

LEYENDO ENTRE LÍNEAS: ANÁLISIS DE LA RECEPCIÓN CRÍTICA DEL *MERCADER DE VENECIA* DE NICOLÁS GONZÁLEZ RUIZ (TEATRO ESPAÑOL, 1947)

PURIFICACIÓN RIBES TRAVER
Universitat de València

Resumen

El presente trabajo arroja luz sobre la recepción de la versión española del *Mercader de Venecia*, estrenada en Madrid en 1947, analizando críticamente un material de archivo inexplorado: las reseñas teatrales publicadas en la prensa periódica. El estudio sigue la metodología utilizada por Prescott (2013) para el análisis de la recepción de Shakespeare en un contexto anglófono, prestando especial atención al carácter mediador de las reseñas teatrales y a la necesidad de leer el subtexto de estas críticas. Se analizan las estrategias discursivas empleadas por diferentes críticos sometidos a la ley de prensa y de censura teatral al abordar un tema central de la obra –la contraposición entre los universos cristiano y judío– en el contexto del Nuevo Estado nacional-católico español, en el que coexistían el mito del contubernio judeo-masónico-bolchevique y la necesidad de mostrar un talante aperturista, tras la derrota de los países del Eje en la Segunda Guerra Mundial.

Palabras clave: *El Mercader de Venecia*, 1947, recepción española, crítica teatral, ambivalencia.

READING BETWEEN THE LINES: ANALYSIS OF THE CRITICAL RECEPTION OF *EL MERCADER DE VENECIA* BY NICOLÁS GONZÁLEZ RUIZ (TEATRO ESPAÑOL, 1947)

Abstract

The present work sheds light on the reception of the Spanish version of *The Merchant of Venice*, premiered in Madrid in 1947, critically analysing unexplored archival material: the theatre reviews published in the press. It follows the methodological framework chosen by Prescott (2013) for the study of the English reception of Shakespeare's plays, highlighting the mediating nature of theatre reviews and the need to read their subtext. The discursive

strategies used by different critics subject to the press law and theatrical censorship are analyzed when addressing a central theme of the text, the contrast between the Christian and Jewish universes, in the context of the New Spanish National Catholic State, where the myth of the Judeo-Masonic-Bolshevik collusion and the need to show an open spirit coexisted, after the defeat of the Axis countries in the Second World War.

Keywords: *The Merchant of Venice*, 1947, Spanish reception, theatrical reviews, ambivalence.

1. INTRODUCCIÓN

El análisis crítico que aquí se propone de la recepción del *Mercader de Venecia* estrenado en el Teatro Español de Madrid en 1947 se centra en el estudio del paratexto (Genette, 1982) que acompañó a su representación, especialmente de las críticas teatrales publicadas en la prensa.

El objetivo del estudio de este rico material de archivo, no analizado hasta la fecha, es el de arrojar luz sobre la recepción de uno de los textos más ambiguos de William Shakespeare en un momento y lugar donde la ambivalencia era la nota dominante en las esferas política y cultural, que se debatían entre la necesidad de controlar las reacciones de los súbditos del nuevo Estado, surgido tras la Guerra Civil, y la de mostrar una actitud tolerante ante las potencias vencedoras de la Segunda Guerra Mundial. El trabajo se centra en descubrir el mensaje último de unos críticos entrenados en adecuar sus mensajes a un contexto sociopolítico complejo y cambiante, condicionados, de un lado, por una rígida censura de prensa y teatral, y, de otro, por la necesidad del Régimen de Franco de mostrar cierta imagen de apertura hacia el exterior.

Para llevar a cabo este análisis adoptamos la metodología escogida por Paul Prescott, quien afirma: «of all the textual inscriptions of performance, journalistic reviews are the most widely circulated and the most influentially constitutive of memory and value» (Prescott, 2013: 4). Compartimos, también, su énfasis en la labor mediadora de la crítica teatral entre público y representación (Prescott, 2005: 360), y en la necesidad de estar atentos a sus estrategias narrativas, aspecto que también subraya Bulman (1996: 3): «Those concerned with recuperating historical performances [...] turn their attention to the ways in which reviewers –sources of supposedly reliable evidence– in fact construct

narratives which foreground their own cultural perspectives, thereby creating fictions that pass, or once passed, for objective reporting» .

Nuestro análisis de las críticas teatrales sobre la versión del *Mercader de Venecia* de 1947 participa de los postulados de Thomas Hanitzsch, sociólogo de los medios de comunicación, quien destaca la importancia del papel que juegan las instituciones en la comunicación periodística, y presta especial atención a los distintos grados de intervencionismo. Relevantes nos resultan sus reflexiones sobre el comportamiento de algunos periodistas en contextos donde la censura limita la libre expresión de sus ideas, por lo que se ven obligados a recurrir a otros mecanismos, conscientes de la connivencia de sus destinatarios (Hanitzsch, 2007: 373). En el extremo opuesto sitúa a los que son leales al poder, y se erigen en guía de la opinión pública (Hanitzsch, 2007: 374). El análisis de las reseñas periodísticas del montaje del *Mercader de Venecia* de 1947 nos permite identificar a críticos representativos de ambos extremos, resultando particularmente interesantes aquellos que recurren a diferentes subterfugios para expresar de forma crítica sus ideas. De esta práctica se hace eco Prescott en su dilatado estudio de la recepción de la obra shakespeariana a través de la crítica periodística: «In theatre reviews [...] connections between the critic's aesthetic and political views are frequently submerged, seen in flashes, spoken of "only in hints"» (Prescott, 2013: 19). Realizada esta constatación, Prescott incide en la conveniencia de que los análisis críticos de este paratexto logren «the revelation of subtextual anxieties [about gender, race and nationality]» (Prescott, 2013: 23), cuestiones centrales a la representación del *Mercader de Venecia* en la España de 1947, donde la caracterización de personajes masculinos y femeninos, el comportamiento de cristianos y judíos, y la exaltación de los valores patrios se adecúan al nacional-catolicismo oficial en un momento de calculado aperturismo hacia el exterior.

2. CONTEXTO DE RECEPCIÓN DEL *MERCADER DE VENECIA* (TEATRO ESPAÑOL, 1947)

El contexto de recepción del *Mercader de Venecia* estuvo marcado por la tensión entre la conveniencia de inculcar los principios del nacional-catolicismo a la población española de la primera postguerra, y la de

congraciarse con un entorno internacional adverso, puesto de manifiesto en el veto a España (1946) a formar parte de la ONU por haberse alineado con los países del Eje durante la Segunda Guerra Mundial. En este contexto, no puede ignorarse que Shakespeare fue utilizado por el nuevo Régimen, tanto como signo de su nueva anglofilia, como para reforzar su propia ideología (Domínguez Romero, 2013: 82). Particularmente útil en este sentido resulta la elección del *Mercader de Venecia*, cuya complejidad la ha hecho susceptible de las interpretaciones más diversas, que la han puesto al servicio de ideologías y regímenes políticos antitéticos, donde los términos «cristiano» y «judío» han recibido lecturas, en ocasiones, irreconciliables. En el caso del contexto español de finales de 1947 y principios del 1948, donde el gobierno es marcadamente nacional-católico (Sevillano, 1998: 70-75; Muñoz Cáliz, 2005: 56; Thompson, 2012: 98), no es difícil imaginar la simpatía hacia los primeros, aunque la sombra del Holocausto, del proceso de Nüremberg, y el peso de los países anglófonos, imponen una prudencia que contrasta con la claridad con que los sectores católicos habían expresado su aversión hacia el judaísmo, al que habían hecho responsable del advenimiento de la Segunda República (Domínguez Arribas, 2009: 74, 81; Preston, 2011: 461; Rohr, 2010: 220). Este mito del contubernio judeo-masónico-bolchevique resultaría de suma utilidad como elemento de cohesión frente a un enemigo común imaginario, y el Régimen de Franco se serviría de él, y lo adaptaría a las cambiantes circunstancias políticas (Domínguez Arribas, 2009: 330, 407, 483-484; Sinova, 1989: 225-226; Preston, 2021: 421-422). Como parte de ese proceso de adaptación, la *Dirección General de Cinematografía y Teatro*, con Gabriel García Espina al frente, dio pasos, desde comienzos de 1946, hacia una cierta apertura. A este fin, en enero de 1946 se constituyó la Compañía de *Arte Nuevo*, de tono casi disidente, que puso en escena obras de Buero Vallejo y Alfonso Sastre, entre otros (Torres, 2001: 64; Paco, 1987-1989). Estos autores tuvieron especial cuidado, como señala Buero Vallejo en una carta personal de diciembre de 1995 (*apud* Muñoz Cáliz, 2005: 72), en poner «cebos» a los censores para que suprimieran secciones irreverentes y dejaran otras cuya heterodoxia era velada, conscientes de la costumbre de muchos espectadores de leer ese subtexto «entre líneas» (Thompson, 2012: 107). También adoptó García Espina la medida de crear el *Consejo Superior de Teatro*, órgano consultivo del que formarían parte Cayetano Luca de Tena, director de escena del *Mercader de Venecia*, y algunos de

los críticos teatrales cuyas reseñas analizamos en este trabajo, como Alfredo Marquerie o Jorge de la Cueva, así como Emilio Morales de Acevedo quien, además de crítico teatral, era miembro de la Junta censora (Gómez García, 2017). Aunque la evidencia de la evolución de sus críticas revela las sucesivas presiones del momento, cabe reconocer su talante generalmente conciliador y su predisposición a que la calidad teatral primara sobre las restricciones ideológicas (García Ruiz, 1996: 81). Conviene advertir, no obstante, que, a partir de 1951, se experimentaría un retroceso (Sevillano, 1998: 81).

Aunque en la temporada teatral 1947/48, momento en que se estrena *El Mercader de Venecia*, se experimentó cierto alivio en la rigidez censora del Régimen, sin embargo, no puede olvidarse que la *Ley de Prensa* (BOE, 1938) continuaba vigente. A esta estricta normativa estaban sujetos los críticos teatrales, que habían jurado servir a Dios y a la Patria. También continuaba en vigor la normativa sobre censura teatral, promulgada en 1939, que enfatizaba la labor educativa del teatro. El Estado era particularmente consciente del carácter popular de esta forma de entretenimiento que, en 1947, contaba, sólo en Madrid, con una asistencia diaria de unos 40.000 espectadores (Santolaria, 2018), de ahí el estricto control al que fueron sometidos tanto los libretos como las representaciones (Muñoz Cáliz, 2007: 85). Pero, a pesar de este férreo control sobre dramaturgos, directores escénicos, actores y críticos teatrales, el recurso a la ambigüedad y los dobles sentidos hizo posible que se representaran obras y se realizaran críticas sobre las mismas con un carácter más reivindicativo y disidente de lo que al Estado le habría agradado.

Las circunstancias personales de los diferentes críticos que valoran el montaje de *El Mercader de Venecia* de 1947 probablemente también guarden relación con el tono de sus críticas. Así, la actitud radical de Cristóbal de Castro puede encontrar explicación en la necesidad de demostrar su absoluta fidelidad al Régimen (Castro, 1947), puesto que, durante la República, había llegado a presidir la *Asociación por la Defensa de la Unión Soviética* (Doménech Rico, 2017: 103). Más sibilino se mostraría Manuel Díez Crespo, quien en todo momento rechazó el ensañamiento de la crítica (Kébé, 2002: 155), aunque ese tono amable estuvo en estrecha consonancia con las recomendaciones del Régimen de subrayar la armonía reinante en el Nuevo Estado (Sinova, 1989: 190, 240, 246; Monleón, 1971: 82).

3. ANÁLISIS CONTEXTUAL DEL PARATEXTO

Con carácter previo al análisis de la recepción de la versión española del *Mercader de Venecia*, es conveniente aludir a los aspectos más polémicos del hipotexto shakespeariano (Genette, 1982) y a los extremos a que la interpretación de los mismos ha dado lugar en diferentes momentos y lugares.

The Merchant of Venice, considerada tradicionalmente como una tragicomedia, es una de las obras más complejas de William Shakespeare, tanto por su tono como por la caracterización de sus personajes y la naturaleza de su desenlace. Esta esencial complejidad, que críticos como Mahon (2002: 80) o Halio (2002: 373; 2021: 55) subrayan como su característica más destacada, es la responsable de su larga vida sobre los escenarios y, muy especialmente, de la presión que los sucesivos contextos de recepción de la obra han ejercido sobre la misma, y que tanto Bulman (1991) como Edelman (2002), Vickers y Barker (2005), Drakakis (2010), o Halio (2021) ponen de manifiesto en sus respectivos trabajos.

Esta compleja comedia contiene escenas de una gran intensidad dramática, con personajes cuya conducta es susceptible de diversas interpretaciones, a los que Shakespeare permite exponer sus puntos de vista a través de magistrales parlamentos y tensos intercambios verbales. Tiene una dilatada tradición teatral en la que se destacan y silencian aspectos de la obra y de sus personajes, acorde a la ideología y sensibilidad de los destinatarios, mediatizada por las instituciones gubernamentales. Así, la supresión de determinados parlamentos, o la forma escogida para la interpretación de los personajes ha dado lugar a distintos enfoques, que van desde aquellos que presentan a Shylock como un villano malvado, avariento y vengativo, dispuesto a dar muerte a un honorable ciudadano veneciano, hasta aquellos que lo representan como el máximo exponente de un pueblo largamente sojuzgado. Los ejemplos más claros de los extremos que pueden alcanzar estos dos enfoques los encontramos en la Alemania Nazi, por un lado, y en los años posteriores al Holocausto, por otro. Así, tanto la versión que se representó en Berlín en 1940, como la que se representó en Viena en 1943, presentaron una imagen revulsiva de Shylock (Hortmann, 1998: 134-136), imagen antitética de la que ofrecería Erwin Piscator en el teatro *Freie*

Volksbühne de Berlín Occidental en 1963 (Hortmann, 1998: 255-256; Edelman, 2002: 62-63). Una situación intermedia entre ambos extremos nos la ofrece la versión realizada por Komisarjevski en 1932 en calidad de director invitado en el *Shakespeare Memorial Theatre* de Stratford, donde Shylock es representado con las luces y sombras con que Shakespeare lo imaginó, si bien, a fin de reducir la tensión trágica del juicio, optó por interpretarlo de acuerdo con la tradición de la comedia del arte, lo que le permitió un distanciamiento útil para mostrar la complejidad del original shakespeariano sin interferir con el tono de los episodios cómicos de la obra (Drakakis, 2010: 123-126).

El 7 de diciembre de 1947 se estrenó en el Teatro Español el montaje de *El Mercader de Venecia* en versión de Nicolás González Ruiz, dirigido por Cayetano Luca de Tena, y con la colaboración de prestigiosos profesionales. El Estado quería utilizar el teatro para proyectar una imagen de elevación cultural y apertura ideológica. A este fin destinó presupuestos cada vez más elevados para los montajes teatrales y escogió clásicos de la literatura universal, entre los que no podía faltar Shakespeare. *El Mercader de Venecia* fue adecuadamente adaptado a lo que eufemísticamente se venía llamando «el gusto actual», que no era otra cosa que la supresión de todo cuanto pudiera atentarse contra lo que se consideraba adecuado bajo el punto de vista político, espiritual o moral.

Para valorar la naturaleza y recepción de esta versión del *Mercader de Venecia* resulta de inestimable utilidad el análisis crítico del paratexto, es decir, de las declaraciones del adaptador de la obra y de las valoraciones del montaje realizadas por distintos críticos teatrales, por lo que abordaremos su análisis teniendo en cuenta, como sugiere Hanitzsch (2007: 373-374), su grado de proximidad al mensaje institucional y las estrategias de aquellas críticas cuyo subtexto está destinado a ser descifrado por un lector cómplice.

Singular interés reviste la afirmación de González Ruiz, adaptador de la obra, en el programa de la representación teatral, de 1947, respecto a las razones por las que, en su opinión, *The Merchant of Venice* ha sobrevivido al paso del tiempo, convirtiéndose en un clásico. Curiosamente, no lo atribuye a la esencial complejidad de los personajes de esta obra, ni a la diversidad de interpretaciones de que ha sido y puede

ser objeto, sino que, erigiéndose en intérprete de las intenciones de su autor, afirma que éste ha transformado el material que supuestamente le sirvió de inspiración –«un episodio caballeresco y un cuento antisemita»– en una obra donde se exponen dos formas antitéticas de entender la justicia, decantándose por la cristiana frente a la judaica, al tiempo que identifica a la primera con la generosidad y, a la segunda, con la intransigencia (González Ruiz, 1947: 4).

Si tenemos en cuenta que *La Ley de Represión de la Masonería y el Comunismo* (BOE, 1940), inspirada en el mito del contubernio judeomasónico-bolchevique, estaba en vigor (Núñez Rivero, 2017: 268), no resulta sorprendente el comedimiento de las críticas sobre *El Mercader de Venecia*. En aquellos casos en que pueden interpretarse como alejadas del mensaje institucional, sus autores tienen la precaución de atribuírselas a otros críticos, quienes, a menudo, resultan difíciles de encasillar. En otras ocasiones, se limitan a realizar afirmaciones lacónicas relativas a importantes ausencias de la adaptación, que en ningún momento explicitan. Todos tienen presente la necesidad de contribuir a la presentación positiva de la iniciativa cultural adoptada por el Régimen, por lo que todas las críticas, sin excepción, incluyen elogios sobre la versión, si bien éstas a menudo se limitan a los aspectos visuales y sonoros del montaje. En este sentido, González Ruiz (1947: 3) afirma: «la postura escénica quiere recoger la riqueza de color, la luminosa alegría de una Italia renacentista», y añade, «pero tratando de infiltrar en ella un cierto matiz de farsa, una cierta intención caricaturesca», intención que, según explica, se ha logrado «con cierto estilizado expresionismo». Esta opción, que no resulta en absoluto novedosa, pues la utilizó de forma eficaz Komisarjevski en su montaje de 1932, sin embargo, obedece a una finalidad bien distinta en esta ocasión, ya que, lejos de contribuir a mostrar la ambivalencia de la obra, sirve para reducir su faceta más trágica, potenciando el tono amable de la comedia, especialmente en la escena del juicio, escena que Díez Crespo (1947) describe como un «bello, admirable cuadro que alterna su tesis ejemplar con un aire gracioso de farsa italiana en la que los muñecos tienen un alma deliciosa de grandeza y ternura que sobrecoge al espectador». Esa tesis ejemplar no es otra que el «poderoso ejemplo de superioridad cristiana en el intermedio que la comedia ofrece entre la usura y el amor, cual es el acto de la administración de justicia» (Díez Crespo, 1947).

Revelador de la diversidad de aproximaciones a *El Mercader de Venecia* por parte de los críticos es el uso que hacen del estudio de Saint-Victor (1884), quien, en la primera parte del trabajo, muestra su rechazo al tratamiento de que son objeto los personajes judíos por parte de los cristianos, mientras en la segunda celebra la supuesta reconciliación entre ambos pueblos¹. El uso que hacen de este ambivalente estudio² sirve para exponer hasta qué punto la selección y manipulación de un texto puede modificar el mensaje que se transmite. De hecho, tres de los críticos analizados cuyo planteamiento revela opciones diferentes –Castro, Díez Crespo, y Morales de Acevedo– utilizan en mayor o menor medida, reconociéndolo o sin hacerlo, el texto de Saint-Victor. El primero de ellos se limita a reproducir una idea aislada, que adorna con sus propios comentarios, y que pone al servicio de un mensaje abiertamente antisemita. En el extremo opuesto se encuentra Morales de Acevedo (1947), quien reproduce literalmente uno de los párrafos iniciales en que Saint-Victor expone con claridad su convicción del trato vejatorio a que ha sido sometido el pueblo judío y que justifica la sed de venganza de Shylock. A este párrafo, y en la misma línea argumentativa, Morales, sin especificar que la autoría ya no es de Saint-Victor, sino suya, yuxtapone una vehemente descripción de la crueldad de Portia al impedir que Shylock dé rienda suelta a su venganza cuando más cerca creía encontrarse de lograrlo. Una situación intermedia ocupa Díez Crespo (1947), que reproduce el mismo párrafo que Morales de Acevedo, pero con una labor de disección textual propia de quien ha sido miembro de la Junta censora y conoce hasta qué punto un texto purgado puede expresar lo contrario de lo que su autor pretende decir. Esta es la razón por la que suprime de ese fragmento las razones del resentimiento y deseos de venganza de Shylock, incluso en relación al comportamiento de Jessica, que –a diferencia del texto que cita como referencia– no se muestra como un ser frívolo que traiciona sin escrúpulos a su religión y a su familia, sino como una joven que se integra armoniosamente en el mundo cristiano y contribuye al final feliz de la comedia, sumando su felicidad conyugal a la de Portia.

¹ Aunque no especifican que se refieren a la traducción de *Les deux masques*, de Blanco-Belmonte (ca. 1911), la proximidad de las citas a este texto hace pensar que se sirvieron de él (Saint-Victor, 1911).

² Aunque las declaraciones de este autor contra la Comuna de París lo convertían en inofensivo para el Régimen, sus afirmaciones resultan, en ocasiones, contradictorias.

Díez Crespo (1947) omite las razones que Saint-Victor esgrime para justificar la maldad y práctica de la usura de Shylock: «malvado por rencor de los oprobios con que le abrumaban, usurero porque lo expulsaban de todos los demás oficios», así como el trato vejatorio de que es objeto por parte de las instituciones: «la Iglesia lo maldice, la realeza lo despoja, la villa lo secuestra», y los detalles relativos a la humillación que sufre a manos de la Justicia, y que cualquier lector podría asociar con la reciente práctica Nazi: «la ley lo cubre con un bonete amarillo, y lo marca con un redondel en la espalda, la gente de las calles lo befa, y lo lapida cuando pasa» (Saint-Victor, 1911: 31).

Especialmente significativa es la modificación que Díez Crespo introduce en la presentación de Jessica, al mutilar la descripción que Saint-Victor (1911: 38-39) ofrece:

El poeta nos advierte que, «hija de Shylock por la sangre, no lo es por el carácter». Jéscica no tiene, efectivamente, ninguno de los rasgos de su raza [...]. La hija judía está estrechamente unida a su familia, y consagrada a los suyos. Jéscica, en este punto, no tiene corazón ni alma [...] roba y desvalija sin escrúpulo el hogar [...]. Abjura de Jehová, con tanta prontitud como reniega de Shylock. La religión de su amante se hace en el acto la suya. Apenas raptada, está convertida. Corre al baptisterio con el mismo impulso voluptuoso con que las ninfas de los cuadros galantes del siglo decimoctavo, lascivamente enlazadas a sus raptos, se precipitan hacia la «Fontana del Amor».

Esta impactante descripción, que no deja lugar a dudas sobre la opinión de Saint-Victor, es transformada por Díez Crespo (1947) como sigue: «“La hija de Shylok, si es hija por la sangre, no lo es por el carácter”, dice Saint Victor. Esto viene también a demostrar cómo Shakespeare atenúa con verdadero conocimiento de aquellos cuentos esta manera de reaccionar los cristianos ante la joven Jessica». Díez Crespo, al suprimir la descripción negativa que realiza Saint-Victor de Jessica, suprime la incongruencia entre esta presentación y la sorprendente conclusión que el crítico francés ofrece sobre la conversión y el matrimonio de Jessica cuando exclama: «Desenlace audaz y sublime: el cristiano Lorenzo se desposa con la hija de Shylock. El antagonismo de las dos razas se reconcilia en el amor; el odio de los padres se funde en el beso de los hijos» (Saint-Victor, 1911: 43). Esto le permite a Díez Crespo (1947) concluir su

relato evocando la armonía de ese beso: «la serenidad resplandece en una noche de luna: “cuando la luna duerme como Endimión” y los amantes cruzan sus besos en una celestial armonía».

Las sustanciales modificaciones de este hábil crítico van claramente encaminadas a destacar lo encomiable del final, hasta el punto de que «el contraste que Shakespeare ofrece entre un drama de litigio, de usura, de execración, y una comedia ligera» se convierte en «delicioso», puesto que «las sombras y harapos del viejo Shylok caen fulminados por los rayos de luz de ese amor que despiden Porcia y Jessica» (Díez Crespo, 1947).

De forma bien distinta parece interpretar Morales de Acevedo (1947) el triunfo de la cristiana Portia sobre el judío Shylock:

El dramaturgo inglés por antonomasia apura el dolor y lo hipertrofia, al límite de hacernos verter lágrimas, eligiendo a Porcia, encarnación del optimismo, la felicidad y la belleza, como árbitro en el proceso. La escena en la que se goza pérfidamente de la sed de desquite del judío eriza la piel [...] y cuando el viejo Shylock, humedecidos los ojos, y en los preludios de su goce, va a respirar todos sus rencores y sus odios todos, Porcia detiene con mayor crueldad aún la mano armada del hebreo y agrega:

—¡Cuidado, judío! ¡Has de cortar una libra justa y sin derramar una gota de sangre de cristiano, bajo pena de muerte!

¿Quién es capaz de producir escalofrío mayor? ¿Qué pena en el Himalaya de torturas puede igualar al tormento de Shylock? ¡Qué ensañamiento más refinado...!

Como se ha señalado, Morales de Acevedo pone buen cuidado en no aclarar al lector que esta reflexión no procede de Saint-Victor. Luego, evita comentar la interpretación de los personajes del elenco actoral, y solo explica que la obra «se ha traducido y adaptado a nuestra escena con el amor, el tacto, la inteligencia y gusto escénico de las producciones literarias de Nicolás González Ruiz» (Morales de Acevedo, 1947). Evitando detallar los cambios que esa inteligencia, tacto y gusto escénico han introducido en la versión, desvía la atención hacia aspectos formales, que el propio adaptador y otros críticos mencionan, especialmente, la «mayor unidad» de que la refundición dota a la «farsa». Finalmente, y en sintonía con lo que hacen la mayoría de los críticos, centra su atención en elogiar profusamente la elaborada y fastuosa puesta en escena de la obra que se representa en *El Español*.

Miembro, como Morales de Acevedo, del *Consejo Superior de Teatro*, pero no de la *Junta de Censura Teatral*, Alfredo Marquerie muestra una mayor sintonía con Morales de Acevedo que con Díez Crespo, aunque realiza sus críticas de forma más velada. Se sirve de dos mecanismos fundamentalmente: escudarse tras la autoridad de otro crítico, cuya opinión comparte, sin decirlo expresamente, y realizar brevísimas afirmaciones, de carácter críptico, cuya interpretación deja al arbitrio del lector. Marquerie (1947) recurre a la autoridad de Joseph Gregor, autor austríaco de una biografía sobre Shakespeare³ en la que criticaba la postura hipócrita del dramaturgo inglés por «haber pintado cruelmente el carácter avariento de Shylock cuando, al mismo tiempo que escribía su obra, llevaba a la cárcel a un convecino porque le debía una libra, quince chelines y diez peniques» (Marquerie, 1947). Aunque de forma más taimada que Morales de Acevedo, no resulta difícil deducir que Marquerie rechaza la caracterización negativa de Shylock, a la que Gregor tilda de cruel, y a la que resta intensidad al compararla con la presunta conducta de Shakespeare, más deleznable, según este relato, que la del propio Shylock. Aunque no lo dice expresamente, es sencillo extrapolar el comportamiento que atribuye a Shakespeare al de los personajes cristianos de la obra que juzgan al judío. Marquerie, autor culto y buen conocedor de la obra de Shakespeare, que leyera desde su juventud, no puede resistir la tentación de mencionar la distinción que Gregor realiza en su estudio entre «los dos tonos, realista y poético en la obra», si bien no explicita que el primero parece estar ausente de esta «farsa shakespiriana». Interasantísimas resultan sus lacónicas alusiones a la «pintura vigorosísima de los caracteres», el «concepto profundo», o el «agilísimo diálogo» de la obra, que no desarrolla, y que intuimos hace referencia indirecta a los aspectos que más valora en el original, y que más echa de menos en la adaptación, ya que el tono de farsa que se ha escogido, así como la supresión de importantes parlamentos que permiten entender el dolor y los sentimientos de Shylock, y la modificación del *tour de force* retórico que libran Portia y él, limitan de forma lastimosa las posibilidades de mostrar la profundidad e intensidad de los personajes de esta obra.

³ Aunque Marquerie (1947) no ofrece detalles al respecto, entendemos que se refiere a *Shakespeare. Der Aufbau eines Zeitalters*.

Concluye Marquerie (1947) la sección afirmando que «en *El Mercader de Venecia* está toda la poesía y toda la picardía que pueblan con interés supremo la escena del mundo». Una lectura de los comentarios que hace sobre los personajes que pueden transmitir la segunda de las cualidades lleva a pensar que, de nuevo, ha expresado –esta vez con más vehemencia– aquello cuya ausencia del montaje lamenta. Si lo que ha aportado Mercedes Prendes a una Portia «ejemplar e inolvidable» ha sido una «sensibilidad y feminidad exquisitas», intuimos que «los muñecos» de sobrecogedora ternura con que Díez Crespo (1947) comparaba a los participantes en el Juicio de la «graciosa farsa italiana», se han visto privados de los diálogos y parlamentos con los que Shakespeare dotó de fuerza y vigor incomparables a sus personajes, y, de forma muy particular, a Portia. Este personaje femenino, que dice entregar su vida, corazón y bienes a su marido Bassanio, muestra, sin embargo, una clara determinación de controlar su propio destino, para lo cual le da pruebas de su inteligencia, dominio de la retórica y maliciosa picardía⁴. Con todos estos ingredientes evita que su marido malgaste su fortuna, dependa afectivamente de otros y, sobre todo, tenga la tentación de serle infiel, pues, de hacerlo, le da sobradas pruebas de su capacidad para pagarle con la misma moneda. Todo esto lo hace en el tono propio de la comedia, donde no faltan los dobles sentidos y los juegos de palabras más propios del joven del que se disfraza Portia que de la «sensible y exquisita» dama que Mercedes Prendes interpreta. Naturalmente, el Teatro Español no podía presentar en escena un comportamiento que se habría asociado a las propuestas recogidas por la *Constitución Española* (GM, 1931), en cuyo artículo 43 aludía a la igualdad de derechos para ambos sexos, llegando a contemplar la posibilidad del divorcio. En sintonía con esta percepción, el montaje de El Español presentó a una Portia a la que Castro (1947) calificaba de «ingenua muchachita», encarnación de la «poesía del sentimiento», que «la interpretación felicísima de Mercedes Prendes» presentó entre «sentimental y recogida, o caprichosa y arbitraria». Jorge de la Cueva, por su parte, la calificaba de «deliciosa» (Cueva, 1947), y Miner Otamendi (1947) apuntaba a su «travesía donosura». Esta «alegre reina» (Castro, 1947) tenía el justo punto de

⁴ Abate (2002: 297) dice al respecto: «Bassanio may be Portia's husband, but there is no mistaking that she remains lord of Belmont [...] Portia emerges by the end as the dominant character of the play».

picardía que convertía su ingenuidad en atractiva, pero carecía de la inteligencia, energía y capacidad de manipulación del personaje shakespeariano. Su participación directa en el discurso que modifica los acontecimientos, y su conocimiento del resquicio legal que todos ignoran, se transforma en un «informe, modelo forense», con el que Shakespeare «la envía [...] a salvar a Antonio» (Castro, 1947), al tiempo que su admirable habilidad oratoria se reduce a una «sencilla elocuencia» (Díez Crespo, 1947).

La caracterización del personaje contribuye a la «cordialidad de la comedia» y a la «encantadora suavidad» que Cueva (1947) elogia cuando alude al tono de la obra, y que está en consonancia con la valoración de Miner Otamendi (1947) sobre la naturaleza del *Mercader de Venecia*, que califica de «gran comedia sobre el amor». A pesar de esta afirmación, Miner Otamendi no es en absoluto ajeno a la sustancial transformación que ha experimentado esta obra en manos de su adaptador, sobre la que, sin embargo, no escatima elogios, admitiendo ladinamente que, tal vez, el lector conocedor del original detecte la reducción de ciertos parlamentos, reducción que, se apresura a explicar, queda compensada con la magnífica puesta en escena. Dice en relación con la tarea del adaptador: «D. Nicolás Gzlez. Ruiz, habilísimo adaptador a la moderna de la obra de Shakespeare ha elegido esta vez el matiz de farsa de *El mercader de Venecia* y lo ha mantenido con la pericia a que nos tiene acostumbrados» (Miner Otamendi, 1947). Dentro de esa pericia se encuentra la necesidad de reducir la duración de la obra, que el propio adaptador explica en su programa de mano, y que conlleva la reducción de los pensamientos que esos parlamentos contienen. Resuelve el dilema, sin embargo, apuntando al efecto compensatorio del maravilloso espectáculo visual admirable en el Teatro Español:

Puede que los devotos del poeta inglés echen de menos una más acusada sensación de tono elevado. Pero esto Shakespeare lo consigue a fuerza de parlamentos largos, en los que los pensamientos brillan [...] González Ruiz tiene en contra el tiempo y en favor a Luca de Tena y Burmann. Toda la poesía de que haya sido desprovista *El mercader de Venecia* en esta versión libre la tiene de regalo en la escenografía sencillamente maravillosa, en los figurines, en la música (Miner Otamendi, 1947).

Marquerie (1947), de forma mucho menos explícita que Miner Otamendi, apunta también al efecto parcialmente compensatorio del espectáculo visual sobre lo que el montaje omite del original shakespeariano. Como Miner Otamendi, describe de manera pormenorizada y elogiosa los decorados, figurines y música ambiental del montaje, sin escatimar alabanzas para el director y el adaptador, y celebrando la magnífica acogida entre el público de «una de esas realizaciones de El Español que nada tienen que envidiar a las mejores del mundo, haciendo honor a la asistencia oficial que se les presta», asistencia oficial que los distintos críticos ponen de manifiesto, y a la que hace referencia González Ruiz al destacar en el programa de mano de *El Mercader de Venecia* la tarea de difusión de los clásicos universales que está llevando a cabo el Teatro Español⁵. A esta tarea de difusión de los clásicos adaptados al «gusto» del momento se le dio amplia difusión, como pone de relieve la celebración de la centésima representación de la obra, en lo que A. L. (1948) calificó como «bella fiesta de verdadero goce espiritual», donde el nutrido público aplaudió calurosamente, «demostrando, una vez más, que el buen teatro gusta siempre». Para garantizar que el buen teatro alcanzaba a un amplio sector de la población, la prensa dio publicidad a los precios populares con que se apoyaba tan encomiable iniciativa (Anónimo, 1948), y que llevó a que *El Mercader de Venecia* estuviera en cartel del 7 de diciembre de 1947 al 29 de febrero de 1948, alcanzando 138 representaciones (DHTE).

4. CONCLUSIONES

Aunque la ideología oficial no había experimentado grandes cambios en el período en que se representó *El Mercader de Venecia*, la presión del exterior tras la derrota de los países del Eje obligó a realizar ajustes de imagen para intentar evitar un aislamiento cada vez más marcado. En este contexto, se optaba, como hemos señalado, por transformar la tragicomedia shakespeariana en una comedia de amor con elementos de farsa, donde resplandecía la clemencia cristiana y, sobre todo, el lujo de la puesta en escena, para la que no se dudó en contratar a Siegfried Burmann, a pesar de que este prestigioso escenógrafo había colaborado

⁵ En términos similares se expresaba Hidalgo (1947).

durante el período republicano con Margarita Xirgú o Cipriano Rivas Cherif. La necesidad de contar con prestigiosos colaboradores que permitieran proyectar una determinada imagen había sido, también, la razón por la que el propio Hermann Göring contratara al polémico director de escena Gustaf Gründgens para dirigir el Staatstheater de Berlín en 1934, aunque Gründgens, consciente del terreno que pisaba, puso especial cuidado en no exponer abiertamente sus opiniones (Hortmann, 1998: 128, 172). Esto, salvando las distancias, es lo que hicieron, como hemos observado, algunos de los críticos de la versión española de una obra tan compleja como *El Mercader de Venecia* en relación a la presentación de los universos cristiano y judaico, que la esmerada tarea del adaptador convirtió en una comedia de amor, y que críticos como Cristóbal de Castro o Manuel Díez Crespo utilizaron para celebrar, abiertamente, los principios del nacional-catolicismo español. El análisis de las estrategias empleadas por aquellos otros críticos, que, de forma cauta, insinuaban que las relaciones entre cristianos y judíos – trasunto, en la mente de muchos, de las diferencias entre la catolicidad española y la masonería comunista– no podía reducirse de manera tan simplista y maniquea, ha permitido constatar la gran variedad de recursos que emplearon en un momento en que la ley de prensa, la de censura teatral y la de represión de la masonería y el comunismo estaban plenamente vigentes. El trabajo ha dilucidado hasta qué punto la selección de determinados pasajes, la omisión de determinadas secciones, la yuxtaposición de ideas propias como si de afirmaciones ajenas se tratara, la utilización concisa de términos cuyo desarrollo se deja a la libertad del lector, la omisión de comentarios sobre la caracterización de los personajes o la interpretación actoral, así como la concentración en aspectos de carácter formal, técnico o visual, constituyen claves de lectura para un público con capacidad de discernimiento. El trabajo ha permitido constatar, en definitiva, hasta qué punto la metodología escogida por Prescott para el estudio de la recepción teatral de Shakespeare en contexto anglófono –el análisis crítico de las reseñas teatrales– resulta también útil para arrojar luz sobre el contexto de recepción del *Mercader de Venecia* en la España del primer franquismo.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

FUENTES PRIMARIAS

- A. L. (1948): «Informaciones teatrales. “En el Español. La cien de *El Mercader de Venecia*”». *Informaciones* (Madrid), 11 de febrero, 4.
- ANÓNIMO (1948): «Proscenio. “Últimos días de *El Mercader de Venecia* en el Español”». *Marca* (Madrid), 26 de febrero, 4.
- BOE (1938): «Ley de Prensa». *Boletín Oficial del Estado*, 24 de abril.
- BOE (1940): «Ley de Represión de la Masonería y el Comunismo (1940)». *Boletín Oficial del Estado*, 2 de marzo.
- CASTRO, Cristóbal de (1947): «Autores y escenarios. “Español. Estreno de *El Mercader de Venecia*, versión libre y directa de la comedia shakespiriana en tres jornadas y seis cuadros, por Nicolás González Ruiz”». *Madrid* (Madrid), 8 de diciembre, 10.
- CUEVA, Jorge de la (1947): «Teatro. “Español. *El Mercader de Venecia*. Comedia de Shakespeare, versión libre de don Nicolás González Ruiz”». *Ya* (Madrid), 7 de diciembre, 4.
- DÍEZ CRESPO, Manuel (1947): «Teatro. “Español: Gran éxito de *El Mercader de Venecia*, de Shakespeare”». *Arriba* (Madrid), 7 de diciembre, 3.
- DRAKAKIS, John (ed.) (2010): Shakespeare, William: *The Merchant of Venice*. London: Bloomsbury Arden Shakespeare.
- GM (= *Gaceta de Madrid*) (1931): «Constitución de la República Española». *Gaceta de Madrid*, 10 de diciembre.
- GONZÁLEZ RUIZ, Nicolás ([1947]): *Teatro Español del Excelentísimo Ayuntamiento de Madrid. Subsecretaría de Educación Popular. Compañía Titular. El Mercader de Venecia. Comedia de Shakespeare, en la versión libre y directa, en tres jornadas y seis cuadros, original de Nicolás González Ruiz* [Programa de representación teatral, s. d.].
- GREGOR, Joseph (1935): *Shakespeare. Der Aufbau eines Zeitalters*. Wien: Phaidon.
- HIDALGO, Mario (1947): «Informaciones teatrales. “En el Español: *El Mercader de Venecia*, de Shakespeare”». *Informaciones* (Madrid), 8 de diciembre, 4.
- MARQUERIE, Alfredo (1947): «Informaciones y noticias teatrales y cinematográficas. “En el Español, *El Mercader de Venecia*, de Shakespeare, y en el Cómic, *Como mejor están las rubias es con patatas*, de Jardiel Poncela”». *ABC* (Madrid), 7 de diciembre, 24.

- MINER OTAMENDI, [José Manuel] (1947): «Teatros. Los estrenos del sábado. “Una versión de *El Mercader de Venecia*, en el Español”». *El Alcázar* (Madrid), 8 de diciembre, 2.
- MORALES DE ACEVEDO, E[milio] (1947): «Proscenio. “*El Mercader de Venecia*, de Shakespeare, sube a la escena del Español”». *Marca* (Madrid), 7 de diciembre, 6.
- SAINT-VICTOR, Paul de (1884): *Les deux masques*, 3. Paris: Calmann Lévy.
- SAINT-VICTOR, Paul de ([1911]): *Las dos carátulas*, 3. Trad. M. R. Blanco-Belmonte. París: Sociedad de Ediciones Literarias y Artísticas [s. d.].

FUENTES SECUNDARIAS

- ABATE, Corinne S. (2002): «“Nerissa Teaches Me What to Believe”. Portia’s Wifely Empowerment in *The Merchant of Venice*». En Mahon y Macleod (2002: 284-304).
- BULMAN, James C. (1991): *Shakespeare in Performance: The Merchant of Venice*. Manchester: Manchester UP.
- BULMAN, James C. (1996): «Introduction. Shakespeare and Performance Theory». En Bulman, James C. (ed.): *Shakespeare, Theory and Performance*. London: Routledge, 1-12.
- DHTE: *Documentos para la historia del teatro español*. Madrid: Centro de Documentación Teatral (en línea: <<https://www.teatro.es/contenidos/documentosParaLaHistoria/Docs1947/cartelera.php?buscar=0&texto=shakespeare&button=Buscar&ciudad=Madrid&mayor=&menor=>>, consulta: 18 de enero de 2022).
- DOMÉNECH RICO, Fernando (2017): «Cristóbal de Castro Gutiérrez». En Doménech Rico y Pérez Rasilla (2017: 103-106).
- DOMÉNECH RICO, Fernando y PÉREZ RASILLA, Eduardo (coord.) (2017): *Historia y Antología de la Crítica Teatral Española (1939-2016)*. Madrid: Centro Dramático Nacional.
- DOMÍNGUEZ ARRIBAS, Javier (2009): *El enemigo judeo-masónico en la propaganda franquista (1936-1945)*. Madrid: Marcial Pons Historia.
- DOMÍNGUEZ ROMERO, Elena (2013): «Anglophilia and Popular Culture in the Francoist Spanish Press: The Case of Shakespearean Representations». En Fatu-Tutovenau, Andrada y Jarazo Álvarez, Rubén (eds.): *Press, Propaganda and Politics: Cultural Periodicals in Francoist Spain and Communist Romania*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars, 80-95.

- DRAKAKIS, John (2010): «Introduction». En Shakespeare, William: *The Merchant of Venice*. London: Bloomsbury Arden Shakespeare, 1-160.
- EDELMAN, Charles (ed.) (2002): *The Merchant of Venice. Shakespeare in Production*. Cambridge: CUP.
- GARCÍA RUIZ, Víctor (1996): «Los mecanismos de la censura teatral en el primer franquismo y los pájaros ciegos de V. Ruiz Iriarte (1948)». *Gestos: Teoría y práctica del teatro hispánico*, 22, 59-85.
- GENETTE, Gérard (1982): *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Paris: Seuil.
- GÓMEZ GARCÍA, Alba (2017): «Emilio Morales de Acevedo». En Doménech Rico y Pérez Rasilla (2017: 131-135).
- HALIO, Jay L. (2002): «Singing Chords. Performing Shylock and Other Characters in *The Merchant of Venice*». En Mahon y Macleod (2002: 369-374).
- HALIO, Jay L. (2021): «*The Merchant of Venice* in Performance». En Hatchuel, Sarah y Vienne-Guerrin, Nathalie (eds.): *The Merchant of Venice. A Critical Reader*. London: The Arden Shakespeare, 55-85.
- HANITZSCH, Thomas (2007): «Deconstructing Journalism Culture: Toward a Universal Theory». *Communication Theory*, 17.4, 367-385 (<https://doi.org/10.1111/j.1468-2885.2007.00303.x>).
- HORTMANN, Wilhelm (1998): *Shakespeare on the German Stage. The Twentieth Century*. Cambridge: CUP.
- KÉBÉ, Serigne Mahanta (2002): *Crítica teatral de posguerra en el periódico madrileño Arriba*. Tesis Doctoral (1994). Universidad Complutense de Madrid (<https://hdl.handle.net/20.500.14352/63230>).
- MAHON, John W. (2002): «The Fortunes of *The Merchant of Venice* from 1596 to 2001». En Mahon y Macleod (2002: 1-95).
- MAHON, John W. y MACLEOD, Ellen (eds.) (2002): *The Merchant of Venice. New Critical Essays*. London: Routledge.
- MONLEÓN, José (1971): *Treinta años de teatro de la derecha*. Barcelona: Tusquets.
- MUÑOZ CÁLIZ, Berta (2005): *El teatro crítico español durante el franquismo, visto por sus censores*. Madrid: Fundación Universidad Española.
- MUÑOZ CÁLIZ, Berta (2007): «El teatro silenciado por la censura franquista». *Per Abbat*, 3, 85-96.
- NÚÑEZ RIVERO, Cayetano (2017): «La masonería y la Segunda República española (1931-1939)». *Estudios de Deusto*, 65.1, 243-270 ([https://doi.org/10.18543/ed-65\(1\)2017pp243-270](https://doi.org/10.18543/ed-65(1)2017pp243-270)).

- PACO, Mariano de (1987-1989): «El grupo *Arte Nuevo* y el teatro español de posguerra». *Estudios Románicos*, 5, 1065-1078.
- PRESCOTT, Paul (2005): «Inheriting the Globe: The Reception of Shakespearean Space and Audience in Contemporary Reviewing». En Hodgdon, Barbara y Worthen, William B. (eds.): *A Companion to Shakespeare and Performance*. Malden, MA: Blackwell, 359-376.
- PRESCOTT, Paul (2013): *Reviewing Shakespeare: Journalism and Performance from the Eighteenth Century to the Present*. Cambridge: CUP.
- PRESTON, Paul (2011): «A Catalan Contribution to the Myth of the Contubernio Judeo-Masónico-Bolchevique». *Modern Italy*, 16.4, 461-472 (<https://doi.org/10.1080/13532944.2011.611230>).
- PRESTON, Paul (2021): *Arquitectes del terror. Franco i els artífex de l'odi*. Barcelona: Base.
- ROHR, Isabelle (2010): *La derecha española y los judíos, 1898-1945. Antisemitismo y oportunismo*. Valencia: PUV [2007].
- SANTOLARIA, Cristina (2018): «Claves 1947. Modelos y espacios». En DHTE (en línea: <<https://www.teatro.es/contenidos/documentosParaLaHistoria/Docs1947/modelosyEspacios.php>>, consulta: 20 de enero de 2022).
- SEVILLANO CALERO, Francisco (1998): *Propaganda y medios de comunicación en el franquismo (1936-1951)*. Alicante: PUA.
- SINOVA, Justino (1989): *La censura de prensa durante el franquismo (1936-1951)*. Madrid: Espasa Calpe.
- THOMPSON, Michael (2012): «The Order of the Visible and the Sayable: Theatre Censorship in Twentieth-Century Spain». *Hispanic Research Journal*, 13.2, 93-110 (<https://doi.org/10.1179/174582012x13257549228534>).
- TORRES NEBRERA, Gregorio (2001): «Crónica de teatros (1940-1965): Conservadores, renovadores y disidentes». En López Criado, Fidel (coord.): *Literatura y sociedad. El papel de la literatura en el siglo XX*. A Coruña: UDC, 55-76.
- VICKERS, Brian y BARKER, William (eds.) (2005): *The Merchant of Venice. Shakespeare. The Critical Tradition*. New York: Thoemmes Continuum.

Purificación RIBES TRAVER
Universitat de València
purificacion.ribes@uv.es
<https://orcid.org/0000-0002-9356-9161>