

El teatro isabelino

22.1. EL MARCO HISTÓRICO Y SOCIAL

La estética, temática e ideología del teatro isabelino van unidas al contexto histórico-social y cultural en el que se produce, al igual que en las demás culturas. Los grandes artistas son, como todos los mortales, hijos de su tiempo.

Hacia el absolutismo inglés

Como otros reinos europeos, la **Inglaterra** de los siglos XIV y XV intentó consolidarse como país definiendo claramente sus dominios insulares. La iniciativa de ensanchamiento partió del reino de Inglaterra de manera similar a la operación que desarrolló Castilla cuando se fusionó con León. Tres son los dominios en los que piensan los ingleses en este periodo: Gales, Escocia e Irlanda, que no se incorporan a la corona hasta 1536, 1603 y 1801, respectivamente, aunque de esta última, sólo la parte que se conoce como Irlanda del

Norte. Esa idea de expansión los conduce hasta las costas francesas, dando lugar a una guerra inevitable, de 1337 a 1453, conocida por la Guerra de los Cien Años. Si en buena parte de ese periodo el triunfo sonrió a los ingleses, **Juana de Arco** dio la vuelta a la contienda con sus victorias de Orleáns (1428-1429).

Estos tuvieron que replegarse hasta el norte y, aunque fracasados en la guerra, conservaron durante un siglo una estrecha franja en territorio francés, al menos hasta 1559. Probablemente la derrota, junto a otra serie de causas, hizo que Inglaterra se abriera a ultramar, creando el mayor imperio colonial de la historia.

Con **Isabel I** (1558-1603) el país consigue un periodo de gran prosperidad al producirse el importante despegue de su capitalismo industrial apoyado por un fuerte incremento de la población. Por otra parte, el contrabando de esclavos negros y la riqueza de los navíos ingleses dotaba de gran actividad al puerto de Londres. Esta riqueza hace surgir una gran industria metalúrgica y da lugar al gran mercado financiero londinense. Ello siguió beneficiando a la corte, nobleza y grandes monopolios, con el consiguiente perjuicio para el campesinado.

Si en Europa la Reforma partió de teólogos y juristas, en Inglaterra fue desde el poder. La disolución del matrimonio de **Enrique VIII** con **Catalina de Aragón** no fue simplemente por el amor hacia Ana Bolena, sino por temor de que aquélla no tuviera descendencia masculina. El rey instigó al clero inglés, amenazó, presentó su caso ante las universidades europeas y, finalmente, logró disolver su primer matrimonio.

En 1534 el Parlamento aprobó una ley según la cual el rey era reconocido como Jefe Supremo de la Iglesia de Inglaterra. Su hijo **Eduardo VI** (1548-1553) consolidó la escisión de la Iglesia Romana, y su sucesora, **María Tudor** (1553-1559), pese a ser católica como su madre Catalina, no pudo dar marcha atrás en un estilo de gobierno y de entender la religión como fuerza unificadora de los dominios ingleses en torno a la corona. Isabel I ratificó el compromiso anglicano.

Los reformadores ingleses, huidos del país durante el reinado de María Tudor, regresaron predicando una «purificación» de la Iglesia.

Estos puritanos produjeron ciertas tensiones en la corona, al tiempo que fueron ganando puestos en el Parlamento. A la muerte de **Jacobo I** (1603-1625) se produjo la ruptura total de la monarquía con tan importante grupo político, y el cierre de la Cámara de los Comunes en 1629.

De ahí saldrá la Guerra Civil de 1642 a 1652, y la aparición de Cromwell, con un poder dictatorial que duró hasta 1660, fecha en la que se produce la reinstauración de la monarquía, en manos de Carlos II, hijo del rey anterior.

22.2. EVOLUCIÓN DEL TEATRO INGLÉS

El público inglés fue testigo de la gradual progresión de la escena nacional. De los intermedios y moralidades evolucionó hacia formas mucho más realistas.

El teatro alegórico en el que se daban los contrastes de tono, lenguaje y representación, deja paso a una serie de personajes tipificados. No faltan entre éstos los tipos burlescos (el «Vicio» principalmente), que salpicaban con su sátira, diálogo gracioso y anécdotas las parábolas dramáticas más edificantes. De **John Heywood** es [Vit and Folly (1521), en la que frente al Sabio aparece un personaje de tanta fortuna en el teatro inglés como el Necio o Loco.

Otra obra característica es **The four P's**, así denominada porque sus cuatro personajes empiezan por P: «Pedlar», buhonero; «Poticary», boticario; «Pardoner», vendedor de indulgencias, y «Palmer», peregrino. Sin proponerse una crítica directa de su tiempo, cabe ver en el Pardoner la caricatura de los falsos traficantes de indulgencias y perdones de ultratumba ya denunciados por **Lutero**. Sin embargo, estas notas eran contemporáneas a la defensa que **Enrique VIII** hacía del Papa y la Cristiandad frente a las teorías del agustino alemán.

The four P's es una exposición escénica muy del gusto medieval: el debate entre posturas encontradas a través de un concurso de mentiras y de historias inverosímiles que tienen a la mujer como tema. El ganador parece ser un Pardoner, quien, a lo largo de su trato humano por los más variados lugares, afirma que en medio millón de mujeres que vio no había una sola encolerizada. Este mismo personaje tipificado dará fin a la pieza con un **sermón**, uno de los subgéneros del teatro medieval.

Si en su estructura la obra de **Heywood** continúa con la forma medieval, en el tono, temática y personajes resulta un claro precedente de la comedia inglesa. La moralidad es quizá el género más adecuado para la exposición ideológica. El dramaturgo convierte sus personajes alegóricos (la Muerte, el Conocimiento o el Amor) en otros destinados a ser portavoces de una política muy concreta: la monarquía. Para que tales moralidades no se queden en meros discursos escolásticos, los autores las insertaban en una movida y amena acción.

A este respecto, el autor más significativo del momento es sin duda el anglicano **John Bale**. Un título como *A comedy concerning three Lawes, of Nature, Moses and Christ, corrupted by Sodomytes, Pharysees and Papistes* basta para declarar sus intenciones de claro apoyo a Enrique VIII. La obra parece ser de 1538, es decir, de dos años después de la ruptura con Roma y de la proclamación del anglicanismo religioso.

John Bale supo también servirse de la parábola histórica en su *King John* (1536). El rey Juan se convierte en un mito dramático por el hecho de haberse opuesto en su tiempo a la autoridad del Papa, justo lo que acababa de hacer Enrique VIII con todas sus consecuencias.

Con esta figura se inicia un género de gran importancia en el teatro isabelino, el **drama histórico**, basado en la propia historia nacional. En el pasado que la conforma se buscan las raíces de su identidad y la justificación de los hechos recientes. **Las Crónicas** (1577) de **Holinshed** serán, a este respecto, la mejor fuente de los dramaturgos isabelinos. El drama histórico refleja la reflexión y las dudas que asaltan la conciencia inglesa, aparte de convertirse en una forma eficaz de instrucción y propaganda.

La dramaturgia al servicio de la ideología dominante será moneda corriente en la Inglaterra del siglo XVI. Las obras denunciarán al Papado, a los clérigos rebeldes al anglicanismo, la resistencia de Escocia, la religión católica...

Al contrario, durante el breve periodo de María Tudor, algún dramaturgo servirá a la causa católica contra los monarcas anglicanos.

En la tradición puramente formal hay que señalar también el conocimiento de la comedia latina, **Plauto** y **Terencio**, gracias a la labor de humanistas pedagogos, como **Eton**, **Nicholas Udall** y **William Stevenson**. Todos ellos piensan que el teatro es el mejor instrumento para formar y educar divirtiendo. De ahí su auge en todos los Colleges ingleses.

Asimismo, es de señalar el descubrimiento de la **Poética** de **Aristóteles** y de las tragedias de **Séneca**, cuya traducción inicia Heywood en 1559. En Séneca encontró el drama inglés una retórica anticiceroniana, trágica por excelencia, elegante y ampulosa; una temática basada en la venganza y en la sangre, con diversos motivos y accesorios, como los celos, odios, ambiciones, suplicios y gritos de angustia.

A los primeros imitadores seguirán otros que, no pudiendo soportar quizá la tensión del modelo latino, introducirán en él elementos cómicos y bufonescos según el gusto de la tradición inglesa.

22.3. LOS TEATROS Y LA REPRESENTACIÓN

Los teatros públicos en Londres

Fuera de la jurisdicción de la City, Londres tuvo, durante el periodo isabelino, una decena de teatros permanentes, la mayoría al aire libre, situados al norte y sur del Támesis. Se trataba de **teatros de madera**, o de madera y ladrillo, con partes techadas de paja, que en algún momento eran pasto fácil del fuego. Solían ser poligonales, con tendencia a la forma circular. Constaban de patio, en el que el público seguía la representación de pie, y dos o tres pisos de galerías. Esta disposición recordaba la de las posadas inglesas (inn) de dos o más pisos, en los que las galerías daban acceso a las habitaciones de huéspedes. A falta de otros locales, los cómicos se habían acostumbrado a actuar en estas posadas. De ahí que, a la hora de construir un teatro, se partiese de la conocida arquitectura de las inns.

La capacidad de los mejores de estos teatros andaba en torno a los dos mil espectadores. La media de las medidas exteriores estaba en los veinticinco metros de diámetro por diez de alto.

El primero de estos locales fue llamado simplemente The Theater. Lo construyó en 1576 el actor-

tramoyista **James Burbage**, a quien tanto debe el teatro inglés, y el especulador Philip Henslove. Al año siguiente se construyó el Courtain, también al norte del río.

Entre estos dos teatros se estableció un convenio que se mantuvo en vigor por los hijos de Burbage hasta 1599, dos años después de la muerte de su padre.

En 1587, movido por el negocio que suponía el teatro, Henslove construye al sur del Támesis The Rose.

En 1595, la compañía del Almirante construye The Swan, teatro que se ha hecho famoso a partir de la ilustración del mismo que circula por las historias del teatro.

Al romperse el pacto entre el Theater y el Courtain, en 1599, los hijos de Burbage utilizan los materiales del primero para establecer The Globe (1599), cerca del Rose.

Por su lado, Henslove y el actor Alleyn prefirieron trasladarse al noroeste, donde crearon The Fortune en 1600. En 1613 le llega el turno a The Hope.

(...IMAGEN)

El actor William Kempe según un grabado de 1600.

De todos estos teatros no queda en pie más que recuerdos de algunas ilustraciones panorámicas del Londres de la época, en donde suele aparecer The Globe; el croquis de The Swan, realizado de memoria por el holandés **J. de Witt** (que visitó la ciudad en 1590); un contrato de construcción del Fortune por Henslove, y las indicaciones escénicas de algunos dramaturgos, a través de las cuales podemos dar cuenta imprecisa de la vida de estos locales en los que floreció el teatro de una época gloriosa.

El escenario consistía en una **plataforma cuadrada** de unos catorce metros de ancho por nueve de fondo -las medidas del Fortune-, y que se sitúa ante un muro con dos puertas.

Allí tiene lugar la casi totalidad de la acción dramática, aunque, por encima de esa plataforma, existe una **galería** que puede acoger a otros actores y músicos, a veces ocultos al público.

Esa galería era utilizada para las escenas de balcón (Romeo, y Julieta), pero también podía simular una muralla vigilada por soldados (Macbeth).

Otras veces, cuando no había acción que subir a ese plano, se situaban en él los espectadores más exigentes. Es de creer que ese escenario estuviese situado al fondo del teatro, y que las puertas diesen entrada y salida a los actores y los condujesen hasta los camerinos.

Sin embargo, las investigaciones de Adams y Hodges sobre los planos de The Globe optan por un escenario rodeado de espectadores por todas partes, incluida la posterior, lo que hizo que los actores tuviesen que desembarcar por trampillas.

En cualquier caso, lo normal es que el espectador esté muy próximo del actor, creando fácil una comunicación teatral. De ello quedan restos en los palcos situados dentro del escenario en muchos de los teatros románticos actuales.

También se ha discutido bastante sobre el **fondo del escenario**, o escenario interior, evocador de

un espacio referencial (cueva, habitación, taberna, sala de trono...) que quedaba visible con sólo descender la cortina que lo cerraba. Pero esta teoría ha sido atacada por los que sostienen que ese espacio alejaba del público escenas de gran relieve, muy normales en tragedias y comedias.

Lo que sí parece del todo evidente son las **trampillas** (escotillas) en el suelo del escenario, en las que pueden haberse desarrollado escenas sepulcrales (Hamlet) y apariciones desde abajo. Dada igualmente la altura con la que cuentan los teatros ingleses, también se usó el piso superior para la instalación de **maquinarias** con las que habían de realizarse descensos de actores o de accesorios; en algún teatro había lugar para efectos especiales, como el del cañón. En *The Swan*, el nivel superior del escenario tenía forma de cabaña, de ahí su denominación, hut.

Los teatros privados

Además de los locales citados, Londres dispuso de otros, denominados privados, término que no parece del todo apropiado. En realidad se trataba de teatros instalados frecuentemente en conventos secularizados, como Blackfriars, Whitefriars o Saint Paul, que fueron utilizados por grupos de teatro de niños y adolescentes. En ellos se darán algunas de las mascaradas de **Iñigo Jones**. Se alumbraban con candelas y lámparas de aceite, que conjugaban sorprendentes efectos de luminosidad. Estos locales eran pródigos en efectos escénicos. Todos los espectadores tenían asiento, y un horario más acorde con la jornada de trabajo, ya que, contrariamente a los teatros públicos, que sólo funcionaban a plena luz de día, éstos podían prolongar sus representaciones hasta la noche, e incluso en los meses de verano. De ahí el precio de las entradas y la selección del público.

Decorados y vestuario

También aquí existe una gran diferencia entre los teatros públicos y privados. En los primeros es rara la presencia de decorados propiamente dichos. Más que de escenotecnia, estos teatros echan mano de elementos decorativos esquemáticos para indicar el lugar de la acción. De ahí la relevancia de los objetos para la configuración simbólica y afectiva de la representación, así como la ubicación de las diversas escenas de una obra. Los objetos se pueblan de este modo de una funcionalidad referencial múltiple.

Si los personajes llevan antorchas en la mano es que se trata de una escena nocturna; simples arbustos en macetas nos trasladan a un bosque; el trono sitúa la acción en palacio; la corona será símbolo de realeza, etc. Esta ausencia de decorado y, por consiguiente, de localización referencial de la acción, es suplida por el propio texto, encargado de decir dónde se sitúa en cada momento la acción. Cuando el dramaturgo no lo indicaba así, solía hacerlo el actor de turno.

Este procedimiento permitía gran agilidad en la acción, evitando interrupciones entre escenas. En alguna ocasión se empleaban carteles y anuncios. Con estas convenciones, el público isabelino, que además era auxiliado por los vestuarios que caracterizaban a los personajes, avisos y ambientaciones escénicas presentadas por fanfarrias, tambores y trompetas, podía seguir perfectamente el curso de los acontecimientos. Así fue posible representar, por poner un ejemplo, los cuarenta y tres cambios escénicos de Antonio y Cleopatra.

Todo esto era posible porque el teatro isabelino, y particularmente **Shakespeare**, no sólo hizo caso omiso de las unidades del lugar y tiempo de la preceptiva clásica, sino que no respetó tampoco

criterios de división del drama renacentista en cinco jornadas o actos. **Shakespeare**, en muchas de sus obras, ni siquiera marca la separación entre actos y escenas. No estamos aún ante la clara subdivisión en cuadros de la dramaturgia épica, ni ante las técnicas secuenciales del cine. De ahí la irritación de **Philip Sidney** por esta sucesión de escenas que veían en *The Theater* y en *The Courtain*:

Tiene usted Asia a un lado, y Africa al otro, y tantos reinos inferiores que al llegar el actor, ha de comenzar por decir dónde se encuentra; de no ser así, no se entiende la historia. Ahora encontramos a tres damas que caminan juntas cogiendo flores, por lo que debemos pensar que el escenario representa un jardín. A continuación nos dicen que ha ocurrido un naufragio en el mismo lugar y, entonces, caeremos en falta si no convenimos que aquello es un arrecife.

Sin embargo, el espectador del teatro isabelino no encontraba difícil seguir todos estos desplazamientos de la acción. Para el dramaturgo contaba más la poesía y la historia desarrollada por los personajes que el lujo externo de la escena. Y eso lo entendió siempre el auditorio. Por el contrario, en las representaciones de la Corte sí había decorados para figurar los distintos espacios. Es lo que los investigadores parecen deducir del análisis de los archivos en los que aparecen los gastos del espectáculo.

Si el decorado no pareció inquietar a los empresarios de los teatros públicos, sí rivalizaron éstos en el vestuario de las compañías, que solía ser particularmente magnífico en las tragedias. Lo importante era dar idea del lujo y de la fastuosidad de los personajes representados. Importaba menos la fidelidad del vestuario a los usos de la época evocada. En el escenario desnudo el vestuario llamaba por sí y para sí la atención del espectador. Era un lujo sorprendente para los extranjeros que visitaban Inglaterra.

La calidad de las ropas haría pensar, a primera vista, en un dispendio difícil de asumir por la administración de estos teatros. Sin embargo, eso no era del todo real, ya que los vestuarios pasaban de una obra a otra, se podían adquirir de segunda mano, a veces eran donados por ilustres personalidades de la vida inglesa, etc. Se cuenta que era costumbre de algún gentleman dejar en testamento a los sirvientes el vestuario; a ellos no les resultaba difícil gestionar su venta, puesto que no los habrían usado ellos mismos.

Con **Jacobo I** las tramoyas comenzaron a invadir las representaciones, superándose también el lujo del vestuario. Empieza el auge de las **mascaradas**.

22.4. LOS DRAMATURGOS INGLESES

A mitad del reinado de **Isabel I** tiene lugar en Inglaterra la mayor eclosión de dramaturgos de calidad que haya conocido este país en su historia. Se les conoce con el nombre de isabelinos por haber producido la mayor parte de sus obras durante este periodo. A excepción de **Ben Jonson** y **Shakespeare**, todos proceden de escuelas universitarias. A las influencias latinas antes citadas, hay que añadir el impacto que en el drama isabelino llegó a tener la obra de **Lyly**, **Euphues** (1578).

Gran conocedor del mundo grecolatino, **Lyly** escribe en un estilo preciosista, poblado de todas las figuras y tropos de la retórica clásica, echando mano de los campos más diversos, mitología, heráldica, bestiarios, lapidarios, alquimia, etc.

Thomas Kid, Christopher Marlowe y Ben Jonson fueron los más destacados dramaturgos de este tipo después de **William Shakespeare**.

De los dos primeros se insiste en sus vidas marginales y rebeldes. **Marlowe**, en particular, tiene una biografía plagada de desórdenes, infamias y escándalos. Se sabe que **Thomas Kyd** (1558-1594) escribió un **Hamlet** que se perdió sin ser publicado. Su temática e historia -que Shakespeare desarrolló posteriormente- fue recogida en la que posiblemente sea la obra más representada en su época, **La tragedia española** (1587), compendio de truculencias de corte senequista, de moda en las escuelas.

Con **Christopher Marlowe** (1564-1593) avanzamos un paso más hacia Shakespeare. Decepcionado como Kid del anglicanismo, posiblemente por el cariz puritano que adoptó, Marlowe abandona toda fe y práctica religiosa. Lo cual se deja ver en su teatro, cuya temática y argumentos, extraídos de la mitología, del medioevo y de la historia reciente, nos muestran el absurdo y el horror humanos.

El héroe de Marlowe pretende romper con todos los moldes, aunque para ello sea preciso pactar con las fuerzas del Mal. Destaquemos, entre sus dramas, **Tamer/du** (1586), considerado como el nuevo azote de Dios, que muere camino de China con la pretensión de dominar al mundo entero; la Trágica historia del **Doctor Faustus** (1588), precedente de la obra de **Goethe**, habla del personaje que se condena por haber vendido su alma, a pesar de las pruebas de arrepentimiento que ofrece.

Por su lado, **Ben Jonson** (1572-1637), considerado como el más digno rival de Shakespeare, vivió el esplendor del teatro isabelino hasta fechas cercanas al cierre de 1642.

Entre sus mejores producciones están **Volpone**, **La mujer silenciosa** y **El alquimista**.

Lo más característico de Jonson es sin duda la comedia de humores, como algunos críticos la califican. Dicha expresión viene del enfrentamiento de caracteres y temperamentos debido a la influencia sobre la psique de los distintos humores que riegan el cuerpo humano.

La introversión, las deformaciones más caricaturescas, los apetitos de poder o de placer, definen a estos personajes. La larga vida de Jonson en la escena lo hizo célebre en la comedia burguesa, llegando incluso a escribir textos para las representaciones jacobeanas de **Iñigo Jones**, con el que mantuvo encuentros y discrepancias.

El autor defendía la primacía del texto poético sobre el lenguaje puramente visual de las escenografías de Jones.

22.5. SHAKESPEARE

William Shakespeare, el mayor de los dramaturgos isabelinos, nace en 1564, en Stratfordon-Avon. No pasa por las escuelas universitarias, aunque se sabe que estudió en la Grammar School de su pueblo.

Allí debió leer a **Séneca** y a los poetas y comediógrafos latinos.

Desde 1587 año en que se marcha a Londres, escribe sus primeros ensayos sobre teatro al tiempo que sus comedias.

Al arte de la escena dedica toda su vida: como actor, director, administrador y coempresario de “El Globo”, junto al gran actor Richard Burbage.

Shakespeare hereda del teatro inglés el genio irónico y burlón que no podrá dominar ni siquiera en las tragedias más patéticas.

A la inversa, el suspense, la tensión dramática, la reflexión profunda sobre la condición del hombre y la existencia no están nunca ausentes de sus comedias.

Coincide con Calderón en la apreciación del teatro, al que hace consustancial con la vida misma del hombre, o con la cara profunda y libre de los sueños. Pero sin dejar que, en la comedia, las reflexiones transcendentales se apoderen del tono de la obra. Así, en Como gustéis, Jacques afirma:

Todo el mundo es teatro. Y en él son histriones todos los hombres y todas las mujeres; sus entradas y salidas tienen lugar en escena, cada cual interpretando distintos papeles en la vida, que es un drama en siete actos. Está primero el recién nacido que maúlla y devuelve la leche encima de su ama de cría...

Esta cita puede servirnos igualmente para la comprensión del lenguaje dramático que **Shakespeare** pone en boca de sus personajes. Se trata de un lenguaje de estilos diversos entremezclados. A comparaciones y metáforas de tono elevado pueden seguir imágenes de la vida más doméstica y corriente. Esta mezcla de estilos no es privativa de la comedia, como podría pensarse. Está también presente en sus tragedias y dramas históricos. En realidad, Shakespeare no se sitúa lejos de la concepción de **Platón**, para quien tragedia y comedia representan las dos caras consustanciales del hombre.

La diferencia entre una y otra habría que buscarla en:

- a) La intención perseguida por el dramaturgo. Está claro que hay obras en las que éste se propone divertir por encima de todo. Frente a la comedia, las tragedias nos muestran a los personajes interpretando papeles históricos en un argumento en el que les ha tocado ser protagonistas. En la vida extra-teatral, estos personajes actuaron ante las miradas y expectación de todos. Rodeados de admiradores y detractores en una corte en la que el traidor se enmascara de amigo fiel, ¿no es eso materia teatral para Shakespeare? ¿Por qué no trasladarlo a los locales de representación?
- b) Consecuente con lo dicho, Shakespeare no podía permitirse con los dramas históricos las libertades que se permitía con las comedias. En ellas, el dramaturgo puede desplegar una fantasía expositiva, una imaginación creativa que lo aleje con frecuencia de sus fuentes.

Clasificación de sus obras

Estas dos visiones o caras del teatro, en correspondencia con las de la existencia, admitirían alguna mayor concreción clasificadora. La cara seria ha sido tradicionalmente dividida en dramas históricos y tragedias, subdividiéndose los primeros en dramas históricos ingleses y romanos:

DRAMAS HISTÓRICOS

Ingleses

Enrique VI (1591-92)
Ricardo III (1592-93)
El Rey Juan (1595)

Romanos

Tito Andrónico (1589)
Julio César (1599)
Antonio y Cleopatra (1606-07)

Ricardo II (1595)
Enrique IV (actos I y II)
(1596-97)
Enrique V (1599)
Enrique VIII (con Fletcher)

Coriolano (1608)

TRAGEDIAS

Romeo y Julieta (1595)
Hamlet (1601-02)
Otelo (1604)
El Rey Lear (1605)
Macbeth (1606)

La otra mitad de la obra shakespeariana la constituyen sus comedias. No vamos a entrar en su clasificación genérica o temática. Indiquemos sólo que sus tonos y registros, así como la estructura de las mismas, es muy variada. En nuestra opinión, alguna de ellas, en particular Sueño de una noche de verano, participan del concepto del viejo drama satírico griego.

Los dramas históricos y las tragedias

Shakespeare se inscribe en la tradición del teatro histórico inglés, que toma como argumento preferido la propia historia nacional. La galería de reyes ingleses que nos presenta el dramaturgo se convierte en radiografías dramáticas del poder. Uno tras otro, hace subir a escena:

a Ricardo II, que peca de debilidad y falta de principios, replegado sobre sí cuando tiene a su mando todo un reino;
a Ricardo III, que encarna la tragedia del poder tiránico;
a Enrique IV, juerguista al lado del inolvidable Falstaff, poco lúcido y despreocupado de su misión real;
a Enrique V, que impone el orden y la regeneración moral persiguiendo y ajusticiando a bandidos y conspiradores...

En todos ellos, ¿no está Shakespeare retratando comportamientos más recientes vividos por sus contemporáneos?

En este contexto, incluso las tragedias de ambientación romana cabe interpretarlas como parábolas del presente. En Julio César, Casio y Bruto cometen el asesinato por razones diferentes. El primero, llevado por las bajas pasiones, el odio y la envidia; el segundo, amigo de César, por el amor al pueblo romano y la aversión al poder tiránico que adivina en la política del gran militar romano.

Esta historia, tan lejana en el tiempo de la época isabelina, será contemplada por una sociedad que guarda la memoria de recientes regicidios: los de Enrique VIII con sus esposas o el de la propia Isabel con la reina María Estuardo de Escocia.

Pero el arte de Shakespeare no está sólo en mostrar una representación dramática para convertirla

en espejo de la historia. Además de ello, da la forma teatral adecuada para conmovernos y hacer que constantemente nos cuestionemos las razones de unos hechos.

La sociedad isabelina hereda la concepción política medieval en la que las diferencias sociales y las funciones vienen dadas por la naturaleza, que, en la cima, y como árbitro supremo, coloca al monarca con poderes delegados del mismo Dios.

Pero, para Shakespeare, el respeto y la obediencia al monarca tienen sus límites. El poeta denunciará las intrigas para alcanzar ilegítimamente el poder o el maquiavelismo por conservarlo.

En la escena 1 del acto IV de Enrique V leemos este aserto que nos recuerda literalmente a Calderón: «Los servicios de cada sujeto pertenecen al rey, pero el alma de cada uno es su bien propio.»

Contrariamente a Marlowe, y pese a todas las razones en su apoyo, Shakespeare admitirá ciertas transigencias con el monarca cuando así lo exija la armonía social.

(Enrique V, prólogo.)

Quién me diera una musa de fuego que os transporte al cielo más brillante de la imaginación; príncipes por actores, un reino por teatro, y reyes que contemplen esta escena pomposa; que, entonces, belicoso, el propio Enrique V el porte adoptaría del dios Marte; a sus pies, cual sabuesos sujetos, veríamos al Hombre, a la Guerra, al Incendio, ansiosos de actuar. Perdonen, sus mercedes, nuestros genios monótonos que osan presentaros, en indigno tablado, objeto de tal talla; ¿puede esta estrecha arena acaso contener de Francia el ancho campo? [...] Pondremos en acción fuerzas de vuestros sueños. Suponed que el recinto de este nuestro teatro dé cabida en esta hora a dos grandes naciones [...] Que supla vuestro ingenio nuestras imperfecciones.

Un paso más libre en la representación de los dramas del poder (y del amor) lo constituyen las tragedias. En general se trata de textos o leyendas anteriores sobre los que Shakespeare es más libre de diseñar sus propios esquemas accionales. Esto explicaría su recreación personal y el éxito de los mismos a lo largo del tiempo, que ha acabado convirtiendo a Otelio, Macbeth o Hamlet en auténticos mitos dramáticos. Detengámonos en la más ensalzada y representada de todas ellas, Hamlet.

Si Julio César es la tragedia del tormento, de la duda ante el gesto irreversible, Hamlet se presenta de inmediato como la tragedia de la voluntad decidida del protagonista, que no vacila cuando hay que salvar sus legítimos derechos. Al menos, así puede presentársenos **Hamlet** en una primera lectura.

La historia procede de un viejo drama medieval conocido del público inglés. Todo parte de una visión en la que a Hamlet se le aparece el fantasma de su padre. Este le confía que fue el tío de Hamlet quien le dio muerte para apoderarse de la corona de Dinamarca, tras lo cual se casó con su propia esposa. Ante esta revelación, Hamlet se finge loco y se recluye en su soledad. Ni de la bella Ofelia quiere tener noticias. Trama entonces un plan estratégico y sutil para recrearse con sus víctimas. Idea la célebre escena del teatro dentro del teatro, en donde unos comediantes representarán, ante el rey su tío y su madre, la historia de un rey muerto por su hermano...

No faltan los elementos senequistas y truculentos, la sangre que llama a la sangre, el encadenamiento de los hechos luctuosos en un héroe arrebatado por la acción. Mas no logra Hamlet cerrar el círculo de la violencia, que seguirá machacando al propio héroe. Es fácil, en este contexto, entender el célebre monólogo de la obra, «ser o no ser», que es lo mismo que preguntarse si vale la pena la lucha a tal precio, o incluso si vale la pena seguir viviendo:

Ser o no ser, éste es el problema. Saber si es más digno a nuestra alma padecer los escarnios, las pedradas y los flechazos del destino o luchar contra todos estos males a fin de destruirlos. Morir, dormir... y nada más. Pensar que con un simple sueño podemos poner fin a las penas y a todas las injurias naturales que heredamos de la carne. Este es el final que devotamente debemos implorar. Morir, dormir, ¿dormir? ¡Soñar acaso! ¡Ah! He ahí lo que nos paraliza, pues, ¿qué sueños habremos de tener una vez abandonemos el tumulto de nuestra existencia mortal? Eso es lo que nos detiene, ésa es la razón que nos induce a ir más allá en nuestras exigencias.

En la obra se apela a las «percepciones» inconscientes del espectador: presencia de los sueños, aparición del más allá en la conciencia presente. Quizá sea Hamlet el que indague su propia identidad, buscándola en la imagen paterna.

(Hamlet, act. III, esc. 2.a.)

HAMLET.-Decid este parlamento, os lo ruego, como yo lo he recitado ante vosotros, con viveza y soltura; que si lo vociferáis, como hacen muchos de nuestros actores, más me valdría, en tal caso, confiar mis versos al pregonero. Y no cortéis demasiado el aire, así, con los brazos; antes bien, que vuestros gestos sean moderados; porque, incluso en medio del torrente, en medio de la tempestad, y, aún os diría, en medio del torbellino de la pasión, debéis adoptar y mostrar esa medida que le da su encanto. ¡Ah! En lo más profundo me disgustó escuchar a un mozallón empelucado hacer jirones una pasión, es decir, hacerla añicos, y lacerar los oídos del patio que, por lo general, sólo aprecia la pantomima incomprensible y el estrépito. Me agradaría ordenar azotar a ese comicucho, tan grotesco en el papel de Herodes como en el de Termagante. Nada de eso, ¿eh? [...]

Mas tampoco pequéis de aburrido; sino que vuestro propio discernimiento os sirva de guía. Que vuestra acción esté en consonancia con la acción dicha, aplicándola con especial interés a no violar nunca la naturaleza; porque toda exageración se aparta de la finalidad del teatro que, desde su origen, y aún hoy, tuvo y tiene como objeto ofrecer, por así decirlo, un espejo a la naturaleza, mostrar a la virtud su propia imagen, y a la sociedad contemporánea su forma y su marca. Porque si la expresión es exagerada o débil, por mucho que haga reír al ignorante herirá a no dudarlo al hombre sensato cuya crítica -estaréis de acuerdo conmigo- es de más peso que la de una sala llena de profanos.

Las comedias

Shakespeare sigue siendo un dramaturgo ejemplar en sus comedias. Dejando de lado la temática y los argumentos de las mismas, sorprende la variedad de registros que nos descubre su análisis, las combinaciones de tipo estructural que encontramos en sus diferentes títulos, la agilidad de sus diálogos... Por ejemplo en la comedia de mayor lujo compositivo y mayor riqueza de planos y estructuras expositivas: **Sueño de una noche de verano**.

Siguiendo su historia nos encontramos con tres planos de acción netamente diferenciados. Se inicia con el «plano real» de la comedia, que sirve de marco a la misma, pues abre y cierra la acción, y cuenta la próxima boda del duque Teseo con Hipólita. La fiesta nupcial tendrá lugar dentro de cuatro días, tiempo para desarrollar las acciones de la comedia. Sobre esta celebración se incrusta otra, igualmente real: Teseo, padre de Hermia, pide al duque Egeo que la convenza para que acepte el amor de Demetrio y olvide a Lisandro, que la ha seducido. A su vez, aparece en escena Elena, que ama a Demetrio sin ser correspondida por él. A este plano real se yuxtapone otro puramente teatral, el de los artesanos que preparan una representación dramática para la boda de Teseo, basada en los tristes amores de Píramo y Tisbe. Pero no queda ahí el enredo dramático que inventa Shakespeare, pues en la segunda jornada hace irrumpir en escena una serie de personajes de los bosques. Entramos en el mundo de la irrealidad, o «plano onírico». Estos nuevos personajes inciden sobre los de los planos anteriormente citados, apoderándose de la obra en las tres jornadas siguientes, sumiéndolo todo en un ambiente de encantamiento y confusión. Oberón, para vengarse de Titania, pone sobre sus ojos la savia de la flor del amor, a fin de que ésta se enamore del primero que encuentre en su camino. A partir de entonces todo se dispara. Al despertar, Titania se enamorará de uno de los artesanos, con cabeza de asno, y de allí el hilo argumental se enredará hasta límites insospechados. Finalmente, se impondrá el uso de la flor del desamor. Acudirán los desposados y asistirán a la función de los artesanos. También el cortejo de los seres mágicos entrará, encabezados por Titania, e invitarán a todos a cantar la felicidad del matrimonio suplicando la bendición y gracia de las hadas.

Shakespeare acude a lo misterioso, jugando con la alucinación y el sueño en un ballet poético y mágico. Cuando en la última jornada todo parece volver a la realidad, los personajes míticos se apoderan de la acción y vuelven a mandar en ella. La convocatoria de las fuerzas misteriosas que escapan a la acción no es infrecuente en el teatro de Shakespeare. Lo hemos comprobado en Hamlet. Pero no falta en obras de tono menor, como Romeo y Julieta, en el sueño fantástico del protagonista sobre la reina de los sueños, ni en la complicidad de Fray Lorenzo, mitad fraile mitad mago, que logra con sus brevajes fingir la muerte.

La obra de Shakespeare hemos de enmarcarla dentro de la tradición del teatro inglés, desde las moralidades e intermedios -que conoció de niño-, de donde toma en parte el ritmo de sus diálogos y el despliegue de su teatralidad, hasta los dramas preisabelinos y de sus propios contemporáneos. Su saber teatral le hizo detenerse justo a tiempo para no caer en las truculencias de algunos autores, ciñendo el relato a la historia y su representación, sin dejarse llevar por tentaciones novelescas o excursos poéticos peligrosos para la acción teatral. Pese a todo ello, al lector y espectador de su tiempo, e incluso de nuestros días, no dejan de parecerle excesivamente complicados los esquemas de algunas de sus mejores obras... si el director de escena no sabe presentarlas con la suficiente claridad y lucidez.

Pero Shakespeare no sólo lleva a su cima la tradición dramática de su tiempo, sino que, junto con

los griegos, ha seguido informando el teatro del porvenir: la escena romántica occidental, el teatro simbolista, el teatro épico y el propio teatro surrealista. Un ejemplo de estas últimas influencias lo tenemos en **García Lorca**, particularmente en las deudas de *El público* para con *Sueño de una noche de verano*.

22.6. EL TEATRO POSTISABELINO

A la muerte de Isabel I, en 1603, llega al poder Jacobo I. El fastuoso avance de la comitiva real hacia Londres parece que constituyó el mayor espectáculo del momento, un espectáculo en el que el rey era el principal actor. Las cortes europeas de esta época eran muy dadas a estas ceremonias de entronización, en las que seguían los rituales de los príncipes italianos del Renacimiento. Algunas de esas cortes, particularmente la inglesa, continúan con esa tradición.

El lujo y ostentación eran signos del absolutismo real al que se le atribuía un origen divino. Jacobo I trasladó este boato al teatro de la Corte. Su reinado representó el auge de las llamadas **mascaradas**, consistentes en espectáculos de gran tramoya, en los que eran más importantes los aspectos visuales que los textuales. El mayor organizador de estas mascaradas fue **Iñigo Jones**, que había aprendido en Italia el arte de la magnificencia del teatro, el de los grandes efectos.

Iñigo Jones, que venía de una Inglaterra austera, quedó deslumbrado por los italianos, y por el marco de sus espectáculos. Entre otros, pudo admirar el fastuoso teatro de Vicenza.

Al volver a Inglaterra siguió innovando por su cuenta en esta vertiente decorativista al servicio de historias simples, poéticas, de tono muchas veces pastoril, recitadas al son de músicas ensoñadoras.

Por su lado, la comedia y la tragedia se vio en los teatros públicos afectada por el gusto del pueblo y de una nobleza amiga de sensacionalismos.

En la tragedia se extremó el senequismo. Los temas del desenfreno sexual, de los celos, torturas y traiciones eran moneda corriente. Todo ello sazonado cada vez más por invocaciones al diablo o apariciones de espectros. En sus escenas de venganza y violencia parece adivinarse la reciente historia de Inglaterra.

Con la llegada al poder de Carlos I, en 1625, el teatro de corte impulsó aún más las mascaradas.

El propio rey y la reina participaron en ellas, con gran escándalo e indignación de los puritanos ingleses.

El triunfo de Cromwell hizo que se prohibieran las representaciones escénicas, con lo que se cerró el mayor capítulo del teatro inglés.