

INFLUENCIAS SHAKESPEAREANAS EN ALGUNAS OBRAS DRAMÁTICAS DE FEDERICO GARCÍA LORCA

MARTA BARBEITO RODRÍGUEZ
Universidade de Vigo

Title: Shakespearean influences in some Federico García Lorca's plays

Abstract: Ian Gibson takes for granted that Lorca read Shakespeare's plays. In Lorca's theatre we can find allusions to shakespearean plays and characters, but that influence goes further because they fight for the change of theatre (they deal with themes taboo till the moment, such as defense of minorities races —*Othello*— or of homosexuals —*El Público*—). Metatheatrical resources are also near in both authors: they stage themes such as theatrical acting (*Othello* and *El Público* or *Comedia sin título*). Some themes are common: revenge, love, hate, parents' repression, honor, metatheatrical reflection, death and fight to change.

Key words: Comparative literature. Metatheatre. Renewal. Influence.

Miguel García Posada en su edición de las obras completas de Federico García Lorca (1996), en *Alocuciones y entrevistas*, recoge textos lorquianos donde las ideas shakespearneas o la mención a tal autor son notables, sobre todo en temas tales como: sus ideas sobre tragedia y filosofía, la decadencia del teatro (necesidad de renovarlo, llevar a escena temas tabú y realidades sociales olvidadas), y la urgencia de retomar los clásicos.

Los estudios sobre esta influencia son escasos pero importantes para corroborar la proximidad de Shakespeare y Lorca. En el ámbito de la poesía hallamos los artículos de Andrew A. Anderson "Some Shakespearean Reminiscences in García Lorca's Drama" (1985) y de Eutimio Martín "Federico García Lorca: el impacto de Shakespeare en dos poemas juveniles inéditos" (1988). En cuanto al teatro, Silvia Adani escribe *La presenza di Shakespeare nell'opera di García Lorca* (1999).

Además de estas fuentes, al estudiar la escena madrileña de los años 1920 a 1936, Dru Dougherty y María Francisca Vilches (1990 y 1997), recopilan las piezas representadas entonces. Entre las que pudo ver Lorca, se hallan algunas shakespearneas: en la temporada 1922-1923 *Hamlet, príncipe de Dinamarca*; *La fierecilla domada*, *Otelo* y *El Rey Lear*; en la temporada

1923-1924: las anteriores y *Shylock el judío* y *El sueño de una noche de verano*; y en la temporada 1928, *Twelfth Night* como novedad añadida a las mencionadas. Parece probable que Lorca sintiese interés por ver alguna de estas representaciones dado que poseía, desde temprana edad, varios volúmenes de la dramaturgia de Shakespeare.

Para ver estas posibles influencias me centraré en el *metateatro*. Abel Lionel fue el primero en introducir el término en el lenguaje de la crítica con su libro *Metatheatre: A New View of Dramatic Form* (1963) y lo definió como “teatro dentro del teatro”, donde los personajes eran conscientes de su teatralidad. Más tarde Hornby en *Drama, Metadrama and Perception* (1986) amplió esa definición añadiendo varios subtipos de este recurso: “the play within the play, the ceremony within the play, role playing within the role, literary and real — life reference and self — reference” (Hornby, 1986: 32).

En Shakespeare, podemos encontrar el uso del metateatro —que no diferenciaré de metadrama ya que aún está en ciernes mi investigación— en obras como *Titus Andronicus*, *A Midsummer Night’s Dream*, *Love’s Labour’s Lost*, *King Henry IV* o *Hamlet*.

En Lorca el repertorio es más amplio y las referencias metateatrales traspasan la pieza para expandirse por toda su obra: *El maleficio de la mariposa* (1921), *Tragicomedia de don Cristóbal y la señá Rosita* (1922), *La zapatera prodigiosa* (1930), *Así que pasen cinco años* (1930), *Retablillo de don Cristóbal* (1931), *Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín* (1933), *Comedia sin título* (1935) y *La casa de Bernarda Alba* (1936) son el primer paso de este teatro revolucionario, junto con algún texto inconcluso como *Dragón*. Seguramente la pieza metateatral más interesante sea *El Público* (1930).

La primera obra shakespeariana que voy a revisar es *Sueño de una noche de verano*, en la que un halo de ensoñación y nocturnidad (escenario retomado por Lorca en *Bodas de sangre*) ayuda al espectador a cruzar desde el mundo real (Atenas) al imaginario (mundo de metamorfosis y misterios). El

metateatro permite jugar con equívocos en el tema amoroso y presentar la realidad como sueño. En *Bodas de sangre*, la nocturnidad también confunde y ayuda al espectador a aceptar lo que ve en escena dando credibilidad a hechos improbables como la personificación de la muerte en mendiga.

Ambas obras comparten motivos: los sonidos musicales (violines) acompañan a la acción, la foresta es el espacio físico donde se desarrollan los actos más relevantes de cada obra (metamorfosis y enredos amorosos en Shakespeare y fuga de la Novia y Leonardo en Lorca); el tema de la fuga o caza humana y la simbología lumínica de la luna, que acompaña la huida de los amantes en *Bodas de sangre* y el trágico final de Píramo y Tisbe en *Sueño de una noche de verano*.

La luna también es un personaje alegórico en ambas obras, si bien en la lorquiana su carácter es más trágico. Mientras los personajes alegóricos lorquianos (luna, caballos, mendiga) preludian la muerte, Shakespeare hace que su luna sea graciosamente personificada por el sastre.

En *Sueño de una noche de verano* Shakespeare hace que el personaje Puck sea una especie de híbrido entre personaje, comentarista y espectador, lo cual lo acerca a la postura del que ve o lee la obra y al funcionamiento interno de la misma. Puck sólo es vivible para el espectador, pero es un personaje en potencia. Comenta con Oberon los enredos amorosos de los demás actantes.

Como Puck, la Mendiga-Muerte de *Bodas de sangre* parece estar fuera de la acción pero va integrándose en ella, pudiendo mutar de espectadora a actriz o punto de unión entre sucesos; de ese modo, primero acecha en la fuga a Leonardo y la Novia para luego ser quien, como personaje al mismo nivel y en el mismo plano que el resto, lleve la noticia de su muerte a la Madre y con cuya acción (el anuncio de esa desgracia) provoca el llanto, influyendo en el comportamiento de otros. También Puck pasa de ser

espectador-comentarista a ser actor cuando decide intervenir con el elixir de amor o su cura en la acción principal influyendo en los demás personajes.

La figura de la Mendiga asociada a la Muerte de *Bodas de sangre* acerca al espectador al mundo onírico y fantasmagórico ya mencionado, mundo que además Shakespeare utilizó en *Hamlet* como recurso metateatral —ya que no deja de ser una representación o puesta en escena— cuando aparece el rey muerto ante su hijo y los soldados. Estas apariciones del difunto rey nos sitúan en una situación irreal que aceptamos al igual que la posibilidad de la personificación de la muerte lorquiana.

Sueño de una noche de verano es punto de partida del recurso del teatro dentro del teatro, pues en ella se ensaya *La dolorosísima comedia y crudelísima muerte de Píramo y Tisbe*, y los hilos internos del teatro quedan en evidencia: ensayos, atrezzo, reparto, puesta en escena, adecuación del actor según edad o porte del personaje que interpretará, escenario apropiado, cómo jugar con la luz, qué elementos necesitan explicación y cuáles sería mejor evitar, etc.

Los actores que ensayan la obra para representar ante los duques rompen la magia de la ficción hablando de escribir prólogos, lo mismo sucede en obras lorquianas —aunque no con prólogos sino con actitudes— donde un director o un personaje alzan la voz contra algo que no le gusta o convence de la puesta en escena que se está llevando a cabo, es el caso de *Comedia sin título*, en la que se ensaya *Sueño de una noche de verano* o de *El Público*, en la que se hace una puesta en escena innovadora de *Romeo y Julieta*.

Algo que separa a Shakespeare y Lorca es ese afán del primero por mitigar las posibles incomodidades del público mientras que Lorca hace todo lo contrario, no tiene piedad con el espectador acomodado. El autor inglés crea en esa obra sobre Píramo y Tisbe inserta en *Sueño de una noche de verano* prólogos que desmientan la ficción para que, por ejemplo, las

damas no se asusten de fieras o de una muerte en escen. Lorca, en cambio, quiere que el público reflexione y no le importa escandalizarlo.

La siguiente obra shakespeariana a la que me referiré es *Hamlet*, rica en recursos metateatrales, como los soliloquios del príncipe (autorreferenciales, mezcla de realidad y apariencia, incluso falso delirio) y la reflexión sobre sí mismo: en su soledad el Hamlet explica ante el público sus motivaciones y cómo va a usar el teatro para desenmascarar a su tío.

En *Hamlet* también se ensaya una obra. La mera llegada de la compañía de teatro a palacio ya es una referencia metateatral, pero además se va a ensayar una obra que el propio príncipe modifica y dirige, convirtiéndose así en espectador, dramaturgo, director de escena y crítico, pues se asombra de la facilidad con la que los actores fingen sus sentimientos, aunque él también finge su locura mientras trama su venganza.. Por lo tanto, las alusiones al teatro no se centran sólo en esa representación sino que el príncipe lo lleva a un nivel personal teatralizando así su vida o, al menos, su delirio.

El mundo del fingimiento y la máscara es amplio, pero al reflexionar sobre su uso en *Hamlet*, no podemos dejar de ver la similitud —salvando las distancias— que encontramos en *El público* lorquiano. En ésta obra —además de la preocupación por la puesta en escena de una pieza teatral ya reflejada en *Hamlet*— el querer fingir, el disimular, enmascarar o disfrazar están muy presentes.

Tal como Hamlet oculta sus verdaderas intenciones tras la tristeza y la locura, el Director de escena de *El público* hace que sus personajes y él mismo vayan metamorfoseándose y cambiando su disfraz repetidamente para ocultar su temor a renovar el teatro y a mostrar su tendencia sexual (su verdad).

Aunque Shakespeare defiende la necesidad de renovar la escena, en esta obra lorquiana se propone claramente la renovación del teatro, por lo tanto estamos ante otro recurso metateatral: la reflexión consciente sobre el

teatro por parte de Lorca hace que proponga el “teatro bajo la arena” (auténtico) en detrimento del convencional “teatro al aire libre” aburguesado y falso.

Esta propuesta la personifica y respalda muy bien su Julieta, que es en este caso un muchacho adolescente enamorado de Romeo, un hombre de treinta años. Con ello, Lorca no sólo hace un llamamiento a la renovación del teatro español de su época sino que apuesta por un cambio tan amplio que permita llevar a las tablas temas prohibidos como la homosexualidad.

El Público lorquiano muestra una clara influencia shakespeareana en su argumento: en *Romeo and Juliet* (1595), *A Midsummer Night's Dream* (1595) y *Bodas de sangre* (1931) hay una muchacha (Julieta, Hermia, la Novia) cuyos padres (Capuleto, Egeo, el Padre) obligan de alguna manera a casarse con un hombre al que no aman (Paris, Demetrio, el Novio), pues hubiesen preferido a otros (Romeo, Lysander, Leonardo) (Anderson, 1985: 195). Esa imposición llevará, de una forma u otra, a la desgracia.

En el artículo de Anderson se sugiere que lo que impide a Julieta o a la Novia ver las buenas cualidades de Paris o el Novio es el amor ciego que tienen por Romeo y Leonardo porque los han idealizado. Los sentimientos rigen sus actos y no son libres de hacer otra cosa que lo que sienten. Tanto Lorca como Shakespeare rompen una lanza en favor de la libertad de elección del ser humano, aún mejor, de la mujer en un contexto social en que vivían reprimidas, sin derechos.

La flor de Diana es un motivo de unión en ambos autores: en *Sueño de una noche de verano*, Shakespeare hace un uso simbólico de la flor ya que los duendes juegan con ella para embrujar a los personajes. En *El público*, Lorca, aprovechando este precedente, justifica la actitud “confusa” de ciertos personajes debido al posible influjo de esa planta.

En cuanto a *Comedia sin título*, en ella se hace una clara referencia a *Sueño de una noche de verano* ya que, aunque no sale en escena, se está

ensayando entre bastidores y los personajes lo comentan. En *Comedia sin título* se juega de nuevo con el mundo de la máscara y lo onírico: la Actriz tiene un comportamiento confuso. Su razonamiento contradice que sea consciente de su teatralidad, cree que es más real Lady Macbeth que Titania porque las hadas no existen, en cambio, parece no darse cuenta de que son personajes literarios, incluida la propia actriz.

Comedia sin título alude, además de a *Sueño de una noche de verano*, a otras obras (*Othello* y *La fierecilla domada*) y personajes shakespeareanos (Puck, lady Macbeth, Titania, el asno, Nick Bottom). Esta obra comparte con la shakespeareana esa dicotomía entre el teatro clásico y asentado y el que será producto de la revolución: hay un ambiente de miedo y excitación ante lo nuevo. La frase final del Leñador ante la revolución (“Es una hermosa canción que quizá no me dejarán cantar nunca más”) es un eco nostálgico de los que temen el cambio: Leñador lorquiano y Tito shakespeareano comparten ese dilema interno entre ser leal a lo establecido o adherirse a lo nuevo.

Además del metateatro, Shakespeare y Lorca tienen algunos temas comunes. La libertad sexual que proclaman para ambos sexos hace que ambos escriban escenas prenupciales muy similares en *Romeo y Julieta* y *Bodas de sangre*: las criadas de Julieta y la Novia las aleccionan sobre las artes amatorias. La influencia de Shakespeare tal vez sea la causa por la que Lorca usa la figura de la criada, pues no era común que el estatus social de la Novia dispusiese de los servicios de un subordinado.

Salvando las distancias, el tema de la “otredad” es tratado en *Othello* y *El Público*, la otredad referida a la raza y el sexo respectivamente. Shakespeare arriesga al poner en escena un personaje no bien visto en su época, el moro, y mostrar que tiene sentimientos, equiparándolo con los blancos —algo escandaloso entonces— en cuanto que se lamenta de la muerte injusta de su mujer al dejarse llevar por los celos.

Por su parte, la otredad en Lorca también muestra otra minoría social de aquel momento, la del homosexual. Para ello lleva a la escena personajes gays en su versión de *Romeo y Julieta* ensayada en *El Público*. El que Romeo y Julieta sean dos hombres de diferentes edades es una reivindicación, en mi opinión, a favor de la igualdad de sentimientos independientemente de la tendencia sexual de la persona. Si bien es cierto que son cosas radicalmente distintas, la innovación de llevar a escena estos temas tabú (raza y sexo) hace que ambos autores sean precursores en sus respectivos tiempos.

Motivos como la viudez, la honra, el sexo y la represión paterna —que lleva a la reflexión sobre la libertad del individuo— son comunes en Shakespeare y Lorca. En estos temas hay puntos de unión y divergencia en el modo en que ambos los presentan. Por ejemplo, Shakespeare trata en *Hamlet* la viudez y el luto por el esposo como algo efímero, cosa que el príncipe reprocha a su madre poniendo en duda su honra. En esa línea de crítica social, el autor español presenta en *La casa de Bernarda Alba* un luto excesivo ante la muerte del marido, pues Bernarda no sólo guarda luto años sino que lo impone a todas sus hijas prohibiéndole incluso casarse.

Para Bernarda salvaguardar la honra de todas sus hijas y la suya propia ante los demás es el eje que guía y cohibe su comportamiento. El sexo se perfila como algo prohibido. La represión paterna que ejerce el padre de la Julieta shakespeariana es irrisorio si la comparamos con el yugo que impone la Bernarda lorquiana a sus hijas, pero son equiparables en cuanto que limitan la libertad de acción de otros personajes.

A pesar de esa represión excesiva impuesta por Bernarda a sus hijas, Lorca hace que el personaje de Adela, la más joven de las muchachas, sea un ejemplo de libertad, de lucha contra el sistema establecido por su madre, que se queda obsoleto ante sus ideas de revolución. Rompe su bastón de mando, se pone un vestido verde, no está dispuesta a callarse más y, finalmente, es quien decide sobre su destino y su persona suicidándose tras haber

mantenido relaciones sexuales con el novio de su hermana mayor. El tema del suicidio como sinónimo de libertad se halla también en *Romeo y Julieta*, pues la protagonista, otra mujer que arriesga por amor, decide morir.

Adela es una personificación o ejemplo de esa libertad que todas sus hermanas necesitan, la única que se atreve a cambiar las normas establecidas, como también se atrevió a hacer el Tito Andrónico shakespeariano a pesar del miedo a sus superiores. El esfuerzo y muerte de Adela son baldíos dado que sus hermanas no la secundan en la protesta, pero al menos ha sido una demostración tanto para los personajes como para el público de que la renovación de los ideales es posible y no tiene porqué ser ni incorrecto ni peligroso.

Otros temas también comunes a ambos autores son el amor, el odio, la muerte y la venganza. El amor supera las barreras establecidas: Lorca se arriesga a hablar del amor homosexual como legítimo en *El Público*, aunque ese amor imposible lleve consigo la muerte. Shakespeare proclama el amor como algo positivo aunque lleve también a sus personajes a la muerte, como en *Romeo y Julieta*. Para ambos autores es mejor morir en el intento de haber amado que no haberlo hecho.

En cuanto al odio, ambos autores en sus respectivas obras *Romeo y Julieta* y *Bodas de sangre*, hablan de rencillas y odios familiares. El odio lleva en ocasiones a la venganza. En *Hamlet* y *Bodas de sangre*, la venganza se fragua por tradición, es decir, el público espera que un hijo venga la muerte de un padre y que una traición como la de la Novia se pague con sangre.

Hay una diferencia que podemos encontrar en el trato que ambos autores dan a la venganza: mientras que en Shakespeare se produce de forma meditada y lenta como en *Hamlet*, en *Bodas de sangre* Lorca presenta una venganza inmediata, pasional más que calculada.

A la espera de desarrollar mi investigación por completo y una vez comentadas las similitudes que hasta el momento he hallado entre Lorca y Shakespeare —y algunas diferencias— en lo que concierne al recurso meta-teatral y algunos temas, puedo concluir que la hipótesis que planteo sobre la influencia del autor inglés en Lorca es, cuando menos, evidente y bastante probable.

BIBLIOGRAFÍA

- ADANI, Silvia (1999), *La presenza di Shakespeare nell'opera di García Lorca*, Bologna: Il Capitello del Sole.
- ANDERSON, Andrew A. (1985), "Some Shakespearean Reminiscences in García Lorca's Drama", *Comparative literature studies, volumen 22, n° 2, Summer 1985*, Illinois: University of Illinois Press, pp. 185-210.
- DOUGHERTY, Dru y María Francisca Vilches (1990), *La escena madrileña entre 1918 y 1926: análisis y documentación*, Madrid: Fundamentos.
- HORNBY, Richard (1986), *Drama, Metadrama and Perception*, Londres: Associated University Press.
- LIONEL, Abel (1963), *Metatheatre: A New View of Dramatic Form*, New York: Hill Wang Editions.
- MARTIN, Eutimio (1988), "Federico García Lorca: el impacto de Shakespeare en dos poemas juveniles inéditos", *Federico García Lorca: saggi critici nel cinquantenario della morte*, Fasano: Schena Editore, pp. 27-34.
- VILCHES DE FRUTOS, María Francisca y DRU, Dougherty (1997), *La escena madrileña entre 1926 y 1931: un lustro de transición*, Madrid: Fundamentos.

recibido: febrero de 2014
aceptado: noviembre de 2015