, ofrecía esa mezcla de respetabilidad e irreverencia, no exenta de cierta metateatralidad, que es parte integrante de lo que hoy en día entendemos por cultura popular.

En cuanto al *Otelo* de Shakespeare, desde que ya en 1693 el anticuario e historiador inglés Thomas Rymer, en su *A Short View of Tragedy*, criticó las bases estéticas y morales de la tragedia, ésta se enfrentaba con frecuencia a las acusaciones de ser poco verosímil o de recurrir a situaciones y personajes más característicos de la comedia que de la tragedia canónica. Los intentos de Ducis por corregir algunas de estas incoherencias en nombre de la ortodoxia más clásica no llegaron a acallar esas voces: el mismo año en que su adaptación fue estrenada por la prestigiosa compañía de la Comédie Française, se llevaría a las tablas una versión «vodevilesca» en el más popular Théâtre de la rue de Louvois de la misma ciudad. *Le Maurico de Venise*, subtítulo *La parodie d'Othello*, de Charles-Augustin Sewrin, aún diálogo ingenuo en prosa y melodías populares en un contexto tabernario para explotar los típicos elementos de *commedia dell'arte* que algunos han detectado en la obra original de Shakespeare<sup>27</sup> —si bien el propio autor de la parodia aclara (eso sí, con sumo respeto) que el objeto de la burla no es otro que la versión de Ducis—. Abundaban tales parodias en otros países europeos a lo largo de la primera mitad del siglo XIX, bien como réplica en clave cómica a la versión de Ducis—que no tardaría en difundirse en países como Italia, Suecia o los Países Bajos—, o bien como versiones burlescas del original shakespeariano.

Éste, por ejemplo, sería el caso de la propia Inglaterra, que de este modo se uniría a la moda de parodiar la tragedia del Moro de Venecia. Así, de las más de ciento ochenta parodias distintas de obras shakespearianas enumeradas en *An Annotated Bibliography of Shakespearean Burlesques, Parodies, and Travesties*, de Jacobs y Johnson (1976), quince son de *Otelo*, destacando entre ellas el *Othello-Travestie* de 1813, obra de John Poole, y *Othello*,

27 Véase, por ejemplo, el artículo de Stewart (1966).

La presencia de la *commedia dell'arte* en la pieza de Sewrin se hace notar no sólo en los roles de los personajes, sino en los propios nombres: así el

protagonista es Arlequin, mientras la confidente de Monotone (equivalente al personaje de Desdémona, o Hédelmone en la versión de Ducis) se llama Colombine.

*The Moor of Fleet Street*, de Charles Westmacott (1833). Al igual que el *Hamlet-Travelle*, compuesto tres años antes, la primera, que no llegó a representarse, combina pareados burdos con canciones adaptadas a melodías ya conocidas para ofrecer una versión simplificada, pero ante todo cómica y popular del original parodiado. Respecto a la segunda, algo más elaborada, y que es la primera parodia de *Otelo* que se representó en Inglaterra, aún igualmente verso rimado con canciones, reubicando la acción de la tragedia shakespeariana en un barrio poco salubre de Londres, con Otelo renacido como barrendero negro y Desdémona como hija de un broncista. En todas estas versiones burlescas de Shakespeare se aprecia un funcionamiento común, de acuerdo con lo que Manfred Draudt llama «principios similares en diferentes tradiciones culturales». En cada país los dramaturgos populares que trabajaban para los teatros comerciales escribían de forma simultánea para un público burgués y para espectadores menos cultos, y estos públicos compartían más o menos los mismos gustos: una predilección por el melodrama, la comedia y el género chico, efectos escénicos espectaculares, melodías populares y música en general, teatro sobre temas de actualidad y novedades, y por último la parodia (Draudt 1993, 109).

En el caso español, existía ya desde hacía tiempo un vehículo cómico por excelencia para aligerar la seriedad de la oferta teatral. El sainete había gozado ya de bastante popularidad en el último cuarto del siglo XVIII gracias, en gran medida, a la ingente producción de Ramón de la Cruz. Pensado en un principio, al igual que el entremés, para entretener al público durante los cambios de actos de piezas más largas, con De la Cruz el sainete pronto adquiriría el estatus de divertimento con entidad propia, y ya en la década de los años veinte del siglo XIX, se representaría regularmente como pieza separada del espectáculo principal, poniendo punto final a las largas sesiones teatrales. A De la Cruz se le atribuye haber reinventado nada más que un nuevo paradigma cómico, no exento de críticas por parte de los puristas (Harney 2002, 315-317), que en palabras de uno de sus muchos editores consistía en:

El aplebeyamiento absoluto del escenario y de los caracteres (los personajes ahora son taberneros, castañeras, verduleras, ladrones y presidiarios), en el contraste entre el estilo retórico y el estilo humilde y entre el verso fastuoso y el vocablo vulgar (se emplea el endecasílabo en vez de habitual octosílabo), en las situaciones grotescas, en la caricatura de los motivos y de los sentimientos, en los discursos irónicos y equívocos (como el extenso relato del protagonista<sup>28</sup>).

En una obra como *Manolo*, citada con frecuencia como prototipo de la nueva visión cómica y costumbrista de la sociedad contemporánea (Sala Valldaura 1994: 14), la originalidad se veía complementada por otra faceta del género que De la Cruz y otros autores no tardarían en poner en juego: su tendencia a parodiar obras más serias. En este sentido, el *Caliche*, generalmente conocido como «La parodia de *Otelo*», seguiría en una tradición que va desde *Manolo* hasta *Matías o el jarambel de Lucena* (1850) de Ramón Franquelo, pasando por *Pancho y Mendrugo* (1817) de José Vicente Alonso, el anónimo *El cornejo*

<sup>28</sup> José Francisco Gatti, "Introducción" a *Ramón de la Cruz. Doce sainetes* (cit. Vallejo 2007, 77).

(1831) —ambos definidos, al igual que el *Caliche*, como «sainetes trágicos»— y *Los hijos del tío Tronera* de Antonio García Gutiérrez (Vallejo 2007, 76-77). A estas parodias explícitas de obras concretas se añade un sinfín de materiales dramáticos burlescos con los que se buscaba ridiculizar no tanto obras particulares como todo un género dramático, la tragedia clásica, la cual, pasados ya los años de la ocupación francesa, y con excepciones notables como *Otelo*, empezaba a caer en desuso.

Ahora bien, por los motivos ya expuestos, es cuestionable el grado de familiaridad del público español con el original shakespeariano. Pero lo que no ofrece dudas es el hecho de que el *Otelo* parodiado en el *Caliche* no es otro que el que llevaba representándose en los mismos coliseos españoles desde 1802. El que la acción se desenvuelva en el mismo reducido lugar, cuente con el mismo número de personajes y ocupe aproximadamente el mismo marco temporal que la versión de Ducis y su traducción por parte de La Calle, refuerza su carácter de espejo burlesco de dicha adaptación. Su efecto paródico descansaría, por tanto, en el conocimiento o, al menos, la fama de la pieza interpretada por Máiquez y sus sucesores, y gran parte del placer que evidentemente produciría en el espectador radica en la percepción de las similitudes y, sobre todo, de las diferencias cómicas entre ambas piezas.

Así, al igual que *Le Maurico* o *The Moor of Fleet Street*, el sainete «aplebeya» el lugar, transformando el Senado y la Venecia palaciega en humilde barrio obrero: el Zenete de Granada en la primera versión, el Lavapiés madrileño en la segunda. Igualmente se vale de cada uno de los siete personajes que conformaban el reparto original, sustituyendo sus nombres por motes apropiados a su carácter y extracción social que les vulgarizan e incluso animalizan. De este modo, el Dux de La Calle se convierte en «Rabón», pomposo tabernero del distrito, única autoridad que le distingue; Edelmira en «Garduña», hija ingenua, pero de armas tomar, de «Chispas», padre irascible hasta el punto de querer romperse el cráneo con un guijarro si ella no le obedece; el falso amigo Pésaro en «Pelitre»; Hermancia, la confidente, en «Lagartija», que prefiere irse a dormir antes que escuchar las confidencias de su protegida, y Loredano, en el borracho y ex presidiario «Gavilán». Pero de manera tal vez más provocadora, también transforma al moro Otelo en un «Caliche» blanqueado, cuya marginalidad, a diferencia de otras visiones paródicas del héroe y de la obra de la que parten, procede no del color de su piel, sino del simple hecho de que es de otro municipio<sup>29</sup> y, según Chispas, de «nacimiento bajo». Por último, en lo que se refiere a la unidad de tiempo, se sigue comprimiendo la acción en un marco de aproximadamente 24 horas, pero se acorta considerablemente la cadena de acontecimientos al reducir la estructura en cinco actos de la versión neoclásica al formato más compacto del sainete.

29 Maracena se encuentra a 8 kilómetros de Granada. En el apunte de teatro manuscrito de 1828, que resitúa la acción en Madrid, se indica que Caliche es «valenciano», siendo precisamente el subtítulo

de esta versión en manuscrito «tuno de Valencia» (véanse Nota sobre los textos, p. 53, y nota 3, p. 178, en nuestra edición de *Caliche*).

De modo análogo, el sainete imita, aunque con fines burlescos, el lenguaje elevado de la versión de La Calle. Sobre la misma base del romance heroico empleado en *Otelo* y otros dramas serios de la época neoclásica, el autor del *Caliche* teje una serie de diálogos que oscilan estilísticamente entre la altisonancia retórica y el crudo registro cotidiano de los barrios donde se sitúa la acción. Así, aun prescindiendo de las canciones que jalonan otras piezas burlescas europeas, mantiene y realza el contraste entre lo fastuoso y lo vulgar que es característica del subgénero. Sirvan dos ejemplos de dicha técnica: el *Otelo* traducido por La Calle se abre con el parlamento del Dux ante una asamblea de ilustres senadores anunciando el fin de la amenaza que se cernía sobre Venecia: «Ilustres y gloriosos Senadores, / cese vuestro temor y sobresalto. / Al rumor del peligro que cerca / ya Venecia las armas ha tomado», para después destacar las hazañas de Otelo en la defensa de la República. Como réplica al mismo discurso, en el *Caliche* éste se pone en boca del tabernero Rabón, que, aunque adoptando el mismo estilo elevado, se va desinflando tanto por las palabras empleadas y la baja condición social de los oyentes, como por lo poco heroica de la disputa que lo ha motivado:

Incultos campeones del Zenete,  
cese ya vuestro miedo y vuestro espanto.  
La gran nube de piedras que llovían  
sobre nuestros pellejos desdichados,  
ya de Caliche la fuerte cachiporra  
cual a la paja el aire ha disipado.

La inserción en el discurso de ciertos objetos («piedras», «cachiporra») y de vocablos de lo menos heroico («pellejos») cumple uno de los principios básicos de lo burlesco: la *reductio ad absurdum* de los estándares de buen gusto que regían la producción del teatro clásico—sobre todo de la «tragedia», objeto predilecto de mofa por parte de los saineteros.— Esta reducción resulta especialmente palpable en el caso de la deformación del lenguaje heroico. Cuando Caliche descubre la supuesta infidelidad de Garduña, que ha ofrecido el lazo que él le regaló a su supuesto rival Gavilán, recurre a la misma violencia verbal que el protagonista de Shakespeare, e incluso la supera, dándole el toque más castizo y mediterráneo que demandaba el subgénero:

Si Garduña capaz hubiera sido  
de regalar el lazo a mi contrario,  
almóndigas haría de su cuerpo,  
y luego las daría a los gitanos,  
porque haciendo en las fraguas carbón de ellas,  
la moliesen a puros martillazos.

Finalmente, y de forma insistente, el autor del sainete parece deleitarse en sacar a relucir y a la vez ridiculizar las convenciones teatrales del género parodiado. Una vez más, bastarán dos ejemplos. Obviando el recurso de La Calle, que asigna a Pésaro todo un monólogo en que éste expone sus motivos para hundir a Otelo (véanse pp. 22), el autor del *Caliche* adopta y se burla del trillado recurso escénico del aparte. Así, cuando Pelitre confiesa:

No ha sufrido este perro muy mal trago.  
 Mucho me alegro. Y aunque soy su amigo,  
 por Garduña estoy loco, yo la amo.  
 ¿Y había de consentir que se casase  
 con un vil extranjero de este barrio?  
 No lo esperes, traidor; antes mil veces  
 te daría la muerte por mis manos.

Aquí el público presupondría que sus palabras no serían escuchadas por Caliche. Cuando, por el contrario, este exclama que «Es imposible lo que acabo de oír», se rompe la ilusión, y Pelitre le recuerda la convención teatral del aparte, un recurso que, al parecer, ya entonces chocaba por su artificiosidad y poca naturalidad:

Eres un macho [i.e., necio].  
 ¿No ves que hablaba aparte? Tú debiste  
 fingir que no me oías. Está claro  
 que aún no sabes lo que son tragedias.

Otra convención que se ridiculiza es el inevitable desenlace trágico que, según la anticuada tradición del género, supone la muerte del protagonista y la generación de las dosis adecuadas de horror y compasión que faciliten la catarsis del espectador. Siguiendo la letra, si no el espíritu, del *Otelo* de Ducis, cuyas muertes hasta ofendían al delicado público francés, el sainetero no duda en mitigar los efectos de la catástrofe, al transformar el final en una auténtica tragedia para reír, prácticamente una farsa. Tal intencionalidad se desprende no sólo de los intentos de Garduña por buscar un «jergón» donde caer muerta («para que cuando caiga no me duela»), sino de los preparativos metateatrales que efectúa el propio Caliche ante lo necesario e inevitable de su propia muerte:

Y pues me han de ahorcar sin falta alguna,  
 por ahorrarme de las costas y mal rato,  
 me voy a asesinar... Nadie me tenga.  
 Adiós, amigos. Este fin infausto  
 es preciso que tengan las tragedias.  
 Y si habéis de contar aqueste caso,  
 al instante que yo me dé en un buen sitio,  
 tocar el pito y el telón abajo.  
 Pues si os tardáis un poco, los poetas  
 os matarán a todos sin reparo,  
 pues nadie se perdona en estos lances.

Aceptando por fin la ficcionalidad de la «tragedia» de que forma parte, Caliche se hace eco del último parlamento del *Otelo* shakespeariano y ducisiano, pero sin omitir un guiño a la práctica teatral en que se avisaba de la bajada del telón, y al poderoso principio de la muerte generalizada y en escena por el que los clasicistas censuraban a Shakespeare.

Cuando el *Caliche* se revisa y reedita en 1831, siguiendo el estreno de 1828 en el madrileño teatro de la Cruz, se acorta considerablemente la obra, pero, al margen de la inclusión de algún que otro coloquialismo nuevo, se conserva e incluso se ahonda en algunos de estos lances metateatrales (Calvo 2006, 77). Pero, sobre todo, se busca por todos los medios trasladar el mundo de la obra a una realidad reconociblemente madrileña y— quizás no sea casualidad—suavizar algunos de los aspectos menos decorosos del sainete. En el primer caso, el adaptador se limita a sustituir los topónimos granadinos de la primera versión por nombres de barrios obreros de la capital que, ya por entonces, tendrían las mismas resonancias socioculturales que la Granada evocada en el texto anterior. Así, el Zenete cede su lugar a Lavapiés, las siempre hostiles Cuevas del Rabel a «los del Rastro», etc., mientras que hasta la vegetación autóctona del cálido sur (higueras) se convierte en algo más reconociblemente capitalino (moreras). Por otro lado, en la nueva versión se surprimen o adaptan ciertas alusiones que, ante un público teatral de finales de la década de los años veinte, podrían considerarse inapropiadas o, aun tratándose de la parodia de una obra muy conocida, trascendían de los límites aceptables de lo popular. Nos referimos, entre otros cambios que se explican por la necesidad de reducir el tiempo de la representación, a la eliminación, en el parlamento de Gavilán (pp. 185-186), de algunos detalles referentes a su estado de excitación sexual mientras yace a la sombra de unas higueras y, todavía en el plano moral, a la explicación que Caliche da a Garduña tras entrar furtivamente en su alcoba<sup>30</sup>. Son esas mismas consideraciones, además del temor a incurrir en la ira de la censura eclesiástica, las que tal vez expliquen la omisión de las alusiones religiosas concretas «contrición» y «miserere» (p. 200) y su sustitución por «oraciones», «esas frioleras», como más vagamente las llamará la Garduña de la versión posterior. No cabe, pues, duda de que el *Caliche* se mofa de los excesos de la versión neoclásica de La Calle—y lo hace desde la perspectiva de un autor que conocía bien esa versión y tal vez el original del que ésta partía—. Se le podría tachar de parasitario, como se ha tachado injustamente a la parodia en general (Hutcheon 2000, xiv), si no fuera porque el *Caliche* continuaría representándose de forma más o menos regular en teatros principales hasta al menos 1844, cuando el *Otelo* de La Calle estaba ya en pleno declive.

Para un crítico como Alfonso Par, el *Caliche* constituye «la única pieza original de la época y la más valiosa» (1936 I,19). Sin duda, Par exagera la importancia de la pieza, pero prueba del éxito que cosechó es la (relativa) longevidad de que gozaría en diferentes escenarios españoles y de cómo, durante años, rivalizaría con la versión de La Calle, constituyendo un claro referente de «lo español castizo», sobre todo en lo que atañe a la figura de su personaje principal. Si el sainete que desarrollaba Ramón de la Cruz a finales del siglo anterior contribuía a la «dignificación social y literaria de todos los manolos» (Sala Valldaura 1994: 14), no es menos cierto que el «tuno de Maracena» quedaría en el imaginario popular como el vivo representante de un estilo de vida muy

30 Si en la versión de 1823, Caliche justifica su presencia diciendo «Soy de casa, / jamás has tenido esos reparos», lo que podría poner en duda la honorabi-

lidad de su amada, en la de 1828/1831, la defensa resulta, si no más convincente, algo menos insinuante: «tengo picaporte hace dos años.» (Anon. 1831: 9).

alejado de las refinadas costumbres de la corte. De hecho, a juzgar por una descripción típicamente costumbrista del barrio sevillano de Triana, es el recuerdo del Caliche más barriobajero el que se acabaría imponiendo. El año es 1844, el de la última representación del sainete<sup>31</sup>. Cuando se encuentra con un grupo de «notabilidades de España... asidos a los brazos de varios toreros», el autor de la descripción confiesa: «Al ver reunidos a los hijos predilectos de Triana, los descendientes de Caliche y los de Otelo, no pude menos de exclamar: ¡Dios los cría y ellos se juntan!» (Saigade 1844, np). Curioso emparejamiento de dos personajes, el del drama serio y del sainete, que, como hemos visto, llegaba a veces a la identificación.

### 5. *Shakespeare enamorado*

1828 fue un año decisivo en el afianzamiento y difusión en España de *Otelo* y su historia. En ese año, además de que continuaban las reposiciones del *Otelo* neoclásico y del *Otelo* de Rossini, subía a las tablas *Caliche*, que, como hemos visto, se había publicado en 1823. Pero todavía había que añadir otra obra relacionada, la comedia *Shakespeare enamorado*, que se estrenó en Madrid el 14 de abril de 1828 y seguiría en los teatros españoles hasta por lo menos 1849, contribuyendo a consolidar una «otelomanía» que, si ya se había iniciado con el *Otelo* neoclásico, se había reforzado con la ópera de Rossini.

La comedia en cuestión era una traducción-adaptación de *Shakespeare amoureux, ou La pièce à l'étude* (1804), del escritor y académico francés Alexandre Duval (1767-1842). En ella sólo intervienen tres personajes: Shakespeare, Clarence, actriz del teatro de Londres, y Anna, doncella de ésta. A juzgar por el prefacio del autor parece que, al menos al principio, la comedia tuvo una acogida ambigua, aunque compensada por la actuación del gran actor Talma en el papel de Shakespeare (Duval, s.p.).

El argumento de la obra tiene su origen en una anécdota —¿o chiste?— sobre Shakespeare, recogida en el diario que el estudiante John Manningham escribió entre 1602 y 1603:

Cuando [Richard] Burbage interpretaba a Ricardo III había una vecina tan prendada de él que, antes de salir del teatro, quedó con él para que fuera a verla esa noche presentándose como Ricardo III. Shakespeare, que oyó el arreglo, se adelantó, fue recibido y gozó su juego antes de que llegara Burbage. Después, cuando trajeron el recado de que Ricardo III estaba a la puerta, Shakespeare le

31 Desde su estreno el día 26 de noviembre de 1828 en el Teatro de la Cruz a cargo de la compañía compuesta por los actores Cubas, López, Campos y demás, se seguiría representando regularmente en Madrid, tanto en este teatro como en el del Princi-

pe, hasta el 14 de noviembre de 1844. También se representaría en el teatro de la Santa Cruz de Barcelona hasta 1842 y en otras ciudades como Sevilla, Valencia o Palma de Mallorca.

mandó respuesta de que Guillermo el Conquistador estaba antes que Ricardo III. Nombre de Shakespeare, Guillermo<sup>32</sup>.

En cuanto a *Shakespeare amoureux*, su argumento es como sigue: Shakespeare está enamorado de Clarence, una actriz que está ensayando un papel en *Ricardo III*, pero Anna, su doncella, intrigante casamentera, informa a Shakespeare de que su señora no le corresponde. Shakespeare sale enfadado y, al oír pasos, se esconde para escuchar la conversación que sigue entre ambas, en la que Anna intenta convencer a Clarence de que Shakespeare no es su hombre y de que debe casarse con el aristocrático lord Wilson. De hecho, le arregla a éste una cita con Clarence para la noche: debe acudir de incógnito y dar un santo y seña, que es precisamente «Ricardo III». Una vez que sale Anna, vuelve a entrar Shakespeare y le dice a Clarence que ahora tiene otra actriz a quien ha dado algunos de los papeles que ella representa y no le cuadran. Cuando ésta duda de la moralidad de algunos escritores famosos, él defiende su rectitud y sus intenciones. Ensayan un fragmento de *Ricardo III* que termina con las palabras «Je vous aime». Shakespeare le asegura que las ha dicho mal, las recita él y pasa a expresarse en términos violentos que Clarence toma por un pasaje de *Otelo*. Cuando Clarence queda sola se da cuenta de que su amor verdadero es Shakespeare. Entra entonces Anna para preparar la cita con lord Wilson, y Clarence le escribe a éste una carta. Llamen a la puerta y, después de dar el santo y seña, entra alguien embozado que no es otro que Shakespeare. Lee la carta que había escrito Clarence para Wilson, en la que, con sus excusas, le confiesa que su amor es Shakespeare, lo que deja a éste fulminado a los pies de su dama. Cuando llega Wilson con el santo y seña acordado, Shakespeare le responde por la ventana con una versión amplificada del remate de la anécdota: «*Ricardo III est venu trop tard. Guillaume-le-Conquéran s'est emparé de la forteresse*» («Ricardo III llega demasiado tarde; Guillermo el Conquistador se ha apoderado de la fortaleza»).

No era la primera vez que Shakespeare aparecía incorporado a la escena, pero Duval lo convirtió en personaje de ficción dramáticamente individualizado. Y, lo que es más interesante a los efectos de nuestro estudio, lo presentó como un enamorado inquieto y celoso, precisamente cuando está escribiendo el cuarto acto de *Otelo*. Evidentemente, Duval no aspiró al rigor histórico al incluir a una actriz en una compañía teatral isabelina o presentar a un Shakespeare soltero, como tampoco al hacer que la «pieza en estudio» —es decir, la que está ensayando para su estreno esta actriz— fuese *Ricardo III*, una de las primeras obras de Shakespeare, escrita unos doce años antes que *Otelo*. Además, en vez de «Desdémona» se menciona a «Hédelmone», que es como Ducis llama a la amada de Otelo en su versión neoclásica. Sea como sea, no parece que el auditorio conociese o tuviera en cuenta estas divergencias. Por otra parte, en esta comedia, la sustitución del actor Richard Burbage de la anécdota por el noble lord Wilson burlado por el plebeyo Shakespeare se ha interpretado como un intento de Duval por ofrecer a Napoleón una pieza de su gusto en la que la decente burguesía vence a la decadente

32 «Vpon a tyme when Burbidge played Rich. 3. there was a citizen greue so farr in liking with him, that before shee went from the play shee appointed him to come that night vnto hir by the name of Ri: the 3. Shakespeare overhearing their conclusión went before,

was intertained, and at his game ere Burbidge came. Then message being brought that Rich. the 3d was at the dore, Shakespeare caused return to be made that William the Conquerour was before Rich. the 3. Shakespeare's name William.» (Cit. E.K. Chambers, 212.)

aristocracia de la Revolución Francesa. Y siguiendo con esta interpretación, parece haber también un subtexto de propaganda política en la referencia al normando-francés Guillermo el Conquistador, que invadió con éxito Inglaterra en 1066 y venció a un rey inglés, aunque Ricardo III reinara en el siglo XV: es sabido que, cuando planeaba invadir Inglaterra, Napoleón estimuló un culto al rey normando promoviendo obras literarias sobre él (Franssen 2008: 215-216). Y, desde luego, *Shakespeare amoureux* sirvió para festejar el cumpleaños de «Napoléon le Grand» el 15 de agosto de 1810 en una Barcelona ocupada por su ejército, por tanto en lengua francesa para entretenimiento de las tropas de ocupación y de los funcionarios franceses allí residentes.

Puesta en castellano por Ventura de la Vega (1807-1865) y despojada de tales connotaciones políticas, la comedia se estrenó el 18 de abril de 1828 con el título de *Shakespeare enamorado* en el Teatro del Príncipe de Madrid y la participación de primeros actores como Carlos Latorre y Concepción Rodríguez. La traducción se publicó por vez primera en 1831. En la versión española, Clarence figura como «Carolina», y su doncella Anna como «Enriqueta». El *Diario de Avisos de Madrid* anunciaba así el estreno:

Los amores de un poeta trágico, que tanto ha honrado el teatro inglés por la energía de sus pensamientos y la inculta verdad de su pincel, serán sin duda un cuadro agradable a los ojos de este ilustrado público. Tal es el que presenta esta pieza, no ajena de interés dramático, aun sin el prestigio de tan célebre personaje. (Anon. 1828a, 436).

Más de un siglo después no lo entendía así Alfonso Par, devoto de Shakespeare y adverso al Clasicismo que lo condenaba o adaptaba a sus reglas. Estimaba que pocas piezas podrían imaginarse más infantiles e insulsas que esta comedia, aunque reconocía que reflejaba el gusto de la época (Par 1936: I, 74). Tampoco ignoraba que Ventura de la Vega fue siempre un dramaturgo clasicista opuesto al Romanticismo, como demostró en su discurso de ingreso en la Real Academia (1842), y que años más tarde se opuso explícitamente al «desorden archirromántico» de Shakespeare (1863, 10). Sin embargo, *Shakespeare enamorado*, por él traducida, alcanzó un prolongado éxito y, por modestamente que fuese, contribuyó al conocimiento y difusión del autor inglés en España.

En efecto, después de su estreno en 1828, la comedia siguió en cartel otras tres noches, se repuso en julio y después otras cuatro veces consecutivas en octubre. Permaneció en la cartelera madrileña hasta 1841 y alcanzó al menos cuarenta funciones. En Barcelona llegó al menos a veinte, pero continuó representándose hasta 1849. Fue la obra en que «Shakespeare» aparecía por primera vez en la escena española como personaje teatral e icono cultural, inaugurando así una corriente literaria que llega hasta nuestros días y constituye uno de los rasgos principales de la presencia de Shakespeare en España<sup>33</sup>. Por otro lado, esta aparición

33 Shakespeare volvió a aparecer como personaje de ficción en *Guillermo Shakespeare* (1853), de Enrique Zumel; *Un drama nuevo* (1876), de Manuel Tamayo y Baus; *El otro William* (1998), de Jaime

Salom; *Miguel Will* (1997), de José Carlos Somoza, y en la película *Miguel y William* (2007), dir. Inés París, así como en el cuento «Hamlet» (2008), de José Carlos Somoza.

de Shakespeare como personaje de ficción ocurrió bastantes años antes de que se hubiera representado la mayoría de sus obras o se hubiera oído hablar de ellas (Gregor 2003, 45).

Como texto en español, *Shakespeare enamorado* es en general fluido y fácil de recitar. Ahora bien, cotejado con el original, la traducción muestra a veces considerable libertad, especialmente en los conceptos. La simplificación a la que el traductor somete la cita inicial de *Metromanie* ya nos pone en guardia. Y otras veces la libertad del traductor revela errores de comprensión, incluso elementales, por los cuales los personajes expresan algo bien distinto del mensaje original, tanto en el sentido como en el estilo —y en este caso no se trata de desviaciones ideológica o dramáticamente significativas que podrían relegar a un segundo plano algunos errores de comprensión, como hemos visto en el *Otelo* de La Calle—. Como no es nuestro objetivo ni procede entrar aquí en un extenso cotejo de traducción y original, en nuestra edición nos limitamos a señalar algunos casos llamativos en notas a pie de página.

## 6. Conclusiones

La llegada de Shakespeare al continente europeo tropezó con los principios neoclásicos imperantes en el siglo XVIII. Voltaire se opuso a su obra y promovió un debate respecto a sus vicios y virtudes que se difundió desde Francia y en el que tomaron partido escritores y críticos de diversos países, entre ellos España —y en sus primeras etapas, contra Shakespeare—. La controversia fue cediendo en favor del dramaturgo, tanto en la crítica como en el público lector, y el Romanticismo acabaría consagrando a Shakespeare como el santo de su máxima devoción. Sin embargo, los teatros franceses, españoles y de otros países europeos solo aceptaban sus obras dramáticas si se las sometía a adaptaciones neoclásicas en las que se cumplieran las unidades de tiempo, acción y lugar y las reglas de orden, decoro y verosimilitud. Uno de los principales adaptadores fue el francés Jean-François Ducis, cuyas versiones fueron traducidas a diversos idiomas europeos para su uso en la escena, entre ellos el español.

En España los dramas shakespearianos así adaptados y representados fueron *Hamlet* (1772), *Otelo* (1802), *Romeo y Julieta* (1803) y *Macbeth* (1803). Ahora bien, el caso de *Otelo* fue singular por dos razones: (1) mientras que las otras tres obras conocieron dos o más versiones neoclásicas, *Otelo* fue objeto de una sola, la de Teodoro de La Calle, que se publicó en diversas ediciones desde su estreno; y (2) si los otros dramas se repusieron escasa y discontinuamente, *Otelo* siguió representándose con notable regularidad hasta 1844<sup>34</sup>, y ello a

34 Las fuentes consultadas para las fechas de las representaciones que se citan son: Virella (1888), Par (1936), Seminario de Bibliografía (1961), Herrero (1963), Aguilar (1968), Suero (1987), Izquierdo (1989, 1990, 1992 y 1997), Moreno (1998), Radigales (1998), Tribó (2204), Barba (2013) y León (2018), así como el *Diario de Madrid*, el *Diario de Avisos de Madrid*, el *Diario de Barcelona* y el *Diario de Valencia* para completar algunas fechas. No hemos encontrado datos al efecto en

otros estudios sobre los teatros de provincias en este periodo, como Enrique del Pino, *Historia del teatro en Málaga durante el siglo XIX* (Málaga: Arguval, 1985), Jaume Lloret i Esquerdo, *El teatro a Alacant 1833-1936* (Valencia: Generalitat Valenciana, 1998), Francisco Martínez Viera, *Anales del teatro en Tenerife* (Sta. Cruz de Tenerife: Ayuntamiento, 2ª ed. 1991) o Gaspar Sabater, *De la Casa de Comedias al Teatro Principal* (Palma: Consell Insular de Mallorca, 1982).

pesar de factores iniciales tan adversos como la inestabilidad política derivada de la invasión napoleónica, la guerra, la revolución y los periodos absolutistas, sin olvidar la censura, ni las dificultades económicas que aquejaron a las compañías teatrales en aquellos años<sup>35</sup>. Además, a la tragedia *Otelo* se fueron sumando otras obras relacionadas que contribuyeron a consolidar su éxito y a beneficiarse de él. Así, desde 1821, el *Otelo* de Rossini ofreció en España una versión operística alternativa, y si en 1828 se habló de un «furor filarmónico» en Madrid y, más tarde, de un «furor rossiniano» en toda España, también se podría hablar de un «furor oteliano» o, como se ha propuesto, de una «otelomanía»<sup>36</sup>. En efecto, fue precisamente en 1828 cuando dos obras relacionadas como *Caliche* y *Shakespeare enamorado* se unieron a un fenómeno sociocultural que se mantendría hasta casi 1850.

Entremos en datos. En Madrid, la tragedia *Otelo* alcanzó al menos 91 representaciones entre 1802 y 1844, lo que supone una cifra extraordinaria: 44 entre 1802 y 1819, 29 entre 1822 y 1827, y 18 entre 1828 y 1844<sup>37</sup>. Hay, pues, un claro descenso en este tercer periodo, especialmente a partir de 1832, pero se mantiene la continuidad. Le sigue Sevilla, donde, entre 1806 y 1833, tuvo al menos 47 funciones, y Barcelona, con al menos 44 entre 1802 y 1844. Estas cifras, más bajas que en Madrid, son, sin embargo, altas en el contexto de las carteleras teatrales de la época. En Valencia, constan al menos 20 entre 1812 y 1837, y *Otelo* destaca como la más representada el periodo 1800-1832, con 15 funciones. Por lo demás, y al menos en su primera etapa, el éxito de este *Otelo* también lo confirman su numerosas ediciones: 1802, 1803 (dos), 1804, 1811, 1816, 1817 (dos), 1819, 1821, 1822 (dos) y una sin fecha.

El *Otelo* de Rossini también alcanzó un alto número de representaciones en Madrid. Entre 1822 y 1844 se llegó al menos a las 80 funciones, es decir bastantes más que la tragedia en ese periodo. En Barcelona hubo al menos 45 entre 1821 y 1850, en Cádiz 42 entre 1826 y 1849, y en Sevilla 36 entre 1825 y 1848<sup>38</sup>. El número de libretos españoles publicados da testimonio de su éxito y continuidad. Se observan a veces lagunas en las listas de representaciones de esta ópera en esos años, lo que, sin embargo, no supone una disminución del furor rossiniano, que se manifestó en las numerosas funciones de otras óperas del compositor. Es más, y al igual que sucedía con otras óperas de Rossini y de otros compositores, este *Otelo* se cantaba en salones y cafés en forma de reducciones para canto con acompañamiento instrumental (arias, romanzas, duetos), así como en reuniones y visitas en casas particulares —se conservan numerosas publicaciones musicales al efecto—. Es

35 Véase al respecto Gies (1988, 4-62).

36 El «furor filarmónico», satirizado por el poeta y dramaturgo Manuel Bretón de los Herreros en su *Contra el furor filarmónico o más bien contra los que desprecian el teatro español* (Madrid 1828), fue temido porque desviaba la atención del público teatral en favor de la ópera.

37 A efectos comparativos pueden tenerse en cuenta las representaciones de otras obras que fueron muy populares en Madrid: *Don Álvaro o La fuerza del sino* se representó 48 veces entre marzo de 1835 y 1850, y ésta, junto con *Don Juan Tenorio* fue la obra más

representada del teatro español en el siglo XIX en toda España; entre 1836, fecha de su estreno, y 1844, se representó 47 veces el drama de García Gutiérrez *El trovador*, que años después se tomaría como base para la ópera luego más conocida. *Los amantes de Teruel*, estrenado en enero de 1837 y juzgado siempre otra cumbre del teatro romántico español, hasta 1844 sólo se representó 21 veces en estos teatros.

38 No tenemos datos sobre las representaciones en Valencia en este periodo, pero los libretos de 1831 y de 1840 sugieren que pudo haber una asistencia suficiente entre esos dos años y quizá después.

posible incluso que así fuera como se difundiese este *Otelo* en las ciudades donde no se pudo escuchar la ópera completa.

Las otras obras relacionadas no tuvieron la gran acogida de público de estos dos *Otelos*. Sin embargo, *Shakespeare enamorado* se representó en Madrid al menos 40 veces entre 1828 y 1841, 13 en Barcelona entre 1831 y 1849, 6 en Sevilla entre 1830 y 1836, y 2 en Valencia en 1833 y 1834. En cuanto a *Caliche o la parodia de Otelo*, en Madrid llegó al menos a las 29 representaciones entre 1828 y 1844, pero sólo 7 en Valencia entre 1829 y 1840, 5 en Barcelona entre 1830 y 1842, y sólo 1 en Sevilla entre 1830 y 1836. Dejando aparte las buenas cifras de Madrid, ambas tuvieron la acogida que podía esperarse de este tipo de obras menores, aunque tal condición no impidió que primeros actores como Carlos Latorre y Julián Romea interpretaran a Shakespeare en *Shakespeare enamorado* —como el gran Talma lo hizo en Francia—, lo que podría indicar no sólo la popularidad de una obra de este tipo, sino, muy especialmente, la importancia del autor y la obra originarios. Recordemos igualmente que *Shakespeare enamorado* fue objeto de dos ediciones (Madrid, 1831 y 1843), y el *Caliche* de tres (1823, 1831 y otra sin fecha). Por lo demás, si la parodia se basaba en el éxito de la obra parodiada, cabe añadir que en la segunda mitad del siglo XIX fueron apareciendo nuevas parodias de *Otelo* precisamente cuando la tragedia volvía con éxito a la escena: primero (1868) en la traducción más o menos fiel —desde luego no una versión neoclásica— de Francisco Luis Retés, y al año siguiente en la exitosa producción italiana de Ernesto Rossi, con texto igualmente más fiel a Shakespeare, a la que seguiría después la de Tommaso Salvini. La sucesión de las nuevas parodias confirmaría que el «efecto *Otelo*» duraría casi un siglo<sup>39</sup>.

Las fechas de las representaciones de la tragedia y la ópera indican una visible alternancia entre ambas, pero ya en 1828 empezó a haber casos de intensa coexistencia de las cuatro obras. A mitad de junio de ese año la tragedia se repuso tres noches, y solo tres semanas después siguió una reposición de *Shakespeare enamorado*. El 16 de noviembre, a una representación de la tragedia le siguió diez días más tarde el estreno de *Caliche*, seguido a su vez de la ópera de Rossini los días 8, 15 y 17 de diciembre, a la cual siguió una reposición de la parodia el 23 de diciembre. Además, llegó a haber coincidencias el mismo día y en el mismo teatro. El 5 y 6 de noviembre de 1831 se anunciaba *Caliche* como última de las funciones ligeras de la tarde, a la que seguía el *Otelo* de Rossini como «ópera seria» que iniciaba las sesiones de la noche.

Parece, pues, claro que la concurrencia de estas obras y su larga permanencia en la escena permitió una singular difusión del mito de Otelo en el imaginario cultural español de la primera mitad del siglo XIX —por lo visto, también de su segunda mitad— y contribuyó al conocimiento y la difusión de Shakespeare, aunque fuese de manera indirecta. Habría sido

39 La primera parodia española de la segunda mitad de siglo fue *Otello, o il moro di Valenzia*, de 1873, escrita «para un tenor cómico». Le siguieron ¡Otello, o il moro de Magnesia!, de 1877; *Otel-*

*lo, o il moro di Sarrià*, de 1883, «en prosa italiana macarrónica», y *Un Otello de Chinchón*, de 1885. Véase al respecto Par 1940 II, 104, 111, 127, 131 y 133.

perfectamente natural y comprensible que esta «otelomanía» se hubiera basado en representaciones basadas en el *Otelo* original de Shakespeare, pero ya vimos que los usos neoclásicos de la época lo impedían. Por tanto, es curiosamente paradójico que la base de este furor oteliano y, por tanto, de esta difusión, fuese una discutida adaptación de una versión neoclásica francesa cuyo lenguaje y acción se apartaban del texto de Shakespeare. Sin embargo, el nombre de Shakespeare como autor de la tragedia circularía una y otra vez. Esta tendencia se podía observar igualmente respecto a *Romeo y Julieta*. Su reposición en 1828 fue anunciada en el *Diario de Avisos de Madrid* como «tragedia en cinco actos del inmortal Shakespeare», cuando era, como *Otelo*, una adaptación neoclásica de Ducis, esta vez en traducción de Manuel García Suelto (Anon. 1828b, 808, 812 y 816). Y, en 1834, al reseñar una representación de *Capuletos y Montescos*, Larra creía que el drama en el que se basaba esta ópera de Bellini era *Romeo y Julieta*, «una de las obras maestras del colosal ingenio de Shakespeare», cuando su libreto derivaba de la tragedia *Giulietta e Romeo* (1818), de Luigi Scevola.

Pues bien, en lo que respecta a *Otelo*, tal tendencia empezó ya en 1821 con ocasión del estreno del *Otelo* de Rossini en Barcelona. En el «Argumento» del libreto —el primero de esta ópera publicado en España (Barcelona 1821)— y después en la mayoría de los que le siguieron, se lee que sobre esa historia «el inmortal Shakespeare escribió la incomparable tragedia de este título ... la cual tenemos traducida a nuestro idioma, siendo los mismos el argumento, la intriga y la catástrofe, y no habiendo más diferencia que los nombres de los personajes.» Sabemos que no fue así: como hemos visto, la única versión española era el *Otelo* de La Calle, traducido de la versión neoclásica de Ducis y no del original inglés de Shakespeare. Después, en 1828, en el expediente de la censura de *Caliche* se escribió: «*Caliche*, tragedia o parodia de *Otelo*, de Shakespeare<sup>40</sup>.» Es decir, la nota del censor reconocía implícitamente el éxito de la obra parodiada y documentaba la asimilación de lo que, en última instancia, sería su verdadero original. Por si había dudas, en ese mismo año la comedia *Shakespeare enamorado* presentaba al propio Shakespeare en escena como protagonista cuando está escribiendo *Otelo*. ¿Quién, si no, era su autor?

Extendiendo su observación sobre el libreto del *Otelo* de Rossini, Stendhal habría podido decir que lo que salva tales versiones neoclásicas, operísticas o paródicas es el recuerdo del *Otelo* de Shakespeare. Y es este recuerdo el que, a modo de telón de fondo, hemos observado en el artículo de «El Estudiante» de 1839, en el que el autor reescribía unos versos del *Otelo* de La Calle —el que la gente se sabía de memoria—, pero rememorando el original shakespeariano en dos citas de su texto inglés. *Otelo* aparecía así como tragedia arquetípica que, reencarnada en una versión neoclásica española, estaba contribuyendo directa e indirectamente al conocimiento de Shakespeare y a su difusión en la España de la época.

Ángel-Luis Pujante y Keith Gregor

---

40 Legajo 1-98-36 del Archivo de la Villa de Madrid, sección Corregimiento. Caliche fue aceptada en esos términos el 11 de octubre de 1828.