



[Volver a artículos](#) [Ver referencias](#)

Fecha de recepción: 2 mayo 2010  
 Fecha de aceptación: 10 julio 2010  
 Fecha de publicación: 16 julio 2010  
 URL: <http://oceanide.netne.net/articulos/art2-10.php>  
 Oceánide número 2, ISSN 1989-6328

## Hamlet y La venganza de don Mendo: la tragedia de venganza y la duda.

Dr. Víctor Manuel Peláez Pérez  
 (Universidad de Alicante)

### RESUMEN:

La difusión teatral de las obras de Shakespeare en España ha posibilitado que los parodistas se fijen en ellas como fuente de inspiración para sus recreaciones. Uno de los casos más singulares es la parodia que Pedro Muñoz Seca realiza en *La venganza de don Mendo* del clásico inglés *Hamlet*. El parodista focaliza su atención en los convencionalismos de la tragedia de venganza, que sucumben a la óptica paródica, y desarrolla el motivo de la duda hamletiana, asociado a la venganza, con un sincero afán lúdico. Expondremos y ejemplificaremos dicho proceso de recreación paródica, cuyo resultado es el reconocimiento del clásico inglés por un lado y, por otro, un interesante ejercicio de habilidad teatral en el ámbito del humor.

**Palabras clave:** *parodia teatral, Shakespeare, Muñoz Seca, venganza.*

### ABSTRACT:

The diffusion of the plays of Shakespeare in Spain has made possible that the parodists concentrate on them as source of inspiration for their recreations. One of the most singular cases is the parody that Pedro Muñoz Seca realizes in *La venganza de don Mendo* of the English classic drama *Hamlet*. The parodist focuses his attention in the characteristics of the tragedy of revenge, which succumb to the parodic point of view, and develops the motive of the Hamlet's doubt, associated with the revenge, with a sincere playful objective. We will expose and exemplify the above mentioned process of parodic recreation, whose result is the appreciation of the English classic drama on the one hand and, for other one, an interesting exercise of theatrical skill in the area of the humor.

**Keywords:** *parody, Shakespeare, Muñoz Seca, revenge.*

Hecho consabido es la proliferación de parodias, o, mejor dicho, de pasajes paródicos relacionados con el clásico inglés; máxime en particular del célebre monólogo del protagonista en la jornada III. En este caso, queremos presentar un ejemplo paródico que trasciende los umbrales de dicho episodio y remeda los convencionalismos del género de la tragedia de venganza, en el que se inserta *Hamlet*. Se trata de la caricatura *La venganza de don Mendo*, de Pedro Muñoz Seca, que tanto se ha aprovechado de los referentes teatrales indiscutibles en la cultura popular de principios del siglo XX. El parodista no sólo se atiene, desde su particular óptica, a los rasgos intrínsecos de la tragedia de venganza, sino que desarrolla, en paralelo a la obra shakespereana, el motivo de la duda, que conduce a ambos protagonistas a resolver sus conflictos ya en la conclusión de la tragedia. Nos proponemos, por tanto, desentrañar los caminos paralelos que siguen clásico inglés y español, en su medida, como ejemplo de creatividad paródica y reconocimiento a una gran obra.

En el ámbito de la parodia teatral española son varios los espectáculos dramáticos que remedaron obras del dramaturgo inglés durante el período dorado del género, que abarcó aproximadamente desde el segundo tercio del siglo XIX hasta principios del siglo XX, siendo 1918 *La venganza de don Mendo*, un magnífico broche final. El caso de William Shak

Created with

demostración de que cualquier clásico, foráneo o no, que tuviera una presencia circunstancialmente relevante durante ese periodo dorado de la parodia podía ser objeto de recreación metateatral. De este dramaturgo hubo cuatro espectáculos paródicos concretos. Su tragedia *Otelo* sirvió como subtexto para el remedo *El caballo blanco* (1861), de Carlos Frontaura. No obstante, no es una parodia literal del texto shakespeareano (Crespo Matellán, 1979), sino una recreación libre de motivos de la tragedia del dramaturgo inglés. Acerca de ésta, Angel Pérez estrenó el 27 de marzo de 1895 *La hija de Otelo*, en el Teatro de la Comedia, sin que hayamos localizado su edición. Tampoco hemos localizado la parodia *Romeo y Julieta*, de Antonio Casero, estrenada el 24 de abril de 1902 en el Teatro Lara, consistente en un diálogo en verso entre una cocinera y un albañil, que bordaron Leocadia Alba y Manuel Rodríguez (Peláez Pérez, 2009). Sí contamos con la parodia literal *Las bravías*, de José López Silva y Carlos Fernández Shaw, con música de Ruperto Chapí, en la que se recrea lúdicamente *La fierecilla domada*, cuya significación era relevante en la coyuntura social de finales del siglo XIX. El 31 de enero de 1895 se representó en el Teatro de la Comedia esta obra de Shakespeare, con traducción de Matoses. Esa misma adaptación se repuso en la temporada siguiente, el 10 de octubre, en el mismo Teatro de la Comedia. Su éxito permitió su recreación paródica en *Las bravías*, de Fernández Shaw, estrenada el 12 de diciembre de 1896 en el Teatro Apolo. El tema principal sobre el que versa la comedia inglesa tiene una profunda base social, ya que dramatiza las ambigüedades de su época. En ella nos presenta el férreo proceso de educación en los valores del matrimonio al que un marido, aparentemente cruel, somete a la mujer. El marido, Petruchio, se muestra tirano en aras de domar a Katherina, quien al final acepta someterse a la voluntad de aquél. Sin embargo, creemos plausible una interpretación crítica de esta comedia. La intencionalidad va más allá de una interpretación literal del sometimiento y presenta una reacción de la protagonista femenina que no esconde su malestar ante esa obligada sumisión. Sus palabras finales en las que reconoce a su esposo como su señor, su vida y su guardián esconden cierto rechazo de la situación de indefensión de la mujer y nos recuerdan la injusticia de un mundo machista. Se puede alcanzar respeto, pero difícilmente el amor. Un final feliz que, sin embargo, no está ausente de reflexión crítica. En este sentido, la interpretación final de la parodia *Las bravías* difiere de la comedia del dramaturgo inglés. En el remedo, José López Silva y Carlos Fernández Shaw adoptan una línea ideológica conservadora en la que la sumisión al esposo debe ser íntegra, a pesar de todos los inconvenientes previos que puedan existir. Los parodistas llevan al extremo la conducta de la protagonista femenina, cuyo nombre incluso masculinizan, al llamarla Patro, con el fin de presentar un personaje de fortísimo carácter, que finalmente se rinde enamorada del caballero al que tanto odio manifestaba en un principio. Este espectáculo es un evidente manifiesto ideológico dirigido al creciente público femenino que, peligrosamente, según los conservadores, se había alejado de los patrones convencionales por los cuales debía regirse. El mensaje de esta parodia a las mujeres de finales del siglo XIX es claro: ya que vuestra misión no es trabajar, más vale que aceptéis la oportunidad de vivir con respeto junto a un caballero pudiente y maduro. Y con la convivencia, aseguran los parodistas, surgirá el amor verdadero (Peláez Pérez, 2006).

Junto a estas cuatro parodias concretas ubicamos la caricatura *La venganza de don Mendo*, como remedo de las convenciones teatrales del género de la tragedia de venganza y del motivo de la duda presentes en *Hamlet*. El remedo de Pedro Muñoz Seca va mucho más allá en su faceta paródica. De hecho, se erige en parodia de un amplio abanico de espectáculos teatrales. Veamos brevemente algunos de tales referentes como paso previo al ejemplo inglés. E iniciamos el recorrido por los dramas históricos del teatro modernista, cuyos autores más emblemáticos fueron Eduardo Marquina y Francisco Villaespesa. Pedro Muñoz Seca quiso hacer reír a costa del movimiento contemporáneo modernista y del género del drama poético, de los que tomó los ideales históricos de virtud, valor, sacrificio, honor y amor y su lenguaje refinado y sonoro, así como las coloristas escenografías, pero recreados en tono paródico.

Un segundo discurso remedado en el astracán es el neorromántico, difundido a partir del éxito del polémico Nobel José Echegaray. El subtexto neorromántico se encuentra más atenuado que los restantes en la caricatura de Pedro Muñoz Seca. No obstante, observamos muchos de los rasgos propios de los dramas echegarayescos traducidos al código paródico por el autor gaditano: la expresividad declamatoria, la ideología y temática del honor y la honra, el efectismo escénico y la altisonancia son elementos que a los espectadores competentes de las primeras décadas del siglo XX les harían traer a la memoria las representaciones neorrománticas de finales del siglo anterior y primeros años del XX.

En tercer lugar, retrocediendo en el eje cronológico, nos encontramos con los dramas románticos. *La venganza de don Mendo* remeda la expresividad romántica, los altos ideales o la figura del héroe y la heroína románticos, convertidos en antihéroes amorales. También presenta pasajes específicos de dramas concretos: de *Los amantes de Teruel*, la boda concertada entre Magdalena y don Pero, en perjuicio de don Mendo, remite a la que en el drama romántico obliga a separar, contra sus voluntades, a Isabel de Diego; de *Don Álvaro o la fuerza del sino*, don Mendo, como don Álvaro, es el amante que entra por el balcón a la estancia de su amada. La inesperada llegada del padre, que sorprende al intruso en la dependencia de su hija, provoca el conflicto en el drama y en el astracán; de *El trovador*, el juglar que recitaba versos de doble sentido, en el secreto, aparece en la parodia cuando don Mendo canta una trova ante los rey campamento con la que pretende identificarse, resumiendo la acción anterior y

secreto a voces; de *Don Juan Tenorio*, Pedro Muñoz Seca aprovecha la escena de los embozados, desarrollando el duelo de los amantes, don Pero y don Mendo, ocultos tras sus capas. Igualmente remite al drama romántico el episodio de la cueva donde los ya muertos don Pero y don Nuño resucitan, a manos del paródico hechizo de Azofaifa, para vengarse; de *Traidor, inconfeso y mártir* sale el relato inicial de la aventura de los Quiñones en el astracán, que tiene su correlato en este drama histórico de José Zorrilla, así como la atmósfera de misterio que envuelve al protagonista, que oculta su identidad, tal y como hace don Mendo cuando ejerce de trovador; y de *Hernani* extrae Pedro Muñoz Seca la idea de fidelidad a un juramento, que caracteriza a don Mendo, que juró proteger el honor de Magdalena, aunque esa fidelidad le condujera a la muerte. A su vez, *La venganza de don Mendo* parodia los decorados tópicos de los dramas románticos: una sala de armas de un castillo (*El trovador, La conjuración de Venecia*), una mazmorra (*El trovador, Don Juan Tenorio, Los amantes de Teruel*), un campamento militar (*Don Álvaro o la fuerza del sino*) y una cueva-cementerio tétrica (*Don Juan Tenorio*).

En cuarto y último lugar, citamos el astracán como remedo del teatro clásico. No obstante, debemos catalogarla de parodia indirecta del teatro clásico, puesto que recoge su herencia de los dramas románticos, neorrománticos y poéticos, que se hicieron eco de elementos de las obras lopescas y calderonianas. Los espectadores de la época del estreno de *La venganza de don Mendo* tenían un conocimiento difuso del teatro clásico, pero recordaban mejor los dramas decimonónicos, que recogieron a aquél. La temática histórica, los motivos (honor, honra, amor, venganza, duelos...), los personajes, la versificación y los espacios y la ambientación escénica del teatro clásico fueron retomados en los dramas históricos, aún vigentes en escena durante las primeras décadas del siglo XX. Éstos fueron la base de la parodia de Pedro Muñoz Seca. Fue dicha circunstancia la que motivó la presencia indirecta de los artificios del teatro clásico en el astracán. Sin embargo, los rasgos paródicos relacionados con la tragedia de venganza clásica, así como la reiteración del motivo de la duda, hacen que la presencia del clásico shakespereano no sea indirecta, sino que este subtexto asoma con nitidez en el acervo de un espectador competente desde un punto de vista teatral.

*Hamlet*, como tragedia, cumple con los rasgos propios del género: desarrolla, en un tono elevado y solemne (aunque con excepciones, propias del teatro isabelino, como el recurso al humor y la burla en determinados pasajes), las pasiones humanas (la exaltación de Hamlet ante la traición del rey Claudio) encarnadas en personajes elevados (pertenecen a la realeza y la nobleza), cuyo desenlace funesto (muerte de los protagonistas) infunde lástima o terror en el espectador (la catarsis). En el caso del astracán español, Pedro Muñoz Seca ya advierte en el subtítulo de que ha creado una «caricatura de tragedia», donde el tono dista de la solemnidad trágica. El parodista juega con el espectador, al que trata de sorprender desde el humor. Don Mendo aparenta un tono elevado y solemne cuando hace acto de presencia ante Magdalena, pero rápidamente nos percatamos de que el motivo de su tragedia ha sido una derrota a los naipes.

Las pasiones humanas de don Mendo no tienen un fondo trascendente, carecen de magnitud trágica: mientras que a Hamlet se le aparece el espectro de su padre para advertirle de que ha sido asesinado por su propio hermano, la tragedia de don Mendo es ver cómo su dama le abandona por interés y tener que callar por su promesa de silencio dada momentos previos de conocer la ofensa.

Los personajes de la realeza y nobleza danesas del clásico inglés adquieren su contrapunto paródico en nobles de baja alcurnia: don Mendo es marqués de Cabra y don Pero es duque de Toro, que pugnan por el amor de una mujer del linaje de los Manso. Tales denominaciones se prestan al juego del adulterio, del que tanto se vale el autor español, a la vez que reflejan la nula condición trágica de los personajes.

El desenlace funesto del clásico inglés, esa sucesión de muertes, que culmina en la del protagonista, responde a la magnitud trágica del conflicto, el regicidio, pero en la parodia el desenlace de muertes, que acaba igualmente con la del protagonista, proviene de las infidelidades amorosas, no sólo de Magdalena, sino también de la reina. Es evidente que de la catarsis de la tragedia shakespereana hemos pasado a la hilaridad de la parodia española.

Pero *Hamlet* no es sólo una tragedia. Pertenece a la tragedia de venganza y, del mismo modo, la caricatura recrea las convenciones de dicho subgénero, punto por punto. Este tipo de tragedia, propia del teatro isabelino, así como del teatro barroco español, desarrolla la temática de una justicia retributiva no contemplada por la Iglesia ni por las leyes: Hamlet debe vengar el asesinato de su padre, pero supondría su condena moral y su castigo legal. Este hecho provocará una tensión entre las convicciones íntimas y la norma ética y legal, que está en el origen de la dilación del vengador, según apreciamos en el príncipe Hamlet. En la parodia, don Mendo debe vengar el desplante de su dama, pero implicaría, al igual que a Hamlet, una condena moral y un castigo legal: moralmente, le había dado su palabra a Magdalena de que no la delataría, y la palabra de un caballero es de obligado cumplimiento; legalmente sería condenado si ejecutara su propuesta sin atar los cabos previamente. Por ello, también su venganza se dilata.

Otro de los recursos frecuentes en la solución del conflicto de la tragedia de ve

metateatralidad, o el teatro dentro del teatro: se lleva a cabo una representación teatral en el escenario que exponga una de las claves del conflicto trágico. Sirve para hacer reflexionar al público sobre sí mismo y sobre la fina línea que separa la realidad del espectador y la ficción dramática. En *Hamlet* se acentúa, porque la obra que se representa contiene muchos paralelismos con la situación real en la corte de Dinamarca. En este caso, se representa *El asesinato de Gonzago*, con la que Hamlet quería sacar a la luz la traición del rey Claudio, cuyo asesinato y posterior boda serían recreados intencionadamente. En el caso de la parodia, también don Mendo acude a una recreación de la historia para revelar la traición de Magdalena. En la jornada III don Mendo, ayudado a escapar de la cárcel donde iba a ser emparedado por cumplir su palabra dada de guardar silencio sobre su entrada en el castillo de los Manso, ha mudado de oficio y de nombre: ahora es Renato, un trovador que recorre campamentos militares en busca de su antigua dama Magdalena, que acompaña a su marido caballero, don Pero, en los campos de batalla. Y cuando la encuentra idea una estrategia para proseguir su venganza: al igual que hizo Hamlet, se propone cantar una historia, en compañía de un coro de bailarinas, con la que observar la reacción de Magdalena. En esa canción relata cómo dos enamorados se vieron sorprendidos, el caballero, por protegerla, juró haber entrado a robar, la dama, amoral, se entregó a otro pretendiente, escogido por su padre, y el enamorado caballero fue encarcelado y sentenciado a morir emparedado en una torre del castillo. Tras esta historia, Magdalena se desmayó y don Pero reconoció su casamiento e infidelidad probada, al igual que en el clásico inglés el rey Claudio se enojó al sentirse identificado en la historia y la reina Gertrudis tuvo que escuchar esa desagradable sospecha.

Otros de los recursos usuales de la tragedia de venganza, presentes en el clásico inglés, son los homicidios múltiples y el clima de opresión, corrupción y disimulo. Recordemos la sucesión de muertes: Hamlet mata a Polonio, Laertes y el rey Claudio, e interviene en la muerte de Guildenstern y Rosencrantz; Ofelia se suicida, la reina fallece por la trampa de su marido y Hamlet muere por el veneno de la espada. Asociado a las muertes se encuentra el clima de opresión y corrupción, que Hamlet confirma hablando de Dinamarca como cárcel, las persecuciones que sufre, el espionaje de Polonio o el envío a galeras. Todo ello tiene su parangón en *La venganza de don Mendo*. En ella se suceden las muertes en el desenlace: don Pero se suicida al ver la infidelidad de su esposa; don Nuño muere en pugna con el rey Alfonso, que defiende a Magdalena ante su padre; Azofaifa, una bailadora mora enamorada de don Mendo, mata a Magdalena por haber hecho sufrir a don Mendo; y éste asesina a Azofaifa, que le ha dejado sin posibilidad de venganza, y, a continuación, se suicida. A su vez, el clima de opresión y corrupción está presente en el encarcelamiento de don Mendo, asociado a las torturas de los aguerridos guardianes vascos, y en las paródicas estratagemas de la nobleza y la realeza.

Fundamental en el discurso paródico resulta el motivo de la duda, asociado a la venganza. En *Hamlet* la duda es consecuencia de los temores del protagonista, que son expuestos en su célebre monólogo de la jornada III. La venganza va asociada a sus reflexiones sobre el sentido de la vida, que le sumergen en un mar de dudas, en esa disyuntiva de «ser» o «no ser». El sentido básico de su discurso sería si, teniendo en cuenta la condición humana y los males de esta vida, merece la pena vivir. El monólogo desarrolla la alternativa contenida en el primer verso: si «ser» es soportar, «no ser» no es vencer las adversidades, sino, paradójicamente, ser vencido por ellas dejando de existir.

La alternativa es, pues, soportar o morir. La alusión a la muerte como «conclusión seriamente deseable» parece insinuar el suicidio, presentado con más claridad unos versos más adelante («pudiendo cerrar cuentas uno mismo con un simple puñal»). Sin embargo, esta posibilidad, al estar formulada como pregunta retórica, ya encierra en sí misma su propia negación. El impulso de suicidarse se ve frenado por la consideración del más allá: el sueño de la muerte se convierte en pesadilla ante el miedo a condenarse. En consecuencia, optamos por «ser», por soportar esta vida con todos sus males «antes que huir hacia otros que ignoramos». La conclusión del monólogo es que la conciencia, que nos hace rehuir la muerte por temor al más allá, es también lo que nos fuerza a seguir viviendo. En rigor, no es que prefiramos un término de la alternativa frente al contrario, sino que aceptamos pasivamente uno de ellos por miedo al otro.

De esa pasividad se desprende la aparente irresolución, que no es tal cuando la pasión se sobrepone a la razón. Sólo cuando el personaje reflexiona manifiesta sus incertidumbres y su irresolución, pero cuando debe intervenir, sin previa reflexión, actúa sin titubeos. Por ello Hamlet va retrasando constantemente su venganza, pues ocasiones para consumarla ha tenido en varios pasajes: pensemos en la representación que llevan a cabo los cómicos, que podría haber adelantado la venganza, o, sobre todo, el momento de la jornada III en que Hamlet se encuentra al rey Claudio agachado, de espaldas, rezando. No obstante, siempre prefiere esperar por miedo a condenarse. Y sólo al final, en un acto arrebatado, cuando sabe que su vida toca su fin, olvida la duda y consuma su venganza.

Las dudas de don Mendo distan de la gravedad shakespereana, aunque comparten el necesario secretismo que las envuelve, porque nadie podía conocer los planes específicos de venganza ni de Hamlet ni de don Mendo. En un primer momento, cuando don Mendo conoce la traición de Magdalena, que acepta a don Pero en detrimento de aquél, duda si hacer pié con amantes. Pero se contiene, porque dio su palabra de mantener silencio a ese r

DON MENDO (¡Santo cielo! ¿Qué escuché?  
Ella su esposa. ¡Su esposa!  
Si tal es verdad, estimo  
que salvándola hice el primo  
de una manera espantosa.  
Pronto he de saberlo, sí,  
que he de preguntarle yo  
y he de arrancarle...  
(Conteniéndose.)  
Mas ¡oh!  
¿Y la palabra que di?) (Jornada I)

No obstante, sí anuncia su venganza:

DON MENDO ¡Venganza, cielos, venganza!  
(Mirando al cielo.)  
Juro, y al jurar te ofrendo,  
que los siglos en su atruendo  
habrán de mí una enseñanza,  
pues dejará perduranza  
la venganza de don Mendo. (Jornada I)

Y dado que, como caballero, no puede incumplir su promesa, tendrá que aprovechar una nueva identidad, que adquiere gracias a su amigo Moncada, que le salva del emparedamiento. A partir de este momento desaparece don Mendo y, por ello, renacen las posibilidades de venganza:

DON MENDO [...] ¿De qué viviré?... ¿Qué haré?  
¿Dónde al cabo moriré?  
¿Aquí o allá?... ¿Qué más da?  
¿Seré malo?... No lo sé.  
¿Seré bueno?... ¡Qui lo sa! (Jornada II)

Convertido en el trovador Renato, tendrá, al igual que Hamlet, varias opciones de consumir su venganza, pero siempre prefiere esperar una ocasión más propicia. Para Renato, que tiene enamorada a Magdalena, sería una «hermosa venganza matalla de amores» (Jornada III), «pues que podría, discreto, / herirla de una balada / y matalla de un soneto» (Jornada III). Renato y Magdalena tienen una escena en solitario, donde ella le requiere amores, pero él prefiere mantener oculta su identidad y la emplaza a encontrarse en una cueva, donde podrá consumir su venganza: «juro por quien fui y no soy / que he de vengarme y que voy / a dejarte como nueva» (Jornada III). Como preparativo de la venganza se intercala el episodio de la canción que recrea la historia de infidelidades de Magdalena y que le provoca a ésta un desmayo, como ya habíamos citado arriba, y que le permite a don Mendo afirmar «¡Qué cerca está la venganza, / la venganza de don Mendo!» (Jornada III).

Tanta dilación sin una lógica razón responde al planteamiento paródico de Muñoz Seca, ya que la intención final estriba en remedar una venganza a través de la ausencia de venganza. Tanta espera conduce a que sea la mora Azofaifa quien asesine a Magdalena y acabe con las opciones de venganza de don Mendo. Reunidos en la cueva todos los implicados en las múltiples infidelidades, don Mendo insiste en sus planes: «que ahora me he dado palabra / de matarte y morirás» (Jornada IV). Y cuando le revela a Magdalena su verdadera identidad, ella se desmaya y don Mendo debe esperar a que se despierte. Al recuperarse, él confirma su propósito: «¡Y vas a morir, arpía! / ¡Vas a morir sin tardanza!» (Jornada IV). Pero aparece su amigo Moncada, que le impide la venganza. Más resolución tiene Azofaifa, que, sin temor ni titubeos, mata a Magdalena por pérfida. Es la culminación de la no venganza de don Mendo: «¿Qué has hecho, maldita mora? / ¿En quién me vengo yo ahora?» (Jornada IV). Sólo le resta matar a la que usurpó su rol de vengador y suicidarse, como conclusión de esta venganza:

DON MENDO [...] ¡Ved cómo muere un león  
cansado de hacer el oso!  
(Se clava el puñal y cae en brazos de Moncada y Froilán.)  
[...] Sabed que menda... es don Mendo  
y don Mendo... mató a menda.

(Muere.) (Jornada IV)

Aparte de los convencionalismos de la tragedia de venganza y del recurso de la duda, asociado a la venganza, tragedia y caricatura coinciden en otros aspectos concretos, como los elementos de ultratumba (el espectro de Hamlet y los muertos resucitados de la parodia) o las confidencias de un amigo sincero (Horacio en la tragedia, Moncada en el astracán). Todo ello invita a pensar que el parodista gaditano tuvo muy presente en su creación el clásico inglés, tal y como hemos ido justificando.

Elogiable nos parece el trabajo creativo de Pedro Muñoz Seca, que no sólo ha sabido fundir los discursos teatrales nacionales de mayor difusión y calidad, sino que también ha jugado con el clásico inglés por excelencia, *Hamlet*, en un claro ejemplo del afán lúdico que persigue en su parodia. Interculturalidad artística, clásicos en convergencia, cultura teatral sin fronteras, humorismo sin acritud, todo ello virtudes loables que nos ha posibilitado *La venganza de don Mendo*. Sin duda, un clásico entre los clásicos.

[Volver arriba](#)

#### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- CRESPO MATELLÁN, S. (1979). *La parodia dramática en la literatura española*. Salamanca: Universidad de Salamanca.
- MUÑOZ SECA, P. (1997), *La venganza de don Mendo*. Madrid: Cátedra (ed. Salvador García Castañeda).
- PELÁEZ PÉREZ, V. M. (2006), «Shakespeare parodiado en el teatro español del siglo XIX». En *Remembrances of our daies forgon'. Back to Shakespeare*, Jarazo Álvarez, R. (ed.), 15-22. A Coruña: AFI.
- (2009). *La época dorada de la parodia teatral española (1837-1918)*. Alicante: Taller digital de la Universidad de Alicante.
- SHAKESPEARE, W. (2007), *Hamlet*. Madrid: Austral (ed. Ángel Luis Pujante).

[Volver arriba](#)

Copyright © 2009 - Sociedad Española de Estudios Literarios de Cultura Popular SELICUP