



UNIVERSIDAD DE CÓRDOBA

TESIS DOCTORAL

**LA RECEPCIÓN DE SHAKESPEARE EN EL TEATRO CLÁSICO
CONTINENTAL A TRAVÉS DE LA TRADUCCIÓN Y PUESTA EN
ESCENA DEL *HAMLET* DE DUCIS Y SU REPERCUSIÓN
INMEDIATA EN ESPAÑA. EL CASO DEL *HAMLETO* DE RAMÓN
DE LA CRUZ**

DIRIGIDA POR

Dr. D. Julián Jiménez Heffernan

REALIZADA POR

Estrella Baena Hidalgo

CORDOBA 2022

TITULO: *La recepción de Shakespeare en el teatro clásico continental a través de la traducción y puesta en escena del Hamlet de Ducis y su repercusión inmediata en España. El caso del Hamleto de Ramón de la Cruz*

AUTOR: *Estrella Baena Hidalgo*

© Edita: UCOPress. 2022
Campus de Rabanales
Ctra. Nacional IV, Km. 396 A
14071 Córdoba

<https://www.uco.es/ucopress/index.php/es/ucopress@uco.es>



TÍTULO DE LA TESIS: La recepción de Shakespeare en el teatro clásico continental a través de la traducción y puesta en escena del Hamlet de Ducis y su repercusión inmediata en España: El caso del Hamleto de Ramón de la Cruz

DOCTORANDO/A: Estrella Baena Hidalgo

DECLARACIÓN RAZONADA DE VALORACIÓN DE RESULTADOS DEL SOFTWARE ANTIPLAGIO

A la vista del informe de similitud generado por el software antiplagio, sobre los apartados de resultados alcanzados y discusión de los mismos, y conclusiones, declaro/declaramos que:

El presente trabajo arroja un 27% de índice de similitud que responde al porcentaje de citas de fuentes primarias y secundarias, en inglés, francés y en español, empleados por la doctoranda para ilustrar sus argumentos. El grado de volumen de cita de fuentes primarias es muy amplio, tratándose de un trabajo en cierta medida de literatura comparada. Asimismo, hay un volumen considerable de citas de estudios críticos, que en muchos casos exceden las tres líneas y han sido sangrados. Todo el material citado de fuentes ajenas (primarias y secundarias) en el presente trabajo ha sido debidamente referenciado, indicando el autor, el texto (ensayo, artículo, libro, fuente electrónica) y la página. Por todo ello, considero que la aportación de la doctoranda al debate crítico en el presente trabajo es totalmente original, y allí donde se apoya en otras fuentes es totalmente escrupulosa en la determinación y referencia de dichas fuentes.

Córdoba, 7 de Mayo de 2022

Firmado por JULIAN JIMENEZ HEFFERNAN el día 7 de mayo de 2022

Firma del/de los Director

RESUMEN

Aunque la investigación abarca el estudio tanto dramático como escénico del periplo de *Hamlet* hasta las tablas de los teatros españoles, hemos decidido centrar la defensa a favor del arte dramático. Estableciendo la evolución de la puesta en escena del *Hamlet* de Shakespeare, desde su estreno en *The Globe* en 1601 hasta el estreno en el Coliseo del Príncipe, en 1772, en una probable adaptación de Ramón de la Cruz: *Hamleto, rey de Dinamarca*. Es con esta puesta en escena que *Hamlet* es visto por primera vez y el nombre de Shakespeare oído por primera vez por el “vulgo” de los teatros españoles. Pero *Hamlet* tiene un complicado proceso de adaptaciones, y versionados que tratan de aculturizar a personaje y poeta en espacio y tiempo.

David T. Gies, en su estudio “Shakespeare, Ducis, Díaz: la sinuosa historia de un ‘original’ (*Juan sin tierra*, 1848)”, expone de una manera clara y concisa y, en un esfuerzo por nuestra parte se establecer el paralelismo pertinente de la marcha de *Hamlet* hacia nuevos países y dramaturgias.

La historia que vamos a contar aquí recorre [tres siglos], tres países y tres lenguas distintas. Comienza en la Inglaterra del siglo XVI, con la tragedia [*Hamlet*] escrita por William Shakespeare en [1599-1600] . . . Luego cruza el canal de la Mancha para llevarnos al despacho de un dramaturgo y traductor francés, Jean-François Ducis, que lleva al teatro de la calle Richelieu de París en su versión de la obra shakespeariana, titulada [*Hamlet*]. Esta obra, al cruzar los Pirineos . . . , se convierte en manos de su traductor español, [Ramón de la Cruz] en [*Hamleto, Rey de Dinamarca*] en [1772]. Notable suceso este trío en tres lenguas, y aún más notable cuando . . . ni el dramaturgo francés ni el español sabía la lengua de Shakespeare (206-07).

1. La cuestión de la imagen. Si hay algo que no se puede dissociar, es la palabra de la imagen. Los textos dramáticos y teatrales, han sido, primordialmente tratados y analizado desde el punto de vista literario, pero este método es erróneo ya que el género dramático no puede limitarse al texto escrito, por ser representable. Así entra dentro del marco analítico, todo el conjunto de signos, en especial los no verbales que clarifican situaciones, establecen espacio y, en definitiva “cinematografían la narración”.

2. De la didáctica a la comercialización. Si el propósito de las escenificaciones, desde época de los griegos, fue la educación en cierto tipo de presupuestos políticos y

morales sometidos a las disposiciones socio-políticas y religiosas, en la Baja Edad media, (XIV y XV), cuando inicie su camino hacia la plena comercialización.

3. Los recintos para la escenificación. Paralelismos España e Inglaterra. Las *plays houses*, los Corrales de Comedias. Uso de los espacios la rentabilidad de lo espectacular “Poner puertas al arte”.

A todos aquellos que han vivido estas especiales circunstancias y que se lanzaron para poder llevar a término el estudio. Gracias! Gracias! Gracias! A mi hermano, el Dr. Baena y a mi marido, Ángel de la Torre y, al Dr. Jiménez, Director de esta Tesis, que nos ha proporcionado todos los plazos temporales para poder llegar al final.

ÍNDICE.

INTRODUCCIÓN / JUSTIFICACION	1
------------------------------------	---

CAPÍTULO I: DEL *HAMLET* DE SHAKESPEARE AL *HAMLET* DE GARRICK

1. EL <i>HAMLET</i> DE SHAKESPEARE	11
1.1 La concepción dramaturgica en tiempos de Shakespeare	25
1.2 Del estudio didascálico.	40
1.3 Del arte de la palabra	44
2. LA ESCRITURA ESCÉNICA.	48
2.1 The <i>public play house</i> y el espacio de representación	50
2.2 De los espacios y puesta en escena del <i>Hamlet</i> isabelino	55
2.3 Análisis escénico-escenográfico	61
2.4 La música, las canciones y los efectos sonoros	83
2.4.1 La música: Funcional. Dramática	83
2.4.2 Las canciones: Baladas y madrigales	87
2.4.3 Efectos sonoros-efectos especiales	89
2.5 La escenografía y la utilería	91
2.6 El vestuario	96
3. <i>THE CHAMBERLAIN'S MEN</i>	107
3.1 De las aptitudes interpretativas y la formación	112
3.2 Actores	117
3.3 Personajes	119
3.4 Actores y Personajes. Con asignación	122
3.5 Actores y Personajes. Sin asignación	157
4. EL PÚBLICO	161
5. DE LA FUERZA DE LA PALABRA AL GOLPE DE BASTIDOR: LA EVOLUCIÓN DEL ESPACIO Y LA NARRACIÓN	165
5.1 Iñigo Jones, escenógrafo de la Corte	168
5.2 La República: William D'Avenant	175
5.3 La Restauración: Thomas Betterton	181
5.4 La Ilustración: David Garrick	194

5.3 Actores y personajes	281
5.3.1 La cuestión del Espectro	300
5.4 De los espacios del <i>Hamlet</i> de Ducis	302
5.5 De la escenografía del <i>Hamlet</i> de Ducis: estética, ambiente y atmósfera; utilería de escena, de vestuario, de personaje e iluminación	305
5.5.1 Estética, ambiente y atmósfera	310
5.5.2 Utilería de escena.	313
5.5.3 Vestuario y utilería de personaje	316
5.5.4 Iluminación	323
6. DEL PÚBLICO Y LA CRÍTICA	325
6.1 Del público.	325
6.2 De la crítica	329
7. ALGUNAS CONSIDERACIONES AL CAPÍTULO	331
 <u>CAPÍTULO III: HAMLETO, REY DE DINAMARCA, DE ¿DON RAMÓN DE LA CRUZ? LA RECEPCIÓN ESCÉNICA DE SHAKESPEARE EN ESPAÑA</u>	 333
1. LA ESPAÑA DE LA RECEPCIÓN	336
1.1 La importancia de las tertulias en la propagación de las ideas . . .	342
2. EL PANORAMA TEATRAL DE LA ESPAÑA DE LA BIENVENIDA .	350
2.1 Del lugar de la representación	351
2.1.1 De la <i>play house</i> y el corral de comedias	352
2.1.2 Del Corral al Coliseo	357
2.1.3 El Coliseo de la Cruz	360
2.1.4 El Coliseo del Príncipe	361
2.1.5 Cataluña: Las innovaciones escénicas	362
2.2 Sobre el teatro Nacional y los males que afectan a nuestra escena y cómo solucionarlos	364
2.2.1 De la constitución de los teatros.	366
2.2.2 De las cuestiones dramáticas: lo galo, lo hispano y el tema de las traducciones	378

3. LAS REFORMAS DEL TEATRO. DE NIFHO A D. LEANDRO	386
4. D. RAMÓN DE LA CRUZ: INNOVADOR ESCÉNICO DEL TEATRO NACIONAL. SAINETISTA POR ANTONOMASIA	390
5. LA CUESTIÓN DE LAS TRADUCCIONES Y EL ESPÍRITU TRÁGICO NACIONAL. DE LA CRUZ, TRADUCTOR DE LA TRAGEDIA INGLESA <i>HAMLET</i>	394
5.1 La cuestión de las traducciones	394
5.2 El espíritu trágico nacional	395
6. EL TEATRO DE RAMÓN DE LA CRUZ: LA ESCRITURA ESCÉNICA A LA ESPAÑOLA	398
6.1 Las razones de don Ramón	401
6.2 Don Ramón, la escena y 1772	404
7. ESTUDIO PARA LA PUESTA EN ESCENA DE <i>HAMLETO, REY DE DINAMARCA</i> DE D. RAMÓN DE LA CRUZ	412
7.1 Del texto	412
7.2 Con respecto al estreno: La escritura escénica.	425
7.3 El actor y el personaje	427
7.4 Escenografía	442
7.5 Vestuario.	447
7.6 Crítica	448
8. EL <i>HAMLET</i> DE MORATÍN: LA LITERATURA DRAMÁTICA A LA FRANCESA	450
8.1 El <i>Hamlet</i> de Eduardo Vasco.	450
8.2 El <i>Hamlet</i> de Alfonso Zorro.	455
8.3 El <i>Hamlet</i> de Juan Diego Botto	458
9. CONCLUSIONES	461

LA RECEPCIÓN DE SHAKESPEARE EN EL TEATRO CLÁSICO CONTINENTAL
A TRAVÉS DE LA TRADUCCIÓN Y PUESTA EN ESCENA DEL *HAMLET* DE
DUCIS Y SU REPERCUSIÓN INMEDIATA EN ESPAÑA. EL CASO DEL *HAMLETO*
DE RAMÓN DE LA CRUZ

Si logro lo que busco,
¿qué obtendré?
Un sueño, un soplo,
un borbotón de dicha.
(*Shakespeare*)

0. JUSTIFICACIÓN

“La dramática española se divide en dos clases: una popular, libre, sin sujeción a las reglas de los antiguos, que nació, echó raíces, creció y se propagó increíblemente entre nosotros; y otra que se puede llamar erudita, porque sólo tuvo aceptación entre hombres instruidos” (Luzán ctd. en Palacios “Un teatro para el vulgo” 1). En este sentido, Shakespeare llega a España bifurcándose en la dramática popular de mano de D. Ramón de la Cruz, 1772, y en la erudita con la pluma de D. Leandro de Fernández de Moratín, 1798. “Las versiones de Cruz y Moratín proyectan, respectivamente, la bifurcación del *Hamlet* de Shakespeare en el *Hamlet* de la escena, propenso al cambio y alteración teatral, y el de los libros, con énfasis en la recta interpretación del texto” (Regalado 54).

Así encontramos dos tipos de producciones textuales: aquéllas que han convertido a Shakespeare en genio clásico de la literatura universal, para ser leído, estudiado y analizado, cuyas ediciones podemos encontrar en bibliotecas y librerías y dependiendo de quién sea la traducción consideraremos la valía del texto y, de otro lado, las que podríamos denominar traducciones efímeras, no editadas (en su mayoría), cuya finalidad es la de ser representadas y cuyo análisis y estudio trasciende los elementos verbales, ya que para su comprensión global necesitamos de todos los códigos, verbales y no verbales, que conforman la puesta en escena, por lo que el *Hamlet* de Moratín abre la carrera hacia la traducción más adecuada y pulcra en el ámbito de las publicaciones literarias y el de don Ramón es el que queda olvidado en los depósitos del Teatro del Príncipe.

Si el escritor que ha compuesto una obra dramática se limitara á dar su manuscrito a la estampa ó á representar su obra en un salón, á buen seguro que los lectores ó

espectadores no formarían de ella, bajo muchos conceptos, sino una idea imperfecta . . . Sólo el teatro, con los recursos de una exhibición hábilmente combinada y ejecutada, puede producir un conjunto satisfactorio (Moynet 9).

Es gracias a las puestas en escena que Shakespeare llega al público continental, y por ende al español, y se populariza: “son muchos los que hablan y han oído hablar de Shakespeare, pero muy pocos los que lo han leído”, máxima de todos los tiempos. Es un interés personal suscitado por el estudio de la configuración del espacio escénico isabelino y sus similitudes con el espacio barroco español lo que nos ha llevado a iniciar este estudio, esta indagación en las causas de que culturas tan distintas tuvieran esa convergencia escénica hasta el punto de convertir al poeta inglés en uno de los clásicos más representados en las tablas nacionales, siendo una cuestión que aún suscita dudas:

No sé si Shakespeare es más importante para los profesionales españoles del teatro que Lope o Calderón. Me da la impresión de que sí, a tenor del número de representaciones que acumulan uno y otros. Por supuesto que no voy a discutir su extraordinaria valía, pero no puede dejar de parecerme un fenómeno bastante curioso (César Oliva 49).

No hablamos del poeta o dramaturgo más leído, sino más visto. Casi todo el mundo ha oído hablar de Shakespeare, casi todo el mundo ha oído hablar de las grandes tragedias de *Hamlet*, *Othelo* o *Macbeth* y de sus insuperables comedias como *El sueño de una noche de verano*, presentada en todos los soportes visuales y transpuesta a todos los formatos, desde la ópera al musical, en cine y televisión. Nunca un dramaturgo fue tan visto, y es porque Shakespeare es el gran poeta generador de imágenes mediante el uso de la palabra. Así se introdujo al poeta en España, por la vista y el oído, no por la letra impresa; sin embargo los estudios de los textos de Shakespeare se han realizado, en su mayoría, desde el ámbito literario, no teatral.¹ Y es el momento de aclarar que esta

¹ Es inmensa la bibliografía en torno al debate sobre la orientación estrictamente teatral o más bien literaria de la escritura dramática de Shakespeare, sobre su condición de autor de textos (*playtexts*) orientados exclusivamente para la producción teatral o de textos dramáticos orientados también, y quizás fundamentalmente, para su publicación e ingreso en el mercado del libro. Desde los años ochenta han proliferado los estudios que sacan a Shakespeare de su sublimación textual y lo devuelven a las tablas. La disciplina de las *performance studies* ha consagrado en los últimos años la solidez de esta tendencia interpretativa. Con todo, desde los noventa se oyen voces discrepantes que han sabido dotar de nueva vida a la idea de Shakespeare como autor o poeta dramático, interesado en la publicación de sus piezas teatrales y en la recepción leída de las mismas. Véase Lukas Erne, *Shakespeare as Literary Dramatist* y Patrick Cheney, *Shakespeare, National Poet-Playwright y Shakespeare's Literary Authorship*

doctoranda no es filóloga y sus conocimientos del inglés y del francés son bastante exigüos, aunque suficientes, ayudada de traductores, para asumir el riesgo de esta investigación, siendo su ámbito de trabajo el arte dramático y dentro de éste, el espacio escénico. Siempre nos han llamado la atención las puestas en escena del barroco español, y gracias a investigadores como Ruano de la Haza y sus concienzudos estudios sobre la puesta en escena y decoración de los textos de Lope y sus coetáneos, se ha facilitado la labor de los directores de escena en montajes de nuevas adaptaciones o recreaciones historicistas de los textos.

Como nos refiere Carmen Bobes, quien introdujo los estudios semiológicos en España, los textos teatrales han sido, casi siempre, estudiados y analizados desde el punto de vista literario, pero este método es erróneo ya que el género dramático no puede limitarse al texto escrito, por ser representable: “El Texto (obra escrita) se opuso a la Representación (texto escénico), y se identificaron con la Literatura y el Teatro respectivamente” (Bobes “Abstracción y símbolo” párr. 2). Puesto que los “libretos teatrales” una vez que se publican pasan a ser textos literarios, mutilados de las anotaciones específicas para los montajes escénicos, nos hemos propuesto como objetivo de este estudio una recreación de lo que hubiese sido la puesta en escena del primer Shakespeare español: *Hamlet, Rey de Dinamarca* de Ramón de la Cruz (traductor, adaptador y “director escénico”).

Esta investigación trata de establecer la evolución de la puesta en escena del *Hamlet* de Shakespeare, desde su estreno en *The Globe* en 1601 hasta el estreno en el Coliseo del Príncipe, en 1772, de una probable adaptación de Ramón de la Cruz: *Hamlet, rey de Dinamarca*. Es con esta puesta en escena que *Hamlet* es visto por primera vez y el nombre de Shakespeare oído por primera vez por el “vulgo” de los teatros. Aunque no resulte relevante la autoría del texto a la hora de la recepción de Shakespeare en España, para nosotros y nuestra hipotética puesta en escena sí es importante quién, con qué motivaciones, con qué elenco... sube el *Hamlet* a las tablas; así se convierte en uno de nuestros objetivos, mediante un intento de reconstrucción historicista de la primera representación de Shakespeare en España, contribuir a validar la autoría como traductor y “director de escena” del poeta castizo que abrió los ojos y los oídos del público nacional al dramaturgo inglés. Si bien la mayoría de los estudiosos dan por sentado que es de don Ramón de la Cruz, Ángel Luis Pujante, gran autoridad en el tema y que ha llevado a cabo

concienzudos estudios de los tres manuscritos conservados, nos advierte que, no siendo excluyente que el autor del *Hamleto* fuese Ramón de la Cruz, “al no existir un sólo documento que garantice su autoría, habrá que corregir la tendencia a afirmarla que todos hemos seguido” (Pujante y Gregor eds. *Hamlet* en España 353). Con mucho cuidado y tiento, partiendo de la premisa que le concede la autoría, hemos justificando a nivel escénico todo el conjunto de signos que envuelve a la puesta en escena y que consideramos fundamento esencial para las investigaciones literarias y de análisis filológico del *Hamleto*, y que pueden convertirse en apoyo de su autoría.

Todos los estudiosos de las artes escénicas son conscientes que desde que Shakespeare estrenara su *Hamlet, Príncipe de Dinamarca*, en la primavera de 1601 hasta nuestros días son innumerables las reescrituras escénicas que se han realizado para los más heterogéneos espacios escénicos o formatos representativos, aculturando al poeta a las más diversas civilizaciones, llegando, en el caso de España, a formar parte del elenco de clásicos por “adopción”, a la altura de un Lope o un Calderón, hasta el punto de convertirse en el clásico más re-escrito y re-presentado de la cartelera nacional de todos los tiempos, siendo gracias al esfuerzo escénico de atrevidos directores que se haya hecho de Shakespeare el clásico más contemporáneo y polifacético de la escena española.

Al marcarnos los objetivos motivadores del estudio, lo hicimos a partir de una serie de cuestiones que nos ayudasen a establecer una linealidad temporal y comparativa que abarcaran desde 1601 hasta finales de 1700 y nos condujeran directamente al objeto de nuestra investigación: El *Hamleto* (probablemente) de don Ramón de la Cruz y su estreno en 1772.

Podemos encuadrar este estudio entre aquéllos que se valen del método hipotético-deductivo que nos permite, mediante la investigación sistemática de fuentes documentales teóricas, establecer relaciones lógicas conducentes a conclusiones particulares que sustenten nuestra hipótesis. La línea argumental del trabajo se basa en el método de análisis histórico y comparativo que nos ayuda a establecer las distintas etapas encaminadas a concretar nuestro objeto de estudio en su evolución cronológica. Para ello iremos alternando:

- Investigación básica de fuentes documentales teóricas.
- Estudio de las críticas emitidas en revistas especializadas y prensa de la época.
- Estudio de los tratamientos escenográficos a partir de imágenes impresas.

Es Juan Jesús Zaro, en su artículo “Shakespeare en España: Una Aproximación Traductológica”, quien nos presenta una línea de trabajo que se ajusta adecuadamente a *ajustada* a normativas preceptivistas que se convierten en canon de adaptaciones posteriores para dramaturgias adecuadas a la escena, nuestro campo de acción se ciñe al contexto socio-cultural y político que genera una determinada visión del texto del poeta:

. . . los denominados “enfoques culturales”, alejados de aproximaciones normativistas o prescriptivistas, consideran la traducción de un texto origen (TO) a un texto meta (TM) como un “proceso de aculturación” sujeto a condicionantes sociales, funcionales, ideológicos y, en general, culturales, que se reflejan en las decisiones del traductor (Zaro “Shakespeare en España” 72).

A nivel metodológico y ya que en los periodos históricos que tratamos, finales del siglo XVI, principios del XVII y el siglo XVIII, la escritura dramática y la escritura escénica incumben al propio poeta, procederemos en cuestiones privativas del campo de la filología al tener que tratar ineludiblemente el tema de las traducciones y adaptaciones, pero en función de recrear su escritura escénica, es decir, poner en escena (en imágenes y en carne) los personajes, el lugar y la acción.

y con objeto de conservar el carácter lineal mencionado, hemos dividido la investigación en tres capítulos que a *grosso modo* corresponden a cada una de las etapas espaciales: el nacimiento en Inglaterra, la frontera en Francia y el asiento en España, a fin de establecer un recorrido histórico de carácter documental y comparativo, tomando como punto de partida el *Hamlet* de Shakespeare desde su estreno hasta finales de 1700, para pasar a la adaptación dramática de Jean François Ducis a partir de la traducción literaria de Pierre Antoine de La Place, que nos justifique a nivel epistemológico y hermenéutico no solo las peculiaridades traductológicas de don Ramón, sino aquellas que determinan su escenificación. Será tras este recorrido que podremos establecer el marco socio-cultural y político que justifique la intencionalidad de la traducción y puesta en escena de nuestro *Hamleto*.

No podemos olvidar que la puesta en escena está en función de un determinado propósito, de una conjunción polisistémica de signos verbales y no verbales a la que el texto dramático queda subordinado, por lo que, para acercarnos a nuestro objetivo, tendremos que descomponer el texto dramático de cada uno de los *Hamlets* que tratamos para poder componer la hipotética puesta en escena, sin olvidar que en este periodo

histórico es el poeta, generalmente, el que se encarga tanto de la escritura dramática como de la escénica. En este punto seguiremos a T. Kowzan, que

señala hasta trece sistemas de signos en la representación, que clasifica, según diversos criterios, en signos en el actor y signos externos al actor; signos visuales y signos auditivos; signos en el tiempo y signos en el espacio; todos ellos localizados en cinco ámbitos: en el texto oral (palabra, tono); en la expresión corporal (mímica, gesto, movimiento); en la apariencia externa del actor (maquillaje, peinado, vestuario); en el espacio escénico (accesorios, decorado, iluminación); y efectos sonoros no articulados (música, efectos sonoros) (ctd. en Bobes “Teatro y semiología” 504).

Este polisistema se adecúa a la convención de la puesta en escena en su proceso de aculturación y atendiendo a diferentes variantes, como son el género, el público, la escenificación, el espacio de la representación y la preceptiva regulada del momento histórico, entendiendo por convención:

Conjunto de presupuestos ideológicos y estéticos, explícitos o implícitos, que permite al espectador recibir el juego del actor y la representación. La convención es un contrato establecido entre el autor y el público según el cual el primero compone y pone en escena su obra de acuerdo con normas conocidas y aceptadas por el segundo. La convención engloba todo aquello que ha de ser objeto de acuerdo entre sala y escenario para producir la ficción teatral y el placer del juego dramático (Pavis 94).

Así pues, para nuestra recreación tanto del *Hamlet* inglés como del francés y el español, seguimos los siguientes pasos una vez expuesto el contexto sociopolítico en el momento de cada uno de los estrenos:

1. Extraemos todo el texto secundario o didascálico: el extra-dialógico, el inter-dialógico, y el intra-dialógico, que en este caso es el material más abundante, lo que explícita o implícitamente está en el diálogo de los personajes y que nos permite establecer los signos actorales (propios del campo de la interpretación) y los no actorales (propios del campo de la escenografía).
2. Hacemos un estudio exhaustivo de carácter historicista que nos proporcione, de la manera más acertada, la información necesaria para recrear el espacio escénico-escenográfico y el polisistema de signos en el proceso escénico evolutivo, es decir, en las diferentes adaptaciones del texto en relación a la época y lugar de la representación, lo

que justifica el carácter de *Work in progress* de los libretos que acogen las innovaciones: la adaptabilidad de las escenificaciones ante la inmovilidad de los textos literarios.

3. Y por último, la intencionalidad del autor-director, y teniendo en cuenta que el teatro ha sido y será siempre difusor de ideas (generalmente las ideas y las intenciones del “director de escena”), veremos que las predominantes de los tres autores son las de carácter político.

Para completar el conjunto que conforma el hecho teatral hay que contemplar la esfera de la recepción del mensaje, por lo que atendemos a la actitud del público con respecto a la puesta en escena y su reacción ante las novedades e innovaciones. Hans-Georg Gadamer acuña el término “fusión de horizontes” para referirse al choque de perspectivas culturales que se produce en un individuo cuando se acerca a cualquier clase de conocimiento. Esta aseveración, que aplicada a los estudios literarios con la teoría de la recepción por Hans Robert Jauss propone que cualquier lector, ante cualquier texto, tiene una idea preconcebida en función de su marco socio-cultural y de sus vivencias (de lo que espera encontrar), se denomina “horizonte de expectativas”. Mientras más se acerquen los intereses del lector a los propuestos por el texto, mayor será su satisfacción, y viceversa. La aprobación o rechazo de una producción literaria dependerá del grado de acercamiento del horizonte de expectativas individual con respecto al objeto de conocimiento (“*Fusión de horizontes*”). Fernández Cifuentes da un paso más al aproximar el horizonte de expectativas al campo de la escena, donde el grado de acercamiento al objeto expuesto no es individual, sino colectivo. El horizonte de expectativas se rige por el código del momento concreto ajustado a los convencionalismos propios de la puesta en escena, por lo que las novedades, las innovaciones o la transgresión de los límites amplía el horizonte del público y sobre todo de la crítica, siendo esos límites cada vez más flexibles (1986).

Si la crítica es la voz representativa de los valores estéticos del momento, la que marca la normativa de lo aceptable y lo reprobable, la que se propone imponer el horizonte de expectativas en su rol protector de la moral del público desestimando el grado de aceptación que éste muestre ante una representación, tendremos que discriminar en cada periodo de la historia de la puesta en escena el “horizonte de expectativas” marcado por la crítica y que se correspondería con lo “que debería ser” y el “horizonte de expectativas” definido por el público, es decir, “lo que es”. Sin olvidar que el teatro es un

“negocio” (más bien “actividad empresarial”), el horizonte de expectativas lo decreta el público, y la necesidad de ir ajustándose a las nuevas exigencias en el proceso de aculturación es lo que hace que el drama, en un constante *work in progress*, se adapte a los gustos del público en general, quién, en el siglo XVIII, no tenía ninguna inquietud por hacer un estudio crítico o comparativo con el original.

La investigación contempla tres fases coincidentes con los capítulos estructurales: -una primera en la que tratamos el *Hamlet* de Shakespeare desde el texto y la puesta en escena en su época, como texto origen, y la evolución metatextual en la que se fundamentan las variaciones representativas en Inglaterra hasta que Voltaire descubre al poeta dando lugar al fenómeno Shakespeare en el continente, que abarca todo el primer capítulo. Pero por precisos que hayamos querido ser, no podemos olvidar que desde 1589, que se tiene noticia del *Ur-Hamlet*, atribuido a Thomas Kyd, hasta la que consideran los críticos como probable fecha del estreno de *The Tragedy of Hamlet, Prince of Denmark* en la primavera de 1601, ha transcurrido más de una década de ajustes, cambios, adecuaciones, supresiones y añadidos en función de la rentabilidad económica de la puesta en escena. Es decir, acomodando la escenificación por una parte a los condicionantes sociales, políticos y religiosos y, de otra, a los derivados de los espacios de representación y a las aptitudes interpretativas del elenco de la compañía con el objetivo final de cumplir, sobradamente, con el horizonte de expectativas del público. Aunque hayamos partido, para este estudio, de los condicionantes concretos que rigen el mundo teatral en esa primavera de 1601, el texto dramático-literario no queda fijado hasta 1623, cuando John Heminge y Henry Condell, siete años después de la muerte de Shakespeare y veintidós años después del estreno, recopilan todos los trabajos del poeta en un único volumen para su publicación, fijando el texto literario.

Somos totalmente conscientes de la incongruencia de partir del análisis de un texto meta (TM) que precede al texto origen (TO) en más de dos décadas; no obstante esa adecuación a la inversa nos permite establecer los cimientos para el proceso de estudio evolutivo y comparativo de la escritura escénica en función de los nuevos presupuestos plásticos y arquitectónicos que afectan a la puesta en escena en conjunción con las nuevas concepciones dramáticas derivadas de los condicionantes de cada momento histórico hasta su recepción en el continente.

-en la segunda fase nos centraremos, por una parte, en la figura de Voltaire como divulgador del poeta en el continente y, de otra, en el responsable de la primera traducción al francés para la escena, Jean François Ducis: *Hamlet, Tragedie, Imitée de L'Anglois*. Esta imitación de Ducis se erige en texto origen (TO) para la posterior traducción y puesta en escena de *Hamlet* en España.

-y la tercera y última fase, que es la que se identifica con la finalidad de nuestro estudio, la recreación de la primera puesta en escena de un Shakespeare en España, llevada a cabo, presuntamente, por don Ramón de la Cruz como traductor y “director”.

En lo relativo a las fuentes documentales, debido a las circunstancias de confinamiento ocasionadas por la pandemia sufrida cuando se realiza este trabajo, proceden la mayoría del mundo digital, bibliotecas digitales que nos han permitido tanto leer libros como obtenerlos en formato *pdf* o *e-pub*, incluso *facsimiles* de libros del periodo histórico que tratamos y otros documentos como diarios y memorias de algunos protagonistas de la época, como *The Diary of John Evelyn* o *The Diary of David Garrick*, al igual que la *Hemeroteca Digital de la Biblioteca Nacional*, que nos ha proporcionado valiosa información en las epístolas críticas dirigidas a los periódicos. También hemos acudido a publicaciones actuales sobre estudios teatrales y dramáticos procedentes de revistas específicas (unas en formato digital y otras no, pero se pueden encontrar todas en la *Red*), como la revista de la *Asociación de Directores de Escena (ADE)*, *Cuadernos de Filología Clásica*, *La ratonera. Revista asturiana de teatro*, etc., así como los proporcionados por *J-STOR (Journal Storage)* o *Dialnet* (Hemeroteca virtual de revistas hispanas), siendo también de inestimable ayuda las investigaciones y artículos facilitados por la *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes Saavedra*. Las páginas de la *Comédie Française* y de la *Royal Shakespeare Company* nos han proporcionado mucha información específica acerca de actores, arquitectura teatral, escenografía, etc., de los periodos en cuestión. También hemos consultado diccionarios específicos, como *Shakespeare, A a la Z*, de Charles Boyce o *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*, de Patrice Pavis.

Fuentes primordiales para el tratamiento de nuestro objeto de estudio han sido los textos de Ángel Luis Pujante, en todo lo referente a la recepción de Shakespeare y su *Hamlet* en España; Emilio Cotarelo y Mori en su detallado estudio biográfico de Ramón de la Cruz y el catálogo descriptivo de los estrenos de sus espectáculos, así como los

textos (inéditos o no) del poeta; así como René Andioc y su *Teatro y sociedad en el Madrid del siglo XVIII* y Margot Berthold y su *Historia social del teatro*. Para la recreación espacial y escenográfica mentamos principalmente a José María Ruano de la Haza, M. Jules Moynet, Ana María Arias de Cossio o Joaquín Muñoz Morillejo y, por supuesto, sin olvidar a la hora del análisis textual para la puesta en escena a Juan Antonio Hormigón y su inestimable *Trabajo dramático y puesta en escena*.

Finalmente y adecuando las palabras de David T. Gies, en su estudio “Shakespeare, Ducis, Díaz: la sinuosa historia de un ‘original’ (*Juan sin tierra*, 1848)”:

La historia que vamos a contar aquí recorre [tres siglos], tres países y tres lenguas distintas. Comienza en la Inglaterra del siglo XVI, con la tragedia [*Hamlet*] escrita por William Shakespeare en [1599-1600] . . . Luego cruza el canal de la Mancha para llevarnos al despacho de un dramaturgo y traductor francés, Jean-François Ducis, que lleva al teatro de la calle Richelieu de París en su versión de la obra shakespeariana, titulada [*Hamlet*]. Esta obra, al cruzar los Pirineos . . . , se convierte en manos de su traductor español, [Ramón de la Cruz] en [*Hamleto, Rey de Dinamarca*] en [1772]. Notable suceso este trío en tres lenguas, y aún más notable cuando . . . ni el dramaturgo francés ni el español sabía la lengua de Shakespeare (206-07).

CAPÍTULO I

DEL *HAMLET* DE SHAKESPEARE AL *HAMLET* DE GARRICK

CORO. (... ¿Podrá tal vez este corral
de gallos peleones representar los campos bélicos
de Francia? ¿Lograríamos embutir en esta <O>
de madera los yelmos solamente que en Agincourt
asustaron al aire mismo?...)
(Shakespeare, *Enrique V* 1.1.11-14).

1. *HAMLET*

“El 26 de julio [de 1602] se celebró la primea función de que se tiene noticia” (AA.VV. 192) en *the public play house, The Globe*, siendo representada por *Lord Chamberlain his servants*. “Conquistó a Londres y se transformó en el héroe más representado del teatro mundial” (Berthold 59).

Shakespeare, según algunos teóricos, escribe el texto entre 1600 y 1601, y puede que ese 26 de julio de 1602 responda a la primera representación de la que se tiene noticia y que las fechas de su redacción estén en función de ella, pero hay otro sector de eruditos que opinan, según se desprende del estudio del texto, que:

Hamlet was probably written in late 1599 or early 1600, though possibly a year later. It followed *Julius Caesar* —performed in September 1599— for it echoes *Caesar* in 1.1.116-118 and alludes to it in 3.2.102-105, and it probably preceded John Marston’s play *Antonio’s Revenge*, staged in late 1600, which recalls *Hamlet* in many places, indicating that Shakespeare’s play had been performed by no later than the autumn of 1600 (Boyce 239)².

² Aunque sabemos que esta fuente crítica no es la más adecuada para este estudio por haber nuevas documentaciones más actualizadas, específicas y eruditas sobre literatura inglesa, para nosotros este texto se ha convertido en un gran apoyo a la hora de canalizar la información específica del conjunto de signos verbales y no verbales propios de los convencionalismos de las puestas en escena del teatro isabelino, su evolución e influencia a la hora de entender las escenificaciones en el marco europeo. Solo advertir que Shakespeare es el gran genio de la literatura universal pero que, muy probablemente, su pervivencia en la escena se deba a actores como Betterton o interpretaciones como la de Garrick. El autor Charles Boyce, en su *Shakespeare A to Z: The Essential Reference to His Plays, His Poems, His Life and Times, and More* nos ofrece una visión global de las cuestiones que atañen a la puesta en escena y a aquellos que la poblaron,

Esta hipótesis es refutada por la escena de los cómicos, donde se hace alusión a la guerra de los teatros (2.2) provocada por la intromisión de las compañías de niños que dominaron los teatros de Londres en la primavera de 1601, aunque hay quien también opina que los versos alusivos pudieron ser introducidos con posterioridad aprovechando la coyuntura de polémica social.

El *Hamlet* de Shakespeare no trata una historia original, sino que elabora una base argumental fruto de una refundición textual de un asunto danés extraído de diversas fuentes.

La historia de Hamlet había aparecido en los escenarios isabelinos hacia 1589, en una pieza que no se ha conservado y que se suele denominar el *Ur-Hamlet*. Esta obra (atribuida por algunos especialistas a Thomas Kyd) tenía diversos puntos de contacto con la de Shakespeare: el nombre del protagonista, la aparición de un fantasma y el tema de la venganza. Sin embargo, la primera versión de la historia del príncipe de Dinamarca data de finales del siglo XII, y estaba incluida en la *Historiae Danicae* de Saxo Grammaticus (publicada en 1514). Esta versión contenía ya los datos esenciales del *Hamlet* shakespeariano: el asesinato de un hermano y la boda con la viuda, la locura fingida del protagonista y la venganza final. Los lectores ingleses conocían la historia del príncipe danés en las *Histoires Tragiques* del francés Belleforest, publicadas en varias ediciones a partir de 1559 (Hidalgo 77).

Taylor en una breve introducción al texto señala:

Shakespeare elaborates it [la base argumental de la refundición mencionada], adding, for example, the Ghost of Hamlet's father, the coming of the actors to Elsinore, the performance of the play through which Hamlet tests his uncle's guilt, Ophelia's madness and death, Laerte's plot to revenge his father's death, the grave-digger, Ophelia's funeral, and the characters of Osric and Fortinbras (Shakespeare, *Hamlet*, Taylor ed., *William Shakespeare* 653).

También parece ser que Shakespeare tiene presentes algunos acontecimientos acaecidos en las cortes europeas para la recreación dramática de algunas escenas como la muerte de Ophelia o el asesinato del padre de Hamlet. Con respecto a la muerte de

imprescindibles para este trabajo en su vertiente teatral. En cuestiones dramáticas y literarias atendemos en este capítulo a ediciones más actuales y de gran autoridad, como la edición hecha por Ann Thompson y Nil Taylor, *William Shakespeare*.

Ophelia, algunos investigadores señalan que podría estar inspirada en un incidente ocurrido en 1577 en la corte de Marguerite de Valois, princesa francesa casada con el príncipe de Navarra:

A Young woman of the court was reported to have died of love for a young nobleman; he was absent from the court at the time and learned of her death only when he accidentally encountered the funeral procession upon his return. This event was widely reported in England at the time, due to the English support of the Protestant forces, led by Navarre, in the French Wars of Religion (Boyce 239).

¿Pero qué ocurre con el supuesto suicidio? Pudiera ser que un suceso pretérito cerca de Stratford, Tippington, cuando Shakespeare contaba quince años, fuera recordado por el poeta. Que la muerte de esta mujer quedara grabada en su memoria tiene su lógica, ya que su apellido guardaba analogía con el de la familia del bardo: Katherine Hamlett. La polémica desatada fue si se trataba de un accidente o un suicidio, cuestión muy relevante para la celebración de sus exequias: “Mistress Hamlett was drowned in the Avon River while fetching water, and a coroner’s jury hesitated over the possibility of suicide before declaring, two months later, that she had died a natural death” (Boyce 241). Otra curiosa coincidencia es que el accidente tuviera lugar en un paraje que “se caracteriza por los sauces llorones y los hierbajos” (Ackroyd 142).

La adecuación dramática de ambos sucesos tiene como resultado, hipotéticamente, la muerte de Ophelia ahogada en el río al caer de un sauce, la muerte por amor al joven príncipe, la incertidumbre entre accidente y suicidio, el rigor de la ceremonia a causa de la duda y la perplejidad o sorpresa del amante al reconocer por el cortejo fúnebre la identidad del cadáver.

Y con respecto al asesinato del rey Hamlet, se alude al crimen del duque de Urbino, dirigente militar e importante figura política de la época, en 1538. Aunque también se contempla la posibilidad de que tal acontecimiento ya hubiera sido usado en el *Ur-Hamlet*:

His barber-surgeon confessed that he had killed the duke by putting a lotion in his ears, having been hired to do so by one Luigi Gonzaga. Shakespeare gave the name of the plotter to the victim (as Gonzago [3.2.233]), but the combination of his name and the unusual method of poisoning point to this actual crime as the

stimulus to the playwright's fictional one, although the Ur-Hamlet may have used it first (Boyce 239).

Así *Hamlet* se puede catalogar dentro de las tragedias de venganza, tan del gusto del público de la época como ya vimos, compartiendo algunos elementos básicos propios del género como son el tema de la locura, las escenas sangrientas o un fantasma vengativo.

En los cinco actos en que se urde el plan de venganza hasta su culminación, confluyen una serie de subtemas bien insertados en la trama principal que, de alguna manera, justifican la villanía de las acciones de Hamlet ante un público que acepta como ética la justicia de la venganza, convirtiendo a Hamlet en héroe de la tragedia, no precisamente por sus admirables conductas, sino por haber hecho honor a su juramento: el fin justifica los medios.

Hamlet se convirtió en un éxito instantáneo y rotundo, elevando la notoriedad y gloria de su protagonista, Richard Burbage, al estrellato nacional. La popularidad de *Hamlet* creció constantemente hasta el cierre de los teatros por los puritanos en 1642. Durante el periodo Cromwell nuestra tragedia, al igual que otros dramas que también gozaron de popularidad, fueron representados celadamente a modo de *playlet* en tabernas y posadas. Restablecida la Corona en 1660, *Hamlet* vuelve a subir a los escenarios de manos del empresario y dramaturgo William Davenant, de donde ya nunca bajaría.

Hagamos un breve repaso del argumento como base documentativa. En el acto primero, un espectro con indumentaria de guerra se deja ver por los soldados que, en turno de guardia, vigilan el castillo de Elsinore, en Dinamarca. Horatio, testigo junto a los soldados de la aparición, lo identifica como el fantasma del rey, padre de su amigo Hamlet. El vestido de armadura, el mismo que portaba cuando combatió y venció a Fontinbras, rey de Noruega, es el que predispone a justificar la manifestación del espíritu como una alerta prebélica que se reafirma cuando Marcellus, en su reflexión, conecta la actividad frenética que se está llevando a cabo en el reino con la aparición en armas del rey difunto. Horatio acrecienta ante el público la idea de la tragedia bélica al poner en conocimiento la traición del joven Fontinbras al pacto firmado por los reyes contendientes de Dinamarca y Noruega. Así, deciden informar al príncipe Hamlet de la aparición de su padre, el rey.

Mientras tanto y en simultaneidad temporal (aunque la representación exija escenas consecutivas), en el interior del castillo Claudius también respalda la idea de la temática cuando despacha a dos de sus cortesanos, Cornelio y Valtemand, a Noruega como emisarios para la paz. Por otra parte, hace un ostentoso discurso que revela al público los antecedentes contextuales: la muerte de su hermano y padre de Hamlet, su proclamación como rey y la inmediata boda con su cuñada, Gertrude, esposa del rey muerto y madre de Hamlet. Dentro del cortejo también se hace la presentación de Polonius y su hijo Laertes (personajes indispensables para el desarrollo de la trama), que Shakespeare introduce con la vaga excusa de solicitar permiso para su vuelta a Francia. Atendidos estos asuntos, Claudius se centra en la figura de su sobrino, a quien ya presenta el autor con desánimo y enlutado. El nuevo rey elogia su perseverancia en la pena, pero intenta hacerle ver que la muerte es cosa lógica y que ahora su status pasa de sobrino a “hijo”, lo que exaspera a nuestro protagonista quien, además, solicita, al igual que Laertes, permiso para marchar a continuar sus estudios, permiso que le es denegado, aceptándolo con desgana, finalmente, a petición de su madre. Cuando Hamlet queda solo, y en este primer soliloquio es cuando Shakespeare nos muestra a un hombre no tan triste por la muerte de su padre como furioso e iracundo por la traición de su madre al inmenso amor que, él considera, le profesaba su padre, hasta el punto de que llega a repetir el corto plazo de “un mes” (el transcurrido entre el funeral y las nupcias) tres veces en nueve versos. Este momento es interrumpido por la llegada de Horatio para ponerle al corriente de las nuevas ocurridas en las proximidades del castillo.

Planteada la subtrama de la guerra y el conflicto con Fortinbras, Shakespeare abre la puerta a una nueva trama que se presume como el fundamento de la locura del héroe, no siendo más que el subterfugio para enmascarar su plan de venganza. La dulce, bella, ingenua y obediente Ophelia, hermana de Laertes e hija de Polonius, es advertida por su hermano, antes de partir para Francia, y por su padre, de la quimera de su amor a Hamlet, ya que cuando éste no sea conveniente, él la abandonará. Polonius, por su parte, le recrimina que ha estado viendo muy asiduamente al príncipe y que por su status no se casará con ella, ya que se debe a su nación, por lo que le prohíbe que siga viéndolo. Ophelia obedece respetuosamente por deber filial.

Presentado el panorama, Shakespeare nos predispone hacia un punto de inflexión que redirigirá las expectativas del público hacia el sentido real de la tragedia: el asesinato del padre por mano de su hermano, que clama venganza. El poeta ha procurado el tiempo

dramático suficiente para que los amigos se reúnan en la explanada a la espera del espectro. En esta escena Shakespeare hace un uso admirable del *pathos* a dos niveles: por una parte, en la escenificación contrasta la imagen de la noche fría, de aire cruel y agrio, de los amigos ateridos y de un muchacho entristecido y nervioso que desea volver a ver a su padre, en contraste con la imagen del jolgorio que se está produciendo en el interior del castillo, donde los reyes y sus lacayos se divierten, beben y bailan, imagen que hábilmente el poeta crea en el imaginario de cada espectador a golpe de palabra. Por otro lado, la fuerza dramática de las palabras del padre muerto a su hijo cuando le revela las circunstancias de su muerte, siendo de especial patetismo los versos que resumen los acontecimientos y por los que pide venganza:

Thus was I, sleeping, by a brother's hand
Of life, of crown, of queen at one dispatched,
Cut off even in the blossoms of my sin,
Unhouseled, dis-appointed, unaneled,
No reck'ning made, but sent to my account
With al my imperfections on my head.
O, horrible! O, horrible! Most horrible! (1.5.74-80).

Son solo necesarios siete versos para que el público juzgue como justa la venganza, convirtiéndose en el motor de la tragedia. Pero el poeta, hábilmente y a propósito de la escena del juramento de silencio a sus amigos, rompe el *pathos* al más puro estilo brechtiano. Así, cuando Hamlet pide el juramento a Horatio, Marcellus y Bernardo y desde los infiernos vocifera el espectro: “Jurad!”, Shakespeare construye la escena a modo de contrapunto cómico relajando la tensión dramática y produciendo un distanciamiento emocional de la situación. En sólo dos versos, Shakespeare vuelve al público de Elsinore al *Globe*:

HAMLET

Ah, ha, boy, sayst thou so? Art thou there, truepenny? -
Come on. You hear this fellow in the cellarage.
Consent to swear (1.5.152-155).

No hace falta comentar que, en la representación presumiblemente original, Richard Burbage (Hamlet) se refiere con el apelativo “truhan” a su compañero Shakespeare (el espectro), que se encuentra escondido en el foso del teatro y que está

haciendo que se muevan por todo el tablado. La escena concluye advirtiendo la presentación del juego de la locura como artificio para la venganza.

Para sustentar la transformación del estado emocional y delirante de nuestro protagonista, Shakespeare inicia el segundo acto con una escena en la que Polonius da instrucciones concretas a su sirviente, al que va a mandar a Francia para que espíe a su hijo Laertes, lo que, en tiempo dramático, se traduce en un par de meses desde la aparición del espectro. La escena se interrumpe con la entrada de Ophelia, demudada por lo que le acaba de acontecer. Le cuenta a su padre el estado de enajenación y abandono en el que se ha presentado Hamlet en sus aposentos y Polonius asevera que ese aspecto es resultado del mal de amores, ya que Ophelia, por orden de su padre, le había devuelto sus cartas y rogado que no la viera más. Decide comunicarlo de inmediato al rey.

Prácticamente la escena siguiente, que se sitúa en el salón del trono del castillo, es simultánea en el tiempo a la que ha precedido en casa de Polonius. Los reyes han hecho llamar a Rosencrantz y Guildenstern, amigos y compañeros de estudios de Hamlet, para que intenten animarlo y descubran la causa de su aflicción. Polonius entra en escena para informar a los reyes de la causa de la locura, respaldado por una carta que Hamlet mandó a Ophelia y ésta le entregó; sin embargo la reina, que como madre conoce a su hijo, acierta al afirmar que los males se deben a una sola causa: “his father’s death and our o’erhasty marriage” (2.2.57). Buenas nuevas llegan por parte de los emisarios de la paz, Valtemand y Cornelio, que vuelven de Noruega con el mensaje de que el joven Fortinbras ha decidido redirigir su ofensiva hacia Polonia si se le otorga a su ejército paso seguro a través de Dinamarca. Resuelto el asunto y ya a solas Polonius con los reyes, les solicita que se retiren al ver venir a Hamlet para intentar sonsacarle información sobre el motivo de la pesadumbre. Hamlet habla con Polonius, pero sus respuestas son absurdas y groseras debido no solo a su deseo de consolidar su fachada de locura, sino también a su total falta de consideración hacia Polonius, a quien considera un enredador sabelotodo ajeno a las consecuencias que puede traer su juego. Polonius se marcha dejándolo por imposible y entran Rosencrantz y Guildenstern, a quienes Hamlet recibe con entusiasmo pero, ante su actitud, pronto descubre que han antepuesto el favor al rey a su antigua amistad. Rosencrantz da un giro a la escena, muy del agrado del príncipe, cuando le comunica que una compañía de cómicos llega al castillo. Hamlet les saluda con entusiasmo y le pide al primer actor que recite una escena de la historia de la guerra de Troya donde se destaca la conducta emocional de Hécuba ante la muerte de su marido.

Hamlet ve en ello una oportunidad para confirmar las afirmaciones del espectro, así les pide que al día siguiente representen para la Corte *The murder of Gonzago*, a cuyo texto él añadirá una serie de versos que identificarán la representación con el crimen cometido contra su padre. De ser culpable su tío, la representación será la trampa que permita atrapar su conciencia. El soliloquio que cierra la escena descubre la discordia de los razonamientos que invaden su mente: qué es verdad, qué mentira; la imposición de cielo e infierno para llevar a cabo la venganza, lo ilícito de sus estrategias, la villanía de sus acciones... Esta escena es la más compleja y extensa de todo el texto, donde confluyen y se articulan todas las subtramas y se justifica la traición como herramienta valedora para la consecución del fin: Rosencrantz y Guildenstern traicionan la amistad a Hamlet; Polonius traiciona la fidelidad de su hija y Hamlet traiciona el amor de Ophelia y a su propia razón.

El acto tercero se inicia al día siguiente y ya en una precipitación continua de sucesos trágicos conducentes al desenlace final. Rosencrantz y Guildenstern informan al rey que, según sus pesquisas, no existe una razón concreta para su extraño comportamiento. Polonius, empeñado en el mal de amores, urde una “mini ratonera” (*the Mouse trap*) donde el cebo será su propia hija. Mientras, el rey y él permanecerán escondidos, observando el encuentro. Por el desarrollo de la escena, da la impresión que Hamlet percibe el espionaje al que es sometido por estos personajes; su retórica quiere dar a entender a Ophelia que está siendo utilizada de mala manera por su padre: “Let the doors be shut upon him, that he may play the fool nowhere but in’s own house. Farewell” (3.1.133-134). Sus palabras para con ella son crueles, pero cabe la doble intencionalidad de que, entre líneas, es apreciable cómo su propio amor quiere alejarla del abismo de perdición en el que él está inmerso, “To a nunnery, go” podría identificarse con “protégete”. El rey comprende, tras el abrupto encuentro, que las razones de Hamlet van más allá de las suposiciones de Polonius, intuye una gran amenaza y por primera vez muestra sentimiento de culpa y remordimientos. Pero su debilidad no va a ser mostrada ante nadie, así solo hace partícipe de estos sentimientos al público mediante un “aparte”:

KING (Aside)

O ‘ti too true.

How smart a lash that speech doth give my conscience.

The harlot’s cheek, beautied with plast’ring art,

Is not more ugly to the thing that helps it

Than is my deed to my most painted word.
O heavy burden! (3.1.50-55).

Vista la escena, el Rey decide enviarle a Inglaterra, pero Polonius, que sigue empeñado en el tema de los amores, le pide una última oportunidad, siendo la reina esta vez la que intente, como madre, indagar en los sentimientos del hijo, mientras él permanecerá escondido prestando oído a lo que dicen. Si esto fallara, quedaría Inglaterra.

Llegada la noche, Hamlet se reúne con los cómicos para dar instrucciones precisas de cómo deben actuar. Es Shakespeare, en este caso, quien por boca de Hamlet establece, a través de la crítica, las reglas del arte de la interpretación. Al público tampoco lo deja atrás refiriéndose a él como “. . . to split the ears of the groundlings, who for the most part are capable of nothing but inexplicable dumb shows and noise” (3.2.11-13). Hace pensar que, al comenzar la representación con la pantomima del crimen, Hamlet incluye al rey y su corte en la categoría de “chusma”. Hamlet hace partícipe a Horatio del propósito de la representación y le pide que observe al rey para contrastar opiniones. Los reyes y toda la corte se disponen para disfrutar del espectáculo; Hamlet, nervioso y excitado, se recuesta en el regazo de Ophelia, siendo su diálogo un tanto hostil. El rey se levanta despavorido interrumpiendo la representación y marchándose apresuradamente. Hamlet y Horatio coinciden en la culpabilidad del rey, reafirmando la identidad y veracidad del espectro. Y, por otro lado, libera a la reina de toda sospecha de complicidad en el crimen. Son interrumpidos por Rosencrantz y Guildenstern, que informan que el rey está en su aposento muy colérico y destemplado, y la reina, muy afligida, le requiere en sus aposentos para hablarle en privado, ya que su conducta la ha llenado de estupor y de asombro. Shakespeare dilata el momento del encuentro en función de la tensión dramática por medio de un irónico diálogo donde entran en juego las destrezas musicales. La acción vuelve a ser interrumpida, esta vez por Polonius, que le urge al encuentro con su madre. Hamlet queda solo ante el público en un soliloquio en el que, resueltas todas sus dudas, se muestra seguro y resuelto a ejecutar la venganza.

El rey, que se sabe descubierto, ordena a Rosencrantz y Guildenstern la inmediata partida con Hamlet a Inglaterra, bajo la excusa del enorme peligro que su locura supone para el gobierno de la nación. Polonius, por su parte, le comunica que Hamlet se dirige a los aposentos de la reina y que él se esconderá tras los tapices para ser testigo del encuentro y después poder informarle. Una vez solo, el rey muestra su incapacidad para

arrepentirse de los hechos, aunque quiere ser perdonado; se obliga a arrodillarse para intentar una plegaria que no le sale. En ese momento entra Hamlet contemplando la posibilidad de matarle, pero se frena al creer que está rezando, por lo que le enviaría directamente al cielo: “O, this is hire and salary, not revenge!” (3.3.79).

Mientras tanto, Polonius se halla en los aposentos de la reina dispuesto a esconderse tras el tapiz. Hamlet entra y mantiene con su madre un cruce de palabras graves llenas de reproches y la apremia a que se siente: “Come, come, and sit you down. You shall not budge. / You go not still I set you up a glass / Where you may see the inmost part of you” (3.4.18-20). A no ser que la acción escénica este revestida de violencia, la orden de Hamlet no entraña amenaza como para que Gertrude grite: “What wilt thou do? Thou wilt not murder me? / Help, help, ho!”, grito de alarma, más bien a modo de excusa para dar un giro a los acontecimientos enlazando las subtramas a la trama principal en función del desenlace. A la petición de ayuda de la reina, Polonius hace eco de su grito detrás de la cortina. Hamlet, creyendo que se trata del rey, ensarta al pobre viejo a través del tapiz. Cuando Hamlet descubre el equívoco, se detiene para abordar brevemente la situación, pero no muestra ningún arrepentimiento, responsabilizando directamente al propio Polonius por “metomentodo”. Con el cadáver como testigo, Hamlet arremete de manera implacable contra su madre con una andanada de insultos, acusándola de ser una hipócrita y una ramera. La escena va subiendo de tono, llegando a la violencia verbal, hasta que Gertrude, al grito de “¡Basta!”, remueve la conciencia del espectro, que se presenta solo ante los ojos de su hijo para pedirle piedad con su madre. Gertrude contempla la escena desconcertada y Hamlet no da crédito a que ella no pueda verlo ni oírlo, pero la visión cambia el tono del protagonista y de manera más sosegada le ruega que confiese sus pecados y se abstenga de mantener relaciones íntimas con Claudius. Le da las buenas noches y se retira arrastrando el cuerpo de Polonius, consciente de la gravedad de sus actos. Pero antes de marcharse le confiesa a su madre que no está realmente loco, que su locura es astucia y le revela sus temores de que es mandado a Inglaterra para ser asesinado.

El acto cuarto se presenta con siete escenas donde se suceden ágilmente los acontecimientos. La reina confirma a Claudius la locura de su hijo y que presa de la ira ha matado a Polonius y se ha marchado a esconder su cuerpo. El rey pide a Rosencrantz y Guildenstern que busquen el cadáver y lo lleven a la capilla y, muy complacido porque

todo el peso de la culpa recae sobre Hamlet y tiene la excusa perfecta para deshacerse de él, decide informar del crimen al consejo.

Mientras tanto, Rosencrantz y Guildenstern encuentran a Hamlet solo y le preguntan por el paradero del cadáver. El príncipe se dirige a ellos como necios lacayos de Claudius y les dice, a modo de acertijo: “The body is with the king, bur the King is not with the body” (4.2.26-27). A fin de cuentas, un sinsentido para los secuaces, que insisten en que les acompañe para comparecer ante rey, siendo finalmente Hamlet el que exige que le lleven a su presencia.

Por su parte, el rey está informando, supuestamente, al consejo, que no es otro que el público, de la atrocidad cometida por Hamlet, por lo que éste debe ser exiliado a Inglaterra y expresa la necesidad de ocultar la verdad al pueblo por el amor que le tiene a su príncipe. Rosencrantz y Guildenstern llegan custodiando a Hamlet y ante el interrogatorio del rey, confiesa que el cadáver está en la subida a la galería, pero previamente ha mantenido un juego dialéctico en el que razona lo que puede ser el viaje de un rey por las tripas de un pordiosero. Rosencrantz y Guildenstern salen a buscar el cuerpo y mientras, el rey comunica a Hamlet que, por su seguridad ante lo acontecido y porque le tiene en alta estima, lo más prudente es que se ausente del reino. Todo está a punto para su partida inmediata a Inglaterra. La escena termina con un soliloquio del rey que descubre el plan urdido para la muerte del príncipe.

La escena siguiente retoma uno de los subtemas planteados al principio. Fortinbras llega con su ejército para solicitar la licencia prometida para cruzar su reino. Hamlet encuentra al capitán y le pregunta por las intenciones del joven Fortinbras. La respuesta que recibe, “We go to gain a little patch of ground / That hath in it no profit but the name” (4.4.18-19), da pie al soliloquio que cierra la escena donde Hamlet admira la grandeza del guerrero, desafiando a la muerte por una nimiedad cuando el honor está en juego, mientras él, cobarde, atormentado, sumido en la vergüenza y con razones de sobra, no es capaz de restablecer el honor mancillado.

El tiempo dramático transcurrido para la siguiente escena responde a un periodo suficiente como para que Hamlet se encuentre a medio camino de Inglaterra, Ophelia haya perdido la razón y Laertes pueda volver de Francia. En una sala del castillo, Horatio pide a la reina que reciba a la pobre y atormentada Ophelia que, por las circunstancias de la muerte de su padre y la crueldad de Hamlet, se ha vuelto completamente loca. Ophelia

entra cantando una balada que hace referencia a la muerte y al amor perdido. Llega el rey, que le habla gentilmente y con dulzura, pero ella abandona la estancia del mismo modo en que entró, murmurando unas “buenas noches”. Claudius, preocupado por ella, pide a Horatio que la vigile. Mientras el rey hace recuento de las calamidades acaecidas, se oye un tumulto capitaneado por Laertes que responsabiliza al rey de la muerte de su padre. Irrumpe en la sala y le acusa directamente, pero Claudius desvía, premeditadamente, la ira de Laertes sobre Hamlet. Ophelia entra en escena en un estado de enajenación tal que provoca el llanto de su hermano. Canta y reparte flores. El rey se congracia con Laertes solidarizándose con su pena y le induce a planificar la deseada venganza.

Mientras los dos anteriores han marchado para planificar el desquite, Horatio recibe a un marino que le trae una carta de la embajada que viajó a Inglaterra. En ella hay instrucciones precisas de Hamlet para que haga llegar al rey otras misivas y que, hecho esto, se reúna rápidamente con él. El marino le dirigirá hasta su paradero.

Por otra parte, en la reunión que están manteniendo el rey y Laertes, éste se muestra más tranquilo ya convencido de la inocencia de Claudius, quien solo asume cierta negligencia por no haber actuado antes. La conversación es interrumpida por la llegada de un mensajero, mandado por Horatio, que porta las dos cartas, una para el rey y otra para la reina, traídas por el marinero. Perplejo el rey por la procedencia y el contenido de la misiva, en la que Hamlet le solicita audiencia para explicarle las causas de su retorno, vaticina la coyuntura perfecta para planificar la venganza de manera que parezca un accidente. El rey pide a Laertes que se deje guiar por él, nuevamente se vale del arte de la manipulación para hacer de Laertes el brazo ejecutor que se deshaga del incordio de Hamlet para siempre. El plan se reduce a un combate de esgrima. Hamlet ha tenido siempre deseo de medirse en destreza con Laertes y no rehusará batirse con él en un combate organizado con apuestas incluidas. Laertes asegurará la victoria untando de veneno la punta de su espada y el rey, por si esto fallara, verterá también una sustancia mortal en una copa de vino para saciar la sed producida durante la pugna. La euforia de la concepción del plan perfecto es interrumpida por la llegada de la reina, que viene a relatar la muerte de Ophelia. Laertes llora intentando contener sus emociones y abandona la habitación. Por su parte, el rey se lamenta porque, después de todo lo que ha tenido que hacer para apagar su cólera y ganarse su confianza, su ira se vuelva a encender, malogrando el plan.

El acto quinto se abre con un contrapunto cómico repleto de ironía y verdad, que relaja la tensión dramática para predisponer emocionalmente al público hacia el fatídico final. La escena se inicia con la entrada de dos sepultureros que, mientras cavan la tumba de Ophelia, bromean con lo que se considera causa o no de suicidio y cómo se puede interpretar para que los gentiles víctimas de suicidio reciban sepultura cristiana. Cuando uno de ellos marcha a buscar licor, Horatio y Hamlet entran y quedan observando sin ser apercibidos por el sepulturero, que canta mientras extrae huesos y calaveras de la tierra. Hamlet no entiende cómo puede estar feliz y despreocupado en un momento tan solemne, pero Horatio le indica que es la monotonía de la rutina lo que le distancia de la gravedad de su trabajo. Hamlet entabla una aguda conversación con el sepulturero, quien en un momento dado le muestra el cráneo de Yorick, el bufón del rey. Hamlet trae a su mente los momentos felices de juego tenidos con él y reflexiona sobre el poder de la muerte para devastar a todo ser humano, incluso al más rico y poderoso. Al sentir que se acerca el cortejo fúnebre, Horatio y Hamlet se ocultan para especular sobre quién es el inminente ocupante de la fosa. Pero la duda de la identidad del cadáver se evapora cuando ven a los reyes y Laertes en el cortejo. Al contemplar a Laertes que se arroja a la fosa para abrazar el cuerpo, Hamlet comprende que es Ophelia. Superado por el dolor abandona desafiante su escondite, provocando la ira de Laertes, que se le tira al cuello. Hamlet declara su amor por Ophelia y el rey pide a Horatio que le retire de la escena y recuerda a Laertes su plan de venganza.

De vuelta al castillo, Hamlet relata a Horatio cómo descubre los despachos del rey con orden terminante sobre su persona. Imitando la caligrafía de Claudius, el príncipe escribe una misiva de súplica para que los amigos ingleses maten sin demora a los portadores de la carta, Rosencrantz y Guildenstern, sellando la misiva con el anillo del rey difunto, que casualmente portaba. Posteriormente se produce el abordaje, por lo que él se encuentra en Dinamarca y los lacayos del rey camino de Inglaterra. La narración se interrumpe por la entrada de Osric, nueva versión de Polonius, a quien Hamlet muestra poco respeto burlándose de él con el juego dialéctico del “sombbrero”. Osric, después de elogiar a Laertes en el arte de la esgrima, le comunica que el rey ha organizado un combate amistoso para que se midan con las armas apostando por él un buen montante. Hamlet acepta el reto expresando que le hará ganar la apuesta si le es posible. Cuando marcha Osric, Hamlet le comenta a Horatio que tiene como un mal presentimiento; su amigo le advierte que si su mente recela, siga sus impulsos, pero Hamlet sentencia:

Not a whit. We defy augury. There's a special providence
 in the fall of a sparrow. If it be now, 'tis not
 to come. If it be not to come, it will be now. If it will be not
 now, yet it will come. The readiness is all. Since
 no man has aught of what he leaves, what is't to
 leave betimes? (5.2.165-170).

Entran los reyes con toda la corte para presenciar el combate pero, antes de iniciarse y a pesar de su carácter amistoso, Hamlet pide perdón a Laertes negando que alguna vez haya querido lastimar a alguien. Toman los floretes y el rey solicita la jarra de vino. Comienza el combate y Hamlet gana fácilmente la primera ronda, por lo que el rey brinda por él y le incita a que beba también, ofreciéndole la copa envenenada. Hamlet la rechaza, no queriendo interrumpir su racha. Es Gertrude la que toma la copa a pesar de las súplicas del rey para que no beba. La lucha se ha intensificado y es Laertes quien hiere a Hamlet y en la confusión de la disputa se intercambian los floretes y, ahora, es el príncipe el que alcanza a Laertes con la hoja envenenada. La reina cae moribunda y dice a su hijo que ha sido envenenada; por su parte, Laertes, que yace en el suelo herido de muerte, admite la traición y le dice a Hamlet que él también va a morir, haciendo recaer la culpa sobre el rey. Hamlet toma el arma de Laertes y arremete contra Claudius, haciéndole también beber de la copa envenenada. El rey pide ayuda, pero nadie se mueve, se ha revelado la verdad. Es Laertes quien sentencia y cierra la caja de Pandora:

He is justly served.
 It is a poison tempered by himself.
 Exchange forgiveness with me, noble Hamlet.
 Mine and my father's death come not upon thee,
 Nor thine on me! (5.2.279-283).

Horatio, sobrepasado por los acontecimientos, intenta beber del vino envenenado, pero Hamlet le suplica que se mantenga con vida y relate al mundo su historia. Fuera se oyen salvas, son Fortinbras, que vuelve victorioso de Polonia, y los embajadores ingleses, que vienen con la noticia del final de Rosencrantz y Guildenstern. Hamlet lamenta morir sin saber qué fue de ellos y pide a Horatio que, como su gente se queda sin rey, sea Fortinbras, el valiente príncipe de Noruega, quien gobierne Dinamarca. Hamlet muere. Entran Fortinbras y los embajadores ingleses, que quedan aturdidos al contemplar la escena. A petición de Horatio, Fortinbras ordena que se retiren los cadáveres y, después de elogiar

las virtudes que como rey hubiera demostrado el príncipe Hamlet, decreta que se le dé un entierro de soldado. Fortinbras pide que se reúna toda la corte para que todos puedan escuchar de boca de Horatio la verdadera historia de Hamlet.

Si bien queda claro por la argumentación de la tragedia que el tema principal es la venganza, no hay que desdeñar el medio útil para llevarla a cabo: la locura; el tema de la enajenación no como privación de la razón, sino como el uso consciente y reflexivo de los mecanismos que provocan la patología. El estudio científico aplicado al texto dramático posibilita secuenciar las distintas fases de deterioro cognitivo que, de manera razonada, construye la ficcionalidad de la otra cara del protagonista, en la que se apoya y evoluciona la idea de la venganza: “I have of late -but wherefore I know not- lost all my mirth, for gone all custom of exercise; and indeed it goes so heavily with my disposition that this goodly frame, the earth, seems to me a sterile promontory” (2.2.298-301). De la construcción del carácter melancólico de Hamlet, se desprende que Shakespeare tenía cierto dominio sobre el tema que, ya desde la Edad Media, venía tratándose en la literatura como el detonante del “mal de amores”. Algunos críticos señalan *A Treatise of Melancholy* (1586) de Timothy Bright como fuente directa para la construcción del personaje.

1.1 La concepción dramaturgica en tiempos de Shakespeare

Si entendemos la dramaturgia en el

sentido de actividad del dramaturgo [sería el poeta el encargado de disponer] todos los materiales textuales y escénicos, en extraer los significados complejos del texto eligiendo una interpretación particular, en orientar el espectáculo en el sentido escogido, [la] dramaturgia designa entonces el conjunto de las opciones estéticas e ideológicas que el equipo de realización, desde el director de escena al actor, ha llevado a cabo. Este trabajo cubre la elaboración y la representación de la fábula, la elección del lugar escénico, el montaje, la interpretación del actor, la representación ilusionista o distanciada del espectáculo (Pavis 148-49).

Tanto en el sentido preclásico como en el más reciente, la concepción de dramaturgia que hemos expuesto atiende a la visión ancestral de la puesta en escena, que atiende tanto al texto como a su escenificación.

En época isabelina, lo que hoy denominamos textos literario-dramáticos no pasaban de ser simples libretos manuscritos donde se plasmaban junto al verso todas las indicaciones propias para la puesta en escena. La impresión de estos guiones y libretos no iba principalmente dirigida a un público lector³, aunque no eran pocos los editores sin escrúpulos que lograban hacerse, por diferentes vías, con tales manuscritos y venderlos a bajo costo, con gran perjuicio para los actores y mucho más para los autores. Así, John Marston, en 1604, se lanza a publicar su comedia *The Malcontent* por miedo a ser pirateado:

When his contemporary John Marston's famous play *The Malcontent* was printed - probably pirated - in 1604, its author wrote that 'only one thing afflicts me, to think that scenes invented to be merely spoken, should be enforcively published to be read'. Admittedly Marston wrote that in an introduction, so the printer must have let him in on the business, but both he and Shakespeare would probably have agreed that the thing was a mistake (Wells Stanley and Gary Taylor "Shakespeare in the head").

En 1623, siete años después de la muerte del poeta, John Heminge y Henry Condell, miembros de la compañía de Shakespeare, se proponen recopilar todos los textos en un solo volumen con el único motivo, como se expresa en el prefacio al *First folio*: “. . . without ambition either of self-profit or fame, only to keep the memory of so worthy a friend and fellow alive as was our Shakespeare”. Pero antes de esa fecha ya circulaban obras impresas en formato “quarto” que fueron calificadas de fraudulentas por Heminge y Condell, quienes en el susodicho prefacio afirman que los seguidores del poeta habían sido engañados por “diverse stolen and surreptitious copies, maimed and deformed by the frauds of injurious imposters that expos'd them”. Las afirmaciones de los editores fueron tomadas muy en serio, considerándose el *First folio* como el único autenticado y autorizado, invalidando todos los “cuartos”.

No es hasta finales del siglo XIX que las autoridades académicas comienzan exhaustivas investigaciones para reevaluar la validez de los “cuartos”:

Led by the late A. W. Pollard, whose *Shakespeare Folios and Quartos* (1909) and 'Shakespeare's Fight with the Pirates and the Problems of the Transmission

³ Lucas Erne, en su *Shakespeare as Literary Dramatis*, mantiene que muchos de los textos de Shakespeare fueron escritos pensando en los lectores y que estos textos “literarios” se habrían resumido para el escenario porque eran demasiado largos para su interpretación.

of His Text' (1917, revised 1920) are fundamental studies, they began an investigation of publishing contradictions in Shakespeare's day and a more thorough examination of the quartos and folios themselves. As a result, the modern belief is that, far from being the ruling practice in the Elizabethan book-mart, piracy was exceptional, and that Elizabethan printers, taken as a whole, were neither exceptionally stupid nor exceptionally dishonest (Murphy "Shakespeare in the Modern Era" 291-394).

Es en 1603 cuando aparece la primera publicación de *Hamlet* en formato "quarto" (conocida como Q1) "by Nicholas Ling and John Trundell . . . printed by Valentine Simmes. Q1 is a bad quarto, a mangled version of the text, assembled from the memories of actors who had performed in the play" (Boyce 240). Se apunta concretamente como autor de la fechoría al actor que en fecha interpretó el personaje de Marcellus: "the Bad Quarto of *Hamlet* was probably recorded by a man who had played Marcellus, since that role is the only one whose dialogue is very accurately rendered" (46), reflejando que el recuerdo del actor que supuestamente vende "el guión" es más firme con respecto a sus entradas que a las del resto de los personajes de la obra.

En 1604 se publica un segundo "quarto" (Q2), que es el considerado como bueno, "printed by John Roberts and published by him and Ling. A sound text, Q2 is believed to have been printed from Shakespeare's own manuscript, or foul papers, with occasional reference to Q1 where the manuscript was unclear" (240).

Pero es muy probable que ni los "quartos", buenos o malos, ni el "Folio" respondan a la verdadera ficción representada en las tablas. Como venimos comentando, el texto crece, mengua, se modifica, aparecen o desaparecen personajes..., según el proceso de escenificación. Las ediciones de los textos de Shakespeare que los críticos han considerado como malos "quartos", los ya referidos primeros "quartos" de *Hamlet*, son significativamente más cortas que la publicada en el "Folio".

En esos cuartos se parafrasean líneas, se omiten personajes y las escenas se presentan en un orden distinto al de otras versiones . . . y es posible que dicho adaptador fuese el propio Shakespeare. Hay consenso general en el sentido de que la edición del Folio es una transcripción de los "borradores" o manuscritos de Shakespeare, mientras que los cuartos, más cortos, forman parte del texto que recibían los actores para su representación; con frecuencia, en éstos las acotaciones son extraordinariamente completas y pintorescas. Con el mismo

espíritu representativo, los cortes en los cuartos pretenden dar ritmo y simplicidad al argumento y evitar excesivas complejidades o dificultades de montaje. La poesía desaparece cuando no se relaciona con la historia, y también se eliminan diálogos extraños o caracterizaciones . . . Es evidente que no hay motivos para considerar [los] “malos cuartos” . . . simplemente son distintas. Por otro lado, ilustran el modo brutal en que podían tratarse los textos de Shakespeare. En el momento del primer ensayo o representación, eliminaban monólogos completos, reacomodaban líneas y cambiaban escenas de sitio para facilitar la eficacia narrativa. Si realmente se interpretaron de esa forma, Shakespeare estuvo que estar sin duda de acuerdo con las modificaciones. Una vez más, queda de manifiesto su condición de hombre de teatro eminentemente práctico y pragmático (Ackroyd 488-89).

Valga como ejemplo la observación que algunos teóricos hacen sobre la supresión de la escena en la que Hamlet hace crítica mofa de las compañías de niños en el segundo “cuarto”, por miedo a ofender a “the new king, James I, who had just taken a children’s company under royal protection” (Boyce 99) o porque, simplemente, era un tema que ya estaba desactualizado. Como tampoco aparece en la edición *Folio*, el pasaje del acto primero en la que se califica a los daneses de borrachos, para no ofender “to King James’ queen, Anne of Denmark” (99).

En consecuencia, lo que consiguen Heminge y Condell es inmortalizar los textos de Shakespeare como obras literarias, en un formato cuidado y atractivo para un público lector. La escritura escénica se desvincula de la dramática, y en este sentido y durante mucho tiempo la obra de Shakespeare solo ha sido objeto de estudios filológicos, sin tener en cuenta que hay que considerar ambos lenguajes para que el producto dramático tenga sentido.

Retomando la dramaturgia shakespeareana y teniendo en cuenta que el teatro es una plataforma de comunicación de ideas y pensamientos a nivel social y comunitario, *Hamlet* recoge la visión del momento histórico del poeta. La intención de Shakespeare es la de ‘twere the mirror up to nature, to show virtue her own feature, scorn her own image, and the very age and body of the time his form and pressure (3.2.22-24). “. . . poner un espejo ante el mundo; mostrarle a la virtud su propia cara, al vicio su imagen propia y a cada época y generación su cuerpo y molde”. Es esta intencionalidad la que define la denominada, por Hormigón, estructura latente, es decir, la estructura subyacente que “. .

. genera aspectos insoslayables en la construcción del espectáculo y en la recepción, que enraízan en ella” (146).

La corrupción moral y política, la duda y la indecisión, el bien y el mal, el engaño, la apariencia, la razón y la locura, la propia existencia, el amor, el sexo y la lujuria..., imponderables eternos de la esencia de la vida, se reflejan ante el público en su esperanza de ser reconocidos. El carácter del espejo,

la variabilidad temporal y existencial de su función, explican su sentido esencial y a la vez la diversidad de conexiones con el objeto. Se ha dicho que es un símbolo de la imaginación -o de la conciencia- como capacitada para reproducir los reflejos del mundo visible en su realidad formal (Cirlot 200).

Este tipo de estructuras genera “unos procedimientos expresivos, tanto en la creación literariodramática como en la escénica y de manera notoria y ostensible en la práctica interpretativa actoral, consecuentes y adecuados a sus objetivos” (Hormigón 150). Es a través de estos procedimientos que Shakespeare trata de anular la capacidad del receptor de empatizar con los sentimientos y situaciones generadas en la historia, estableciendo la distancia justa para que cada uno de los espectadores, según su capacidad, identifique la realidad del momento presente en la historia representada. Es esto lo que le proporciona a esta estructura el carácter de abierta y dinámica.

Coexisten en ella dos temporalidades y dos espacios. Uno es el del conflicto que no totaliza la obra sino que es la expresión de una o unas conciencias que viven en el mundo de sus quimeras ilusorias. Otro corresponde al tiempo y el espacio históricos. Frente a las conciencias alienadas de los personajes, aflora el conjunto de sus reales condiciones de existencia.

Entre ambas temporalidades que nunca se confunden, se establece una relación crítica y dinámica que es como tal percibida por el espectador, que elude toda posibilidad de centralización. Lo que tipifica la estructura latente abierta es justamente la oposición entre el tiempo de la crónica y el del drama, lo que se traduce en un desequilibrio dinámico (150).

Este tipo de estructura niega la existencia del héroe, Hamlet no es precisamente objeto de admiración por sus muchas cualidades o por realizar de manera valerosa grandes hazañas.

Sólo si el mundo gira a su alrededor, existe [el héroe]; desde el momento que el círculo desaparece y su conflicto se opone a sus condiciones reales de existencia, ya no puede absolutizar ni totalizar el espacio, el tiempo ni nada, aparte de sus propias ilusiones; tampoco puede instituirse en la moral única de la historia (151).

La interpretación actoral consecuente con este tipo de estructura no casa con una

. . . interpretación introspectiva y vivencial . . . que implica un grado más o menos potente de alienación del actor en la entidad de ficción representada y provocaría un reduccionismo de la confrontación dinámica subyacente, así como introduciría una cierta dosis de alienación en la creación escénica (154),

por lo que el actor debe mantener una “perspectiva crítica respecto al personaje [que] provocará una contradicción que propiciará una cierta disociación interna” (154).

En cuanto a la recepción, “la estructura abierta sitúa al espectador en una perspectiva que le permite observar el universo dramático a través de las contradicciones que se generan en su seno” (154), observa los comportamientos de unos y otros y extrae sus propias consecuencias. Este distanciamiento no tiene como finalidad atribuirle la condición de juez, porque

si así hiciéramos, estaríamos eliminando la conciencia de sí en la escena, para permitir que la sala la adopte en términos absolutos. Se trata por el contrario de propiciar una aproximación por caminos singulares que preserven las capacidades críticas del espectador. Se trata de que se sienta implicado en la historia pero desarrolle una crítica activa ante los acontecimientos y comportamientos que se narran (Bloch ctd. en Hormigón 154).

Así el propósito de Shakespeare es el del reflejo en el espejo y no la de la impresión en el retrato. El reflejo es individual y por tanto ambivalente, respondiendo a la particularidad de conciencia del ser. Su reflejo puede ser una distorsión de la realidad o mostrar la imagen que se ajuste al propio deseo, minimizando o magnificando defectos y virtudes. La imagen que de la realidad se pinta o imprime en un cuadro o retrato es absoluta y universal, estableciendo una correspondencia directa con la visión del autor de la imagen⁴.

⁴ El tema del espejo (mirror y glass) que refleja los vicios y virtudes reaparece en Hamlet en la conversación con la madre. “Come, come, and sit you down. You shall not budge. / You go not till I set you up a glass / Where you may see the inmost part of you (3.4.18-20).

Pero ¿cuáles son los “procedimientos expresivos” utilizados por Shakespeare en *Hamlet* para generar ese tipo de estructura? La respuesta la abordamos desde el uso metodológico de las diferentes técnicas de metateatralidad, es decir, aquellas formas que puede asumir la metateatralidad y van más allá de la pura representación dramática de una pieza dentro de otra representación dramática. Pavis diferencia entre “teatro dentro del teatro”, “Tipo de obra o de representación que tiene por tema la representación de una obra de teatro: el público externo asiste a una representación dentro de la cual un público de actores también asiste a una representación” (452), y metateatralidad, en la que no es necesario que los

. . . elementos teatrales formen parte de una obra dentro de la primera. Basta con que la realidad descrita aparezca como ya teatralizada: es el caso de las obras cuyo tema principal es la metáfora de la vida como teatro . . . Así definido, el metateatro se convierte en una forma de antiteatro que difumina la frontera entre el teatro y la vida (289).

El teatro shakespeariano siempre ha sido referente para los estudiosos de estas técnicas, erigiéndose *Hamlet* en paradigma y referente de todos los tiempos. En el año 1963, Lionel Abel⁵, en un señero trabajo, ya expone algunas ideas básicas sobre metateatro en *Hamlet*:

a) la vida ya es vista como “teatralizada”, b) los personajes tienen conciencia de su teatralidad, c) el mito, la leyenda, la literatura pasada, los personajes mismos han sido los artífices de esta dramatización previa. Hamlet es un personaje autorreferencial, pues parece “salirse” de la obra donde fue ubicado inicialmente (ctd. en Sosa, Marcela 122-23).

A partir de los estudios de Abel y teniendo como campo principal de investigación el teatro áureo, muchas han sido las investigaciones sobre el metadrama y las técnicas metateatrales que hasta hoy se han ido realizando y que quedan por explorar, por lo que consideramos acertada la consideración de Hermenegildo sobre el tema, para poder identificar estas técnicas en *Hamlet*:

. . . se ha producido una deriva terminológica que en su extremo permitiría reconocer como metateatral todo elemento que en un drama o en un espectáculo

⁵ Lionel Abel publica en 1963 *Metatheatre. A New View of Dramatic Form*, donde se adentra en un estudio sistematizado del denominado fenómeno metateatral. Este estudio se constituye en fuente principal para críticos e investigadores del fenómeno teatral, sobre todo, a partir de los años 70.

dado indica o hace recordar el carácter teatral de la ficción. Allí donde el espectador reconozca una ruptura de la ilusión de que se encuentra ante la vida misma y no ante una representación, reside el germen de lo metateatral . . . surgen allí donde cualquier convención salta a la vista como para señalar que se está “en el teatro”, en una realidad de segundo grado, y no “en la vida”, la supuesta realidad misma. Cualquier elemento distanciador, según este punto de vista, sería metateatral (12-13).

Esta metateatralidad a la que nos referimos incluye “las *formas periféricas* o no canonizadas (aparte, referencia al mundo real, rol dentro del rol, improvisación, prólogo, autorreferencia al mundo del teatro, “destrucción” del personaje o ruptura del marco, director escénico dramatizado...)” (Sosa, Marcela 122).

Estas técnicas autoconscientes por parte del autor repercuten directamente en la recepción de un público determinado, en este caso aquél para el que Shakespeare estaba narrando, susceptible de identificar en la ficción el drama de la realidad. Pero, “. . . es obvio que diferentes lectores o espectadores van a reaccionar de distintas maneras precisamente debido a los factores que gobiernan el horizonte de expectativas de cada uno de ellos” (Larson 1015).

En este análisis de las técnicas metateatrales detectadas comenzaremos con la tradicionalmente destacada y considerada fundamental en *Hamlet*, “el teatro dentro del teatro” o “drama dentro del drama”. Nos referimos a la representación de *The murder of Gonzago* que, tras leves arreglos dramáticos para que la escenificación responda en fondo y forma a la narración del Espectro, Hamlet rebautiza como *La ratonera*.

Hermenegildo puntualiza que “solo hay teatro dentro del teatro si en la escena hay: un mirado, es decir, el personaje de la obra enmarcada; y un mirante, es decir, el personaje de la obra marco, que tiene la convicción de ser espectador de algo que está ocurriendo ante sus ojos” (11). Y si como Abel indica, “allí donde el espectador reconozca una ruptura de la ilusión de que se encuentra ante la vida misma y no ante una representación, reside el germen de lo metateatral” (ctd. en Hermenegildo *et al.* 4), podemos hablar de metateatralidad en el metateatro, puesto que, en realidad, no se sabe qué parte del público de la Corte es consciente o no de la realidad.

La escena marco responde a una representación de compañía ambulante en periodo de invierno, en que los teatros permanecen cerrados y giran por el país

satisfaciendo las necesidades lúdicas de las casas nobles y de la corte, al modo de los *Chamberlain's men* y demás compañías en la época de frío o epidemias. El escenario del *Globe* acoge la representación de una representación cortesana, es decir, como si el hiperpúblico pudiera ver a través de una rendija a la reina Isabel y su corte disfrutando de una representación teatral. Los condicionantes de Hermenegildo se cumplen en su más estricto sentido. En cuanto a la meta-metateatralidad, atendemos a la intencionalidad de Hamlet, ficcionalizar la realidad para que el espectador rompa la línea de la ilusión y reconozca la vida misma. Hamlet no tiene certeza absoluta de que el rey sea el asesino de su padre o si su madre es cómplice o no, o cuántos miembros de la corte pueden o no estar implicados, siendo la observación del momento de la ruptura de la ilusión la que revele la verdad. Pero Hanna Scolnicov va más allá de la simple intencionalidad de Hamlet de verificar la identidad del asesino, aludiendo a la intencionalidad de Shakespeare en función del hiperpúblico:

Hamlet logra el efecto deseado cuando Claudius reconoce la relación que existe entre la imitación y el acto criminal que él mismo ha cometido. Shakespeare logra también el efecto que *él* desea, al obligar al auditorio a aceptar el asesinato de Gonzago como la representación del asesinato del padre de Hamlet (125).

La ratonera comprende una doble escenificación de la misma historia, una mimificada y la otra recitada, pero con un sutil matiz que encierra un mensaje sublimar:

. . . en ninguna otra obra de este género asistimos a una función en la que se represente el mismo asesinato dos veces seguidas . . . Este recurso añade aún más tensión e impaciencia, especialmente si tenemos en cuenta el diálogo anodino y monótono de los actores en la segunda representación. Que el rey reacciona al ver ante sus ojos su propio crimen parece evidente, pero hay una importante diferencia: nada indica que al rey Claudius le afecte la pantomima, a pesar de que en ella el “actor rey” es envenenado por “un hombre” que, tras robar la corona corteja y se gana a la “reina” viuda; en cambio, interrumpe la función en la parte del recitado, en la que el envenenador, “un tal Luciano”, es precisamente “sobrino del rey”. Lo que Claudius ve no es solo la representación de su crimen, sino, sobre todo, la de su posible muerte a manos de Hamlet (Pujante, trad. y ed. 34-35).

El análisis de Pujante incita a que podamos conjeturar sobre la doble intencionalidad en la doble escenificación. Por una parte, con la pantomima dirigida tanto al rey como a toda la corte intenta menoscabar la capacidad intelectual del receptor de la

escena marco, puesto que Hamlet, en las instrucciones que da a los cómicos, califica de “chusma” a aquellos que no son capaces de entender nada más que no sean las pantomimas. De un plumazo la corte y el vulgo quedan enrasados. Por otra parte, la escenificación recitada, la culta, la de Shakespeare, es un mensaje directo al rey y un guiño al hiperpúblico, al que muestra la realidad de una corte corrupta y ridícula motivada por los favores reales.

Pero no es esta la única técnica metateatral que encontramos en esta segunda escena del acto tercero. Nos referimos a la

. . . intromisión del autor-dramaturgo en la obra misma, o sea, el mezclar la realidad con la ficción . . . en este caso Shakespeare a través de Hamlet. Para ello debe dar verosimilitud a la situación en la que se va a decir lo que se va a decir, que no es exactamente lo que diría el propio personaje, ni tampoco del todo lo que diría el autor (Trancón 445).

Para dar verosimilitud a la situación, la llegada de la compañía de cómicos al castillo propicia la coyuntura para que Hamlet ingenie la trampa para desenmascarar al asesino de su padre. Para ello Hamlet escribe los versos que han de ser añadidos al texto origen (TO), *The murder of Gonzago*, dando las instrucciones interpretativas pertinentes para la correcta escenificación en función de su intencionalidad.

Tenemos, por tanto, una situación verosímil que permite, en principio, integrar un texto de naturaleza discursiva o didáctica dentro de la acción dramática, “paralizándola” momentáneamente . . . no sólo habla Hamlet, personaje de ficción, sino también Shakespeare, persona real . . . Esto es metateatro, claro, pero sin salirse de la ficción real . . . apunta hacia fuera de la escena, hacia el modo de representar e interpretar las obras dramáticas en la época isabelina. El espectador de su tiempo así lo interpretaría (Trancón 446).

Y establecida la situación verosímil, Shakespeare aprovechará para lanzar alguna puya personal, bien intercalada, a quien podría considerarse “la competencia”. Ben Jonson, durante la época en que estuvo en discordia con Shakespeare, no dejaba de “suministrar a ‘los pardillos’ textos que contenían versos burlescos del teatro de Shakespeare” (Berthold 61), por lo que era de esperar del poeta un contraataque desde su mejor medio de difusión “las tablas del teatro”, porque “for they are the abstracts and brief chronicles of the time. After your death you were better have a bad epitaph than

their ill report while you live (son el resumen y la crónica del presente. Mejor será que tras la muerte se os asigne un mal epitafio, que una crítica suya mientras tengáis vida)” (2.2.527-529).

Así se dirige a Jonson, sin ningún recato, por boca de Rosencrantz:

. . . But there is, sir, an eyrie of children, little eyases, that cry out on the top of question and are most tyrannically clapped for't. Threere are now the fashion, and so berattle the commons stage -so they call them- that many wearing rapiers are afraid of goose-quills, and dare scarce come thither (2.2.340-345).

También podríamos considerar como técnica metateatral de ruptura ficcional mediante la crítica contemporánea identificable, los versos “. . . A éste sólo le gusta una giga o chascarrillo de lupanar; si no, se duerme”. La giga era un “baile rápido y saltarín” (Calle 224) del que Kempe era el gran maestro. Pero también era un maestro de la improvisación, cosa que a Shakespeare no le agradaba, como queda reflejado en los versos en que directamente alude a su arte:

And let those that play your clowns speak no more than is set down for them; for there be of them that will themselves laugh to set on some quantity of barren spectators to laugh too (3.2.38-41).

William Kempe “was a big man who specialized in Plebian clowns who spoke in earthly language . . . Kempe’s characters have a tendency to confuse and mispronounce their words, and contemporary references to his dancing and ability to “make a scurvy face” suggest a physical brand of humour” (Boyce 335). Por lo que es muy probable que las desavenencias entre Kempe y Shakespeare a causa de su “libertad” interpretativa provocara el abandono de la compañía.

Otra técnica metateatral conducente a la ruptura del ilusionismo teatral se produce con ciertos comentarios entre los personajes, perfectamente insertos en el texto dramático, que por un instante abandonan el *rol* que representan para expresar la realidad extrateatral de los actores. Conocidos por el público los trasiegos de la compañía y las vicisitudes de la vida de los actores, son perfectamente identificables, rompiendo la barrera de la ficción. Inevitablemente, provocarían cierta hilaridad en el público, relajando la tensión dramática. Encontramos este recurso en el acto primero, escena quinta, a propósito del juramento de silencio:

HAMLET

Indeed, upon my sword, indeed.

The ghost cries under the stage

GHOST

Swear.

HAMLET

Ah ha, boy, sayst thou so? Art thou there, truepenny?-

Come on. You hear this fellow in the cellarage.

Consent to swear.

HORATIO

Propose the oath, my lord.

HAMLET

Never to speak of this that you have seen,

Swear by my sword.

GHOST (*under the stage*) Swear.

[They swear]

HAMLET

Hic et ubique? Then we'll shift our ground.-

Come hither, gentlemen,

And lay your hands again upon my sword.

Never to speak of this that you have heard,

Swear by my sword.

GHOST (*under the stage*) Swear.

[They swear]

HAMLET

Well said, old mole. Canst work i'th' earth so fast?

A worthy pioneer.- Once more remove, good friends (1.5.149-166).

En este caso la técnica metateatral va más allá de la ruptura de la ficcionalidad dramática, afectando al esquema convencional espacio-temporal: el público se transporta por un momento de la gélida explanada nocturna de Elsinore, donde la tierra tiembla y se estremece al grito de “¡Jurad!”, al “corral de gallos peleones” a las afueras de Londres, en una tarde iluminada y hasta, probablemente, cálida. Esta misma ruptura con el espacio de representación la encontramos en el acto segundo, escena segunda, cuando ficcionalmente se encuentran en una sala del castillo o galería Hamlet, Guildenstern y Rosencrantz. Hamlet hace referencia a la decoración de la parte inferior del techado (*the heavens*): “This most excellent canopy the air, look you, this brave o’ erhanging, this majestic roof fretted whit golden fire” (2.2.301-3003).

También es observable en la escena segunda del acto segundo, justo antes del momento de máxima tensión ante la expectativa de descubrir al asesino, cuando Hamlet pregunta a Polonius si fue actor en la universidad:

HAMLET

. . . My lord, you
played once i’t’h’ university, you say?

POLONIUS

That i did, my lord, and was accounted a good actor.

HAMLET

And what did you enact?

POLONIUS

I did enact Julius Caesar. I was killed i’t’h’ Capitol.

Brutus killed me.

HAMLET

It was a brute part of him to kill so capital a calf there – be the players ready (3.2.94-102).

Si bien basado en la conjetura, pero teniendo como referencia el juego entre Burbage y Shakespeare en la escena del juramento, cabe la posibilidad de que el actor que encarna a Polonius fuese el mismo que un año antes subiera al personaje de Julio

César a las tablas, en cuyo caso volvería a romperse la ficcionalidad en la identificación de la realidad del actor. Más adelante, cuando nos ocupemos de los actores y personajes, abordaremos esta posibilidad.

Queda por tratar dentro del conjunto de técnicas metadramáticas el uso de los “apartes” y monólogos: “En el aparte, el personaje sale del plano que comparte con otros entes ficticios para dirigirse al auditorio, por lo cual es un excelente medio para concienciar al espectador de las difusas fronteras entre realidad y ficción” (Sosa, Marcela 127-28). Pero habría que apostillar que la práctica y finalidad de esta técnica está íntimamente relacionada con el ámbito escénico. En el espacio isabelino no se posibilita violar la cuarta pared para conectar el espacio real con el ficcional, porque no existe. Las reglas del juego en los teatros comerciales, tanto isabelinos como españoles, de Shakespeare y de Lope, distan mucho de las de los teatros enfrentados, a la italiana, que imperaron hasta bien entrado el siglo XX, siendo la regla principal la participación del público, que desaparece al no tenerse en cuenta por los diseñadores de las nuevas arquitecturas de los edificios teatrales.

Así el espacio de Shakespeare tiene una gran relevancia sobre la profusión de apartes cortos o monologados, no ya porque suponga una ruptura de la ficción, sino porque lo hace participe de ella en cuanto que comparte la auténtica verdad del personaje susceptible de ser juzgada.

Patrice Pavis define el aparte como un

Discurso del personaje que no va dirigido a un interlocutor, sino a sí mismo (y consiguientemente al público). Se distingue del monólogo por su brevedad, su integración al resto del diálogo. El aparte parece escapársele al personaje y es oído “por azar” por el público (47-48).

Y en este sentido son numerosos los “apartes” que realiza Polonius, sirva como ejemplo: “. . . Still harping on my daughter. Yet he knew me not at fist- a said I was a fishmonger. He is far gone. And truly in my youth I surfered much extremety for love, very near this. I’ll speak to him again” (2.2.189-93), o alguno por boca de la reina: “Alas, he’s mad!” (3.4.96), por la del rey: “It is the poisoned cup; It is too late” (5.2.245), e incluso por la del propio Hamlet: “Wormwood, wormwood” (3.2.172).

Pero estos dos últimos personajes, Claudius y Hamlet, son los que frecuentemente interactúan con la audiencia mediante el monólogo, puesto que:

El aparte es una forma de monólogo, [que] en el teatro se convierte en un diálogo directo con el público . . . el aparte reduce el contexto semántico al de un único personaje; señala la “verdadera” intención u opinión del carácter, de tal modo que el espectador sabe a qué atenerse y puede juzgar la situación con conocimiento de causa. En efecto, en el aparte, el monologante jamás miente, puesto que, “normalmente”, uno no suele engañarse a sí mismo. Estos momentos de verdad interior son, además, tiempos muertos en el desarrollo dramático que el espectador aprovecha para formular su juicio (Pavis 48).

Dentro de estos apartes monologados, predominan los de autorreflexionabilidad e intencionalidad de acción o decisión en los emitidos por Hamlet y los de descubrimiento y toma de conciencia del pecado cometido en los que pronuncia Claudius. De entre ellos, cabe destacar el que realiza Claudius interpelando al público, ya que se dirige a éste ficcionándolo en los nobles de la corte. Los antecedentes los hallamos al final de la escena primera del acto cuarto cuando, una vez narrada la muerte de Polonius, el rey decide, para evitar calumnias y rumores que dañen su prestigio, adelantarse convocando a los amigos de la corte para hacerles partícipes de su decisión y justificar los funestos acontecimientos. La escena tercera se abre con Claudius ante el “público-cortesano”, al que se dirige directamente con las intenciones que antes hemos expuesto:

I have sent to seek him and to find the body.
 How dangerous is it that this man goes loose!
 Yet must not we put the strong law on him.
 He's loved of the distracted multitude,
 Who like not in their judgement but their eyes,
 And where 'tis so, th'offender's scourge is weighed,
 But never the offence. To bear all smooth and even,
 This sudden sending him away must, seem
 Deliberate pause. Diseases desperate grown
 By desperate appliance are relieved,
 Or not at all (4.3.1-11).

1.2 Del estudio didascálico

El discurso didascálico contiene “Instrucciones dadas por el autor a sus actores . . . para interpretar el texto dramático” (Pavis 130). La denominación comúnmente conocida es la de acotación o indicación escénica, pero no es hasta la desvinculación del poeta de las compañías y el nacimiento de la literatura dramática que éstas comienzan a proliferar considerablemente. En este sentido nos referimos tanto a los textos de nueva creación desde época neoclásica como a las ediciones de textos clásicos a los que se les ha incorporado el subtexto acotacional o didascálico adecuándolos a un público lector. Ya Corneille apuntaba:

Aconsejaría que el poeta tomara cuidadosamente la precaución de señalar al margen acciones que no son dignas de sobrecargar sus versos y que incluso los desproveerían de algo de su dignidad. El actor las resolverá fácilmente en el escenario, pero en el libreto la mayoría de las veces se vería condenado a adivinarlas (ctd. en Pavis 26).

Pero anterior a los consejos de Corneille, los versos contenían todas las indicaciones necesarias para ponerlos en situación, habiendo directores de escena que optan por prescindir del subtexto didascálico “y tomar sus propias decisiones en aras exclusivamente de la información contenida en los diálogos” (Hormigón 217). El dramaturgo y director de escena Juan Antonio Hormigón considera como pionero de esta actitud al investigador y director británico Gordon Craig, quien considera que en las réplicas están todos los indicadores para la puesta en escena: “En cuanto a las indicaciones escénicas con que el autor criba su texto, -el director- ni se detiene en ellas, pues siendo un maestro en su tarea, no le presta la menor utilidad” (ctd. en Hormigón 218).

Reseña Hormigón que Craig hace referencia a los textos de Shakespeare y, más concretamente, a su *Hamlet*, señalando que el poeta inglés

no incluyó prácticamente ninguna didascalia en sus obras y que las menciones que se hacen, por ejemplo, a los lugares en que la acción transcurre, no aparecen en la edición *in folio*, aunque sí en algunas de las *in quarto*, no fueron escritas por el autor sino que fueron agregadas antes o con posterioridad por los editores . . . Craig recurre a la escena primera del Acto I, en la que Bernardo va a relevar a Francisco en el turno de guardia. Las primeras once replicas, asegura, son suficientes para informar al director: “comprende que es medianoche, que la

escena transcurre al aire libre, que se releva al centinela de un castillo, que la noche es muy fría, muy silenciosa, muy sombría. Todas las ‘indicaciones escénicas’ que pudiera agregar el dramaturgo serían superfluas”, concluye (218-19).

Si, como propone Corneille, despojamos los versos de las didascalias intradialógicas que cumplen la función de dar información para la conformación de la escena y el movimiento actoral, la tragedia del príncipe quedaría en la mitad, quedando en manos del director escénico el suplir el decorado verbal por uno visual, siendo ésta una de las causas de las “mutilaciones” de los textos isabelinos, incluido nuestro *Hamlet*, al calzarlo en nuevos espacios de representación y sometido a las innovaciones técnicas de la escritura escénica. Sin embargo, las indicaciones que sobre la noche comenta Craig “muy fría, muy silenciosa, muy sombría”, no son materializables más que en el abrigo como indicador de indumentaria. Estos versos no son indicadores, son constructores de ambiente y atmósfera, tan necesarios para un público de sala perfectamente acondicionado del siglo XXI como para los “de pie” de la época del autor.

La paradoja de este discurso estriba en que el texto acotacional o didascálico es la vía de comunicación directa del autor con el director de escena o el lector, es donde comunica mediante narración directa, y en su máximo exponente, el lugar de la acción, la escenografía, *el atrezzo*, cómo lo utilizan, la indumentaria, los desplazamientos, reacciones, emociones, relaciones, incluso características físicas o psicológicas. Todo con el propósito de que su intencionalidad o visión de la puesta en escena no se desvirtúe. Pero si bien el lector, que no es el receptor principal, crea en su imaginario una visión convergente, el receptor principal, es decir la audiencia teatral, recibe la traducción mediante la escritura escénica del texto lingüístico:

Para Roman Ingarden, las acotaciones cumplen la función de entregar información para el montaje de la obra; por ello, cuando éste se lleva a efecto, desaparecen en su condición de discurso lingüístico, para transmutarse en elementos escénicos que conforman sistemas sgnicos de otra naturaleza . . . En su opinión [la de Ubersfeld], la gran diferencia lingüística entre el discurso dialógico de los personajes y el de las didascalias, atañe al sujeto de la enunciación: mientras en el primero esta función corresponde a los personajes, en las segundas habla el dramaturgo para nombrarlos e indicar cuál de ellos habla en cada caso, en qué circunstancias y con qué gestos acompaña su discurso.

Agrega que las didascalias constituyen la única parte del texto dramático en que puede hablar el autor, puesto que en el diálogo dramático delega la palabra en los personajes (Dublé párr. 2-4).

Pero en los textos shakespearianos las indicaciones escénicas, al estar inmersas en el diálogo y transmitidas por los actores, unifican la visión de la puesta en escena para lectores y audiencia. Así el autor dramático que “pretende convertirse en taumaturgo de la totalidad del hecho teatral” (Hormigón 214) diverge en la recepción del texto literario-dramático y la puesta en escena, mientras que Shakespeare, al que sí podríamos considerar taumaturgo por transmitir la realidad del hecho escénico mediante el diálogo de los actores en un acto de comunicación único y convergente, generará tantas imágenes de localización como receptores haya, pero la intencionalidad de su puesta en escena será la misma para todos.

Así para atender a las didascalias del texto literario-dramático de *Hamlet* acudimos a la edición *in Folio*, y ahí encontramos:

1- El título de la obra: *The Tragedy of Hamlet, Prince of Denmark*. Es la primera información que recibimos del autor, dirigida tanto a lectores como al público de teatro. Avanza el género de la obra, el protagonista, el status y lugar donde se desarrollan los hechos.

El personaje de Hamlet se halla tan íntimamente entremezclado por la tradición con la idea de la locura, que hasta el mismo nombre de Hamlet lo expresa. Hamlet viene de Amleth, el cual procede de Amloid, que viene de Aml-ód, a su vez oriundo de Onela, el loco (De Maradiaga ctd. en Rodríguez, J.M. 12).

Por lo que mediante esta indicación, el receptor conoce con antelación que lo que va a leer o presenciar es la fatal historia de un enajenado príncipe danés, llamado Hamlet.

2- *Dramatis personae* o lista de personajes: No existe, en la edición *Folio* de 1623, una lista ordenada de los personajes que posteriormente aparecerán en el texto. Es a través de la primera salida de algunos personajes, mediante didascalia extradialógica, que se les nombra junto al *rol* que desempeñan. En las salidas posteriores se atenderá solo al nombre. A otros personajes los identificaremos por el diálogo previo de los personajes, por lo que no será necesario añadir más información que la del nombre cuando se realiza la acotación, como es el caso de Horatio, Fortinbras, el Espectro o el propio Hamlet. Estas acotaciones vienen de mano de los editores, ya que tanto las entradas y salidas de

personajes no son necesarias al introducirlas el poeta de manera intradialógica, pero sí facilitan la lectura, pues si no fuera por ellas no sabríamos quién es quién hasta avanzado el texto. La información que ofrecen es apenas la de la condición de cada personaje: nombre, sexo, posición social, relación parental...

3- Didascalias intradialógicas, donde de manera explícita y a través de los versos se desprenden las indicaciones de espacio, tiempo cronológico, tiempo atmosférico, indumentaria, ascesorios, rasgos físicos y psicológicos de los personajes, movimiento actoral, actitudes, acciones e intenciones, etc.

4- Didascalias extradialógicas. Ya nos hemos referido a aquéllas, de mano de los editores, que indican las entradas y las salidas y que son prescindibles para la comprensión del texto. Sin embargo, es de carácter imprescindible la extradialógica que describe la acción pantomímica de la puesta en escena del asesinato de Gonzago, en la segunda escena del acto tercero.

Oboes play. The dumb show enters.

Enter a King and a Queen very lovingly, the Queen embracing him, and he her. She kneels, and makes show of protestation unto him. He takes her up, and declines his head upon her neck; lays him down upon a bank of flowers. She, seeing him asleep, leaves him. Anon comes in a fellow; takes off his crown, kisses it, and pours poison in the King's ears, and exits. The Queen returns, finds the King dead, and makes passionate action. The Poisoner, with some two or three Mutes, comes in again, seeming to lament with her. The dead body is carried away. The poisoner woos the Queen with gifts. She seems loath and unwilling awhile, but in the end accepts his love.

Exeunt

“Toda didascalia, por muy literal que pretenda ser, exige una interpretación valorativa y operativa aunque sea de forma primaria, así como la adopción de una serie de decisiones que conducen siempre a una elaboración específica para ser materializadas” (Hormigón 217). Así, el texto literario-dramático solo se corresponde con la escritura escénica del momento en que fue concebido; cualquier puesta en escena posterior debe ajustarse a la escritura escénica del momento, por lo que, al estar las indicaciones escénicas ligadas al verso de los actores, la puesta en escena requerirá una adaptación del texto.

Así, de entre ellas deberemos distinguir, atendiendo a la clasificación de Hormigón, las orientativas o descriptivas, que son las que aportan “información sobre aspectos sustantivos del espacio escénico, el vestuario, la sonorización...” (216) y que, sobre todo a partir de la instauración de la escenografía pintada y efectista, supone una reiteración de la imagen, por lo que son totalmente prescindibles por no alterar la intención o el significado de la obra, y las denominadas *imperativas*, que al implicar

actitudes, desplazamientos, gestuaciones, etc. imposibles de eludir, dado que son imprescindibles para la correcta conducción del relato escénico y sus diferentes lances . . . entradas y salidas de un personaje de la acción [no tiene por qué ser del espacio escénico] . . . las indicaciones que señalan cualquier hecho que está refrendado por lo que el personaje dice o por la tonalidad implícita de la confrontación que muestra (215-16).

1.3 Del arte de la palabra

Los dramas de Shakespeare ofrecían a la fantasía una gran posibilidad de cambios, desde el encanto poético hasta la locura. “Merced a su ingenio poético . . . dejó a un lado la sumisión a las reglas clásicas. Actualizó épocas y lugares, lo encantador y lo grosero en el corral del teatro” (Berthold 53). Bien es verdad que solo podemos teorizar sobre el tema, pues estamos muy lejos de la mentalidad y expectativas de la audiencia isabelina o jacobea. Son muchos los factores incidentes que escapan no tanto a nuestro conocimiento, sino al sentido de comunión escena-público: la crítica dramática puede presuponer atendiendo a variables como los cambios culturales, sociales, políticos, la evolución del lenguaje, las condiciones de vida..., pero no puede sentir, no puede conmoverse o emocionarse, por mucho que la investigación y el análisis intenten ponernos en la piel del público para quien Shakespeare escribía. Así, todo pasa a ser una reinterpretación de algo que no puede ser, en definitiva, reinterpretado.

El proceso de creación dramática en la época que tratamos dista mucho de las técnicas actuales, donde los dramaturgos no tienen en cuenta, generalmente, las características físicas o las habilidades interpretativas de los actores, y mucho menos el número de cómicos que integra la compañía para establecer los posibles “dobletes” para crear los personajes. Lo mismo ocurre a la hora de definir los espacios de actuación o los “trucos” que intensifiquen la tensión dramática, ya que no escriben para un recinto determinado. Es el talento del director el que tiene que adaptar la escritura al elenco de

actores y a las peculiaridades espaciales y técnicas donde se vaya a llevar a cabo la escenificación. Los condicionantes afectan directamente al director de escena, pero no al dramaturgo; condicionantes que son determinantes para nuestro poeta a la hora de afrontar la estructura dramática, la secuenciación de las escenas en función de los tiempos para los cambios de caracterización de los actores que doblan y los cambios espaciales, la definición de los caracteres físicos y psicológicos de los personajes atendiendo a las habilidades interpretativas y fisonomía de los miembros de la compañía y, en particular, al profundo conocimiento del público del momento que, generalmente conocedor de la historia que le va a ser contada, es sobrecogido por los recursos utilizados para desvelar los incidentes en la narración. En su artículo publicado en la Universidad de Southampton, Happé nos dice:

There is a deep interest in the unfolding of a narrative, the telling of a story in its simplest terms . . . I want to suggest that the structure and presumed shape of the Theatre was very good for this purpose. Notice that in many instances the dramatic interest is directly upon the unfolding of a narrative . . . This is not diminished by the fact that Shakespeare usually made existing stories, often well-known ones, the starting point for his own plot. The fascination of the audience would be a compound of the compelling strength of the familiar with the innovation and variation Shakespeare imposed (Happé 9-10).

Marchette Chute, en la introducción a la edición del libro clásico de Charles Lab, *Stories from Shakespeare*, atribuye al arte narrativo una de las razones más relevantes del éxito de Shakespeare:

William Shakespeare was the most remarkable storyteller that the world has ever known. Homer told of adventure and men at war, Sophocles and Tolstoy told of tragedies and of people in trouble. Terence and Mark Twain told comedic stories, Dickens told melodramatic ones, Plutarch told histories and Hans Christian Andersen told fairy tales. But Shakespeare told every kind of story – comedy, tragedy, history, melodrama, adventure, love stories and fairy tales – and each of them so well that they have become immortal. In all the world of storytelling he has become the greatest name (Chute ctd. en Mabillard, “Why study Shakespeare” párr. 3).

La dramaturgia de Shakespeare rebasa las unidades aristotélicas de espacio y tiempo. En su universo representativo los parámetros de la realidad no existen; en su

escenario vacío no hace falta patentar la realidad con bastidores pintados y trastos decorativos que construyan una imagen unitaria externa común al colectivo del público, sino que sugiere una ilusión vivida que será individual y única al imaginario de cada uno de los espectadores. Es ese condicionante del recinto teatral abierto con una atmósfera de luz natural el que le agudiza a la hora de narrar los ambientes:

You could see what was going on, but you were constantly reminded that theatrically you could not quite see. Your mind was being divided between what you saw and what you could imagine. The play took place between these two states of mind. There was a difference between what you saw and what you might interpret . . . But in fact we don't see the scene at all. This motif keeps coming back through Shakespeare's works. Perhaps it was in part a form of self-defence on a bright summer afternoon when the temperature was seventy-five degrees. We have to be persuaded that though we may not really be at Elsinore, we need to pretend that we are. He continually reminds us that what we are seeing is not real but something made up - 'a fiction' - in your mind. (Happé 13-14)

Esto es concretamente uno de los aspectos más potentes del teatro de Shakespeare, cuya narrativa ha llegado incluso a inspirar a artistas de otras disciplinas. Valga como nota curiosa el óleo realizado por John Everett Millais, en torno a 1852, y que muestra la imagen de la muerte de Ophelia fruto de su imaginario.

Happé y Chute coinciden en la habilidad de Shakespeare para elaborar la narración, lo que le reputa entre los lectores de antes y ahora, pero es evidente que no es suficiente para justificar el éxito de las representaciones ante la audiencia del momento; así al arte de la escritura hay que unir el arte de la declamación. Nuestro poeta era consciente de ello, y de entre los versos que recogen el encuentro de los cómicos con Hamlet encontramos directrices a la hora de decir los versos como: soltura y naturalidad, moderación, templanza, suavidad y elegancia, huir de las exageraciones y de lo pasional, sencillez, justa expresión, adecuación entre la palabra y la acción. La transformación vocal de uno mismo en otro personaje debe provenir de las palabras y ritmos de la escritura.

En Shakespeare hay una energía que atraviesa el texto y que no es de carácter naturalista; una energía que impulsa una palabra hacia la siguiente, a un verso

hacia el siguiente, a un pensamiento hacia el siguiente, a una escena hacia la siguiente, y esto da forma al estilo, a la forma de hablar (Berry 13)⁶.

Para que esto funcione es necesaria la maestría del actor que representa cada uno de los personajes, y nuestro poeta está ahí para indicar en cada momento cómo hay que interpretar cada una de sus palabras, porque es la palabra la encargada de dar vida al espacio y crear las imágenes que cada espectador ve.

Para el actor es la palabra . . . la que debe tener efecto, pues ella es la que contiene el resultado de su pensamiento; es por tanto en la palabra donde debe radicar la energía y en el millón de formas de acentuarla, alargarla y modularla. Si se produce desequilibrio no se favorece la comunicación con el público (Berry 34).

Shakespeare cuenta con el actor apropiado a cada personaje para ejercer ese poder hipnótico sobre el oyente, dirigiendo su pensamiento mediante la técnica de su voz. La palabra en Shakespeare va dirigida a todos y cada uno de los sentidos, se trata de ver y sentir con el oído. La energía que se le da a cada una de las palabras es la que las impregna de un especial significado.

A la capacidad interpretativa aunamos las posibilidades del espacio escénico para interactuar mediante la retroalimentación emocional con cada uno de los oyentes:

One of the strongest physical aspects of the Elizabethan theatre was the facility by which the actor could stand at the front of the apron stage, virtually encompassed by three thousand people, all concentrating upon the next word. This is a performance peak which attracted Shakespeare. Look, for example at the different ways he used this kind of speech, and there is also the intriguing question as to why for some plays it seemed to him a fundamental means of expression . . . The acting area would also have comprised a thrust stage, which comes out among the audience, giving a number of different perspectives upon the action on the stage. This means that an actor could hardly play only to those in front of him, but he needed to be aware of those on either side, and indeed almost behind him. It was not quite a circular theatre, but it was very nearly so (Happé 12-13).

6 Cicely Berry es la directora de la *Royal Shakespeare Company* y una autoridad mundial en el campo de la técnica vocal y la interpretación. Vicente Fuentes, que fue alumno suyo, es el que ha realizado la adaptación al castellano del texto *Voice and the Actor* (1991), haciéndolo ya imprescindible en las escuelas españolas de teatro.

Esta destreza en el uso del lenguaje para crear imágenes que no necesitan más soporte que nuestro imaginario es donde radica la grandeza inimitable de Shakespeare.

Que el éxito era innegable nos viene ratificado por la propia descripción que Thomas Middleton, testigo de la época, hace del patio central donde se agolpaban los *groundlings*, con motivo de la puesta en escena de *The Roaring girl*, en el *Fortune*, en 1611:

Within one square a thousand heads are laid,
So close that of heads the room seems made;
As many faces there, filled with blithe looks,
Show like the promising title of new books
Writ merrily, the readers being their own eyes,
Which seem to move and to give plaudites;
The very floor, as t'were, waves to and fro,
And, like a floating island, seems to move,
Upon a sea bound in with shores above (ctd. en Mackintosh 25).

Si bien venimos atribuyendo a Shakespeare el triunfo de sus dramas por la conjunción del arte narrativo (escrito y declamado) con el espacio escénico envolvente que sustenta todas las cualidades que se desprenden de la celebración del ritual, hay que aclarar que la acotación del lugar de la representación no se la debemos a él. Lo que sí supo hacer, y lo hizo muy bien, fue rentabilizar el recurso espacial casando la escritura dramática con la escénica, no sólo explotando los elementos sígnicos, sino a través del trabajo actoral.

2. LA ESCRITURA ESCÉNICA

Ya comentamos que, aunque la crítica literaria haya hecho de Shakespeare un genio de la literatura, ciñéndonos al siglo XVII Shakespeare era un hombre de teatro. Queremos apostillar con este calificativo que sus textos eran concebidos para ser representados, de ahí que ya comentáramos la serie de condicionantes que regían la estructura de sus narraciones, así como las características físicas y habilidades de los miembros de la compañía, el espacio de la representación y las posibilidades técnicas con las que contaba. Queremos decir que, más allá del lenguaje verbal que constituye el texto, nos queda conformar el lenguaje no verbal para dar sentido a la puesta en escena. La

convergencia de ambos lenguajes es la que nos hace “comprender la obra como una unidad de sentido” (Sánchez, M. 197).

Así entendemos por escritura escénica “el modo de utilizar el aparato escénico para poner en escena -‘en imágenes y en carne’- los personajes, el lugar y la acción que transcurre en él” (Pavis 168). Cómo interactúa el personaje con los otros personajes, el espacio y los accesorios para dar entidad a la narración afectando los sentidos del público, es una cuestión a tener en cuenta en las puestas en escena isabelinas por ser su espacio de representación abierto, cuasi circular y prácticamente desnudo de escenografía, por lo que, del conjunto de significantes escénicos de carácter no verbal, el vestuario y los accesorios son los que aportan más carga significativa.

Con respecto a los accesorios que visten la escena, atenderemos a la distinción de Ruano Haza: “todo objeto o utensilio movible o portátil (aparte de decorados o vestuario) utilizado por los actores con una función dramática” (101). La clasificación comprende dos tipos, “utilería de escena y utilería de personaje”:

La utilería de escena puede situar el lugar de la acción de un determinado cuadro, aunque en general posee una función más práctica: permitir a los actores comer, sentarse, escribir, etc. de una manera realista . . . Al contrario de la escena, la utilería de personaje posee a menudo un valor simbólico, que los versos pueden explicitar . . . también se emplea para transmitir información al público sobre el portador, más allá de la proporcionada por la ropa que lleva . . . precisa sobre la posición social, oficio, o situación actual, además de poderlo situar, en ocasiones, en un determinado espacio teatral” (105-09).

En el período isabelino, tanto la utilería de escena como la de personaje ocupan un papel muy especial como comunicadores no verbales, al estar despojada la escena de toda escenografía; así:

. . . los accesorios muchas veces revelan por sí mismos ciertas verdades acerca de los personajes o de la acción. Por ejemplo, en Hamlet, el Espectro viste ciertos accesorios que nos hablan de la magnitud del personaje, si bien lleva traje de guerrero con armadura y su visera levantada, no lleva la corona, porque le ha sido robada, pero sí tiene, como accesorio muy significativo, su bastón de mando, lo que nos habla de que el poder todavía le pertenece y viene a dar batalla, a revelar la verdad (Sánchez, M. 198).

Por lo que la escritura dramática repercute en el juego escénico de los personajes en función del objeto:

. . . es el personaje el que guía, manipula y da significación a sus accesorios . . . la interacción es mutua, la significación fluye del personaje al accesorio; de éste al sentido de la acción; de la misma acción a la redefinición del carácter del personaje, que vuelve a intervenir sobre el sentido de la acción. Como vemos, el movimiento de la significación fluye constantemente entre los distintos elementos que constituyen la obra dramática . . . El uso que los personajes hacen de los objetos les otorga una función simbólica que trasciende a los personajes mismos y, muchas veces, a la representación teatral (Sánchez, M. 199).

Pero no perdamos de vista que cuando Shakespeare entra a formar parte del panorama teatral, éste ya había forjado sus cimientos y empezaba a formalizarse como un lucrativo negocio para algunas compañías. Recintos escénicos permanentes, compañías afianzadas y un público estable favorecen la inversión en la puesta en escena y en los recursos espectaculares, variables a tener en cuenta por los poetas, como venimos reiterando, a la hora de concebir el texto dramático desde su escritura escénica.

Pasemos a ver como Shakespeare conjuga ambas escrituras en función de la puesta en escena de su *Hamlet*. Iniciaremos este estudio a partir de la morfología arquitectónica de la denominada *public play house* como primer condicionante dramático, una construcción que atiende al espacio único, global, democrático, que envolvía público y escena, y que alude al espacio de participación propio del ritual; un espacio que engloba a todos y todo, un espacio dominado por las corrientes sinérgicas entre la ficción de la representación y la realidad del espectador.

2.1 *The public play house* y el espacio de representación

El polisistema sígnico se adecúa a los diferentes espacios de representación y a los convencionalismos establecidos entre el poeta-director y la audiencia en cada periodo histórico, por lo que antes de pasar a su análisis, atendemos al edificio teatral contenedor del espacio escénico-escenográfico y el ámbito de recepción.

Para ello nos tenemos que centrar en las figuras de esos primeros artesanos: James Burbage y Peter Street, ya que la incorporación de Shakespeare a la compañía fue posterior a la construcción de los primeros teatros.

Muchos han sido los estudios y especulaciones acerca de la morfología arquitectónica de los teatros de época isabelina. Aunque la mayoría aluden a la continuidad e influencia de los espacios provisionales para usos teatrales como los recintos circulares de lucha de animales y los patios de las tabernas inglesas, algunos apuestan por el sentido místico que envuelve a estas estructuras, y algo de ello debe haber. Sabemos que Burbage, antes de proyectar su edificio, consultó con John Dee sobre las características que debían definir un buen teatro. John Dee, uno de los grandes eruditos de su época, le orientó hacia las nuevas estéticas renacentistas italianas. De ahí que se pudiera intuir esa apariencia de anfiteatro en maridaje con las formas tradicionales antes mencionadas. Pero Dee, como nos informa Frances Yates en su libro *El iluminismo Rosacruz*, “fue un brillante matemático, que estudiaba los números en relación con los tres mundos de la cábala” (5), lo que hace suponer que Burbage también fue asesorado en

Las teorías neoplatónicas . . . [que] consistían en que ciertos equilibrios y armonías de orden espacial eran equiparables, tanto en sus medidas como en importancia, a la armonía de la música. Un teatro construido satisfactoriamente, tanto para los actores como para el público, tendría que tener las proporciones precisas y específicas establecidas por los antiguos. Estas proporciones eran de fácil cálculo y podían ser realizadas fácilmente por cualquier artesano capaz de entender unas cuantas técnicas de escalas y proporciones (Mackintosh 20).

Peter Street, artesano y más tarde maestro carpintero, asimiló bien la técnica constructiva aplicada por primera vez en *The Theatre* (1576). Junto a Burbage trabajó en la adecuación a espacio escénico del *Blackfriars* (1596-1608), obra que se realizó en dos etapas, en cuyo interludio Street se estableció como constructor de *play houses* en Londres y levanta el mítico *The Globe* (1599), con el mejor equipamiento que se había visto hasta el momento en un teatro comercial⁷.

⁷ Tales fueron las mejoras constructivas y técnicas del nuevo teatro que Henslowe, el eterno competidor, al ver mermada la audiencia de *The Rose* ante la fascinación que producía el nuevo recinto, levantó *The Fortune* (único teatro isabelino de planta cuadrada), también a cargo de Peter Street, y en su contrato de construcción se especifica: “done according to the manner and fashion of the said house called the Globe”.

The Globe se levanta en régimen de copropiedad por los hermanos Burbage y un grupo de cinco actores: Will Kempe, Augustine Phillips, John Heminge, Thomas Pope y William Shakespeare.

. . . people who made the decisions about the Globe were the actors and the playwright who would use it. The decisions they made –about just how big the stage should be, just how high the seats should be- were the decisions of actors. . . [y debieron ser decisiones acertadas, ya que] For fourteen years, the Globe was one of the most successful theatres the world has ever known . . . Ben Jonson, a fellow playwright, described the Globe as ‘the glory of the Bank’ (Mackeith, ed. 17).

Retomando el diseño inicial de Burbage y Street, esa planta casi circular se impone como modelo único (a excepción de *The Fortune*) en los siete teatros que se levantan entre 1576 y 1606. Algunos estudios, mucho más filosóficos, trascienden la adaptación tradicional de los espacios temporales para adentrarse en el mundo de lo esotérico y cabalístico.

La significación simbolista de un fenómeno tiende a facilitar la explicación de esas razones misteriosas, porque liga lo instrumental a lo espiritual, lo humano a lo cósmico, lo casual a lo causal, lo desordenado a lo ordenado; porque justifica un vocablo como “universo”, que sin esa integración superior carecería de sentido, desmembrado en pluralismo caótico, y porque recuerda en todo lo trascendente (Cirlot 18).

Aplicado a la concepción arquitectónica de la forma, la comprensión de lo que simboliza la circunferencia que encierra al círculo (en este caso la semejanza a través del trazado poligonal), nos transporta a la concepción medieval de la reproducción del Santo Sepulcro, retornando a la celebración del ritual y al espacio de participación.

Frances Yates, en *Theatre of the world*, basándose en los saberes y en la persona de John Dee, nos ofrece la visión de “un teatro mágico, un microcosmos del actor a modo de reflejo del macrocosmos cósmico, en el que da un sentido real a las palabras de Shakespeare: “All the world’s a stage”” (*As you like it*) (2.7.138). Y es en estas palabras donde encajan las técnicas metadramáticas utilizadas por el poeta, donde adquiere sentido el uso de técnicas de distanciamiento en un espacio inmersivo.

Solo si entendemos el teatro como un juego en el que se torna necesaria la implicación y participación activa de la instancia que observa, de los espectadores. Hablamos, pues, de la dimensión lúdica que adquiere la relación que se establece entre público y escenario . . . Así pues, entendido el fenómeno teatral como un juego en el que actores y espectadores asumen lo que ocurre encima del escenario *como si* fuera realidad, sin voluntad de imitarla, sino incluso de deformarla como modo de acceder a ella, entendemos el papel del receptor como pieza fundamental para que el juego se produzca (Jódar 42).

Atendiendo a la estructura física, de mampostería y madera, casi todos los investigadores coinciden en su fisonomía: Sobre una planta poligonal se levanta un entramado que abarca tres galerías para los espectadores, de las cuales la más alta está protegida por un tejado que desciende en declive hacia dentro. En el centro queda un área para el público “de pie”, que es invadida por un espacioso tablado escénico que se extiende aproximadamente hasta la mitad del patio y adosado al cuerpo de vestuario (*tiring-house*), que se fija al muro de fondo. Consta de tres puertas que conducen al interior de la construcción y, sobre ellas, dos galerías, que desempeñan distintas funciones. El conjunto está protegido por un tejado voladizo sustentado por dos columnas que descansan sobre el borde anterior del entarimado. Aunque no hay anotaciones concretas sobre la decoración de los elementos arquitectónicos de *The Globe*, sabemos por el diario de viaje de Johannes de Witt, “turista” alemán que visitó Londres antes de la construcción de *The Globe*, que “there are four amphitheatres in London, of notable beauty...” (ctd. en Mackeith ed. 18), lo que parece dejar claro que, aunque la fachada exterior era parca, su interior rebosaba color. Asistió a una representación en *The Swan* y en la descripción referente a las columnas, reza: “*It was [el tejado que cubre la escena] supported by wooden columns painted in such excellent imitation of marble, that is able to deceive even the most cunning*” (18). Teniendo en cuenta que el teatro de Shakespeare se construye tres años después que *The Swam*, nos presupone a creer que la magnificencia del interior de *The Globe* era mucho mayor.

La correspondencia representativa de la escena responde a los tres niveles verticales que, desde época de los griegos, se identifican con el espacio de los dioses, de los héroes o el cielo (*the heavens*); la zona del entarimado, que refleja el mundo terrenal (*the platform* o *stage*), y bajo éste se encuentra el foso identificativo del submundo o el infierno (*the cellar*). El superior y el inferior se comunican con la escena mediante

trampillas por las que, con simples juegos de tramoya (maromas y poleas), se hacen descender a los seres celestiales o ascender a los fantasmas de los muertos. La escena comunica con la *tiring-house* mediante tres puertas abiertas en la fachada, como ya comentamos, sobre las que se situaban dos niveles de balconadas para “las escenas en alto” y la disposición de los músicos.

Los estudios más concretos al respecto, aunque muy polémicos en lo referente al escenario de la primera galería “and which had another, smaller, recessed alcove discovery space at its rear”, son los realizados por Adams, que nos aportan una descripción del conjunto que se ajusta a las escenificaciones isabelinas de manera bastante concreta:

Adams’s Globe had a total of six main stage traps and a large recessed alcove discovery space. Suspended above this playing space was a second stage which was fronted with a balustraded balcony (‘tarras’) and which had another, smaller, recessed alcove discovery space at its rear. At either side of this balcony, and at 45 degrees to it, was a glazed bay window which overhung a correspondingly angled stage door on the platform stage. Extending from the top of the tiring house, and connected to it at the eaves, was a ‘heavens’ covering the entire stage. At the height of the third auditorium gallery the tiring house had a music room. The upper stage (at the same height as the second auditorium gallery) had a trap door set in its floor which provided communication with the main stage (*Shakespeare survey* 2-3).

No existía un telón de boca, por lo que los actos solo estaban divididos por las músicas o las bromas de los *clowns*. Por esta razón, el autor estaba obligado a hacer entrar y salir a todos sus personajes ante la vista del público, y cuando un personaje moría, debía ser sacado de escena de alguna forma (parece ser que a esto se debe la abundancia de escenas de funerales y entierros).

Una de las grandes controversias ha venido determinada por el uso del habitáculo abierto en la parte central del cuerpo de vestuario, en el que se representarían escenas de interior, pero pocos son los críticos que apuestan por retirar escenas cruciales como la de la alcoba de Gertrude, restando la tensión dramática al aumentar la distancia con respecto al público, lo que además repercute en la visibilidad y la audición. Pero sí da la posibilidad, a través de la convención, de que al mostrar al público los accesorios tras la

cortina todo el espacio adquiriera el mismo significado, lo que permite la multiplicidad de lugares.

Sobre el uso adecuado del espacio central de las *play houses*, encontramos:

Tableaux and scenes within scenes, such as the short play in “Hamlet” by which the prince “catches the conscience of the king,” are acted in this recess. But the most important use is to give the effect of a change of scene. By drawing apart and closing the curtain, with a few simple changes of properties in this inner compartment, a different background is possible. By such a slight variation of setting at the rear, the platform in the pit is transformed, by the quick imagination of the spectators, from a field or a street to a castle hall or a wood. Thus, the whole stage becomes the Forest of Arden by the use of a little greenery in the distance (Shakespeare, William. *Julius Caesar*. Ed. Samuel Thurber párr. 11).

Lo que queda ratificado con los estudios de Ruano Haza al respecto de los Corrales de Comedias, que morfológicamente se corresponden en estructura y disposición escénica:

Los decorados teatrales del siglo XVII se situaban siempre detrás de las cortinas al fondo del tablado, cuya posición . . . no correspondía al fondo de un tablado moderno sino más bien a su embocadura. Su característica esencial es que poseía una función “sinecdótica”, en el sentido que designaba un todo . . . (158).

2.2 De los espacios y puesta en escena del *Hamlet* isabelino

Su teatro no representa el lugar determinado donde transcurre la acción, sino que es a través de la sucesión de acontecimientos contenidos en la palabra que cada uno de los oyentes compone en su imaginario el lugar establecido, lo que le proporciona la posibilidad de multiplicar los espacios en función de la historia y adornar los acontecimientos con todo lujo de detalles.

Son las obras dramáticas de Shakespeare y el espacio renacentista inglés: la dramaturgia es indisociable del espacio. En la construcción del texto, Shakespeare ya tenía un fin muy concreto: un espacio y un público específicos. Ya hacía referencia a la arquitectura y a la escena, ya tenía en cuenta la proximidad y posición del público. En sus obras, la organización retórica del texto y la de la arquitectura-escenografía se superponen. Partiendo de la lectura del texto shakespeariano es posible observar la concepción y la práctica

escenográfica de la época, y cómo las relaciones espaciales sugeridas o inscritas en el texto se concretizaban sobre la escena isabelina (Simone 119).

Sabemos por sus biógrafos que Shakespeare no era un hombre viajero; sin embargo, no en pocos de sus textos transcurre la acción fuera de la isla. Tal es el caso de *Hamlet*, cuyo nombre quedó ligado de por vida al del famoso castillo danés. Shakespeare localiza la tragedia en el castillo Kronborg, en la ciudad costera de Elsinore. El edificio, que domina toda la línea de costa alrededor de la ciudad, data de 1585, aunque en su lugar ya existía una pequeña fortaleza desde 1420. En 1429, el entonces rey Erik de Dinamarca, Suecia y Noruega, establece un fuerte impuesto marítimo que le proporciona una privilegiada situación económica. Posteriormente se convirtió en un importante punto defensivo en los diferentes conflictos bélicos que Dinamarca ha mantenido, siendo ocupado por los suecos en la guerra entre ambos países en el siglo XVII. Como ya expusimos, el mito de Hamlet, el príncipe danés, se documenta alrededor del 1200 en unos textos históricos daneses que en 1514 son retomados por otro escritor danés, pero es el texto de Shakespeare el que ubica la acción, por primera vez, en el castillo de Kronborg. No se sabe si nuestro poeta visitó alguna vez la zona, pero probablemente la decisión de situar la historia ahí tenga que ver con la importancia de la ciudad en aquella época⁸.

Shapiro hace referencia, como posible causa de la ubicación de la narración en Dinamarca, a que fue el veterano actor Kemp quien “deleitó a Shakespeare con relatos de funciones ante la corte danesa de Elsinore” (64). Los principios de la carrera de Kemp se sitúan a mediados de los años cincuenta, cuando pasa a formar parte de la compañía más importante del momento, *Leicester's Men*: “Era una compañía ambulante, actuaban en la Corte, en las zonas rurales inglesas y en el Continente, incluyendo Dinamarca” (64).

Como nota curiosa señalamos que la adaptación televisiva *Hamlet at Elsinore*, dirigida por Philip Saville y protagonizada por Christopher Plummer, con motivo de las celebraciones del cuarto aniversario del nacimiento de Shakespeare (1964), fue rodada íntegramente en el castillo de Kronborg. Las escenas interiores muestran toda la grandeza de las diferentes estancias del castillo, mientras que las grabaciones exteriores (concretamente las nocturnas) se centran en el rugir y romper de las olas embravecidas contra las rocas del acantilado, favoreciendo y potenciando el sufrimiento del alma del

⁸ Información extraída de <<https://www.copenhagen.info/helsingor/>>

rey asesinado, y donde queda patente el sentido de claustrofobia de Hamlet cuando califica a Dinamarca de “cárcel”.

Los cinco actos del *Hamlet* de Shakespeare suman en total veinte escenas, de las cuales cinco son de exterior y quince de interior. En las de exterior localizamos dos lugares: la explanada en torno al castillo de Elsinore y el camposanto o cementerio⁹. De las quince de interior, diferenciamos dos espacios: la casa de Polonius, lugar único, en el que se desarrollan dos escenas, y el interior del castillo, donde se desarrollan trece escenas y comprenden tres lugares: salón del trono; sala, antesala o galería del castillo, y los aposentos de la reina.

Estos espacios son identificables por la indicación, generalmente explícita en el diálogo de los personajes, al igual que el tiempo dramático, las entradas y salidas y el *atrezzo* imprescindible (tanto de escena como de personaje). Incluso por la misma boca de los personajes se manifiestan las bases para la construcción del esquema de movimiento escénico.

La escenografía es una actividad con un significado muy amplio. Esa unidad depende del texto como fuente y contenido de la obra. Antes de cualquier noción de dirección o diseño hay un texto. Ese texto es el punto de partida, el ancla y las instrucciones en las que se basa nuestra tarea. Nuestros pasos están determinados por palabras, por pensamientos y por poesía . . . La primera responsabilidad de éste [el escenógrafo] es amar la literatura, y la segunda, ser capaz de leer con sabiduría. Es importante disfrutar trabajando con los textos y tratar de entenderlos e interpretarlos antes de intentar efectuar una transformación entre lo que se lee, lo que se dice y lo que finalmente se ve sobre el escenario. Los escenógrafos crean una metamorfosis; su inteligencia sensorial y sus diseños surgen del estudio del texto y de lo que se lee entre líneas (François 52).

⁹ Los versos hacen referencia a la “explanada” para las escenas de cambio de guardia y las dos primeras apariciones del Espectro, pero cuando Hamlet le sigue, de los temores de Horatio se desprende que el espacio de intimidad con su padre se sitúa en el acantilado, cerca de las rocas y rugir de las olas, por lo que no se produce un cambio de fondo, sino que se subsana mediante el juego de niveles de profundidad escénica y los efectos acústicos. También en este exterior situamos la llegada de Fortinbras y su ejército, y el encuentro de Hamlet con el capitán; aunque no se alude a ningún lugar en concreto, el tiempo dramático lo sitúa pronto a partir hacia Inglaterra, lo que insinúa un espacio cerca o camino del puerto. No obstante, requiere la presencia del “decorado de castillo”, si bien en la lejanía. La escena se resuelve de la misma manera que la anterior, jugando con los niveles de profundidad. Estas son las razones por lo que estos tres espacios lo concretamos en uno: “Explanada ante el castillo de Elsinore”.

Para establecer el movimiento actoral y el juego escénico, así como para hacer identificables los distintos lugares en los que se desarrollan las diferentes escenas, nos hemos basado en la conformación espacial de la *public play house*, que hemos desarrollado en el punto anterior, y hemos aplicado, por paralelismo en la configuración, ordenación y disposición escénica, los estudios realizados por Ruano de la Haza con respecto a *La puesta en escena en los corrales comerciales del siglo de Oro*. También hemos tenido en cuenta las iniciativas estéticas de algunos directores escénicos y cinematográficos a la hora de abordar un *Hamlet* con cierto rigor histórico, aunque la fuente principal para el desarrollo de esta propuesta la encontramos en la propia palabra del poeta. Atendemos también, en el desarrollo de este punto, a las mutaciones, juegos de tramoya, efectos especiales y disposición de la utilería de escena.

Como ya comentamos en el apartado anterior, el cuerpo de vestuario cuenta en su nivel “0” con tres nichos u oquedades: uno central que se corresponde con un escenario postrero, y dos puertas laterales, una a cada lado de dicho “escenario”, a las que haremos referencia atendiendo a la derecha e izquierda del público. Así, establecemos, por convención clásica, la puerta de la izquierda como la destinada a entradas y salidas a zonas de exterior y la de la derecha para acceder a las estancias interiores del castillo.

Para establecer el espacio escénico, el tiempo, sonidos, clima, iluminación, etc., atenderemos a las didascalias intradialógicas orientativas y descriptivas, y para definir el movimiento actoral, desplazamientos, acciones, actitudes, intenciones, etc., tendremos en cuenta las imperativas. Las características constructivas de este tipo de recintos imposibilitan la presencia y juego que ofrece el telón de boca, por lo que nunca se iniciará un acto o escena con los personajes ya ubicados en el lugar donde se desarrolla la acción, sino mediante la entrada de los mismos, bien en diálogo o monólogo, y procedentes de otra estancia o ambiente. El espacio abierto, que imposibilita los cortes u oscuros, dinamiza el movimiento escénico y agiliza la narración:

Next, arriving and departing is very important because it changes things. But in this theatre you don't pull the curtains and have a coffee break when you want to change the location. The action runs continuously and movements are interjected into this flow, so that manipulation of pace becomes a factor (Happé 10).

Lo mismo aseveramos respecto a las salidas de personajes vivos o muertos, de ahí la necesidad de introducir en los versos a modo de didascalia intradialógica la acción de

sacar los cadáveres de escena, como, por ejemplo, la salida del cadáver de Polonius, cuando Hamlet dice: “I’ll lug the guts into the neighbour room” (3.4.186), añadiendo los editores una acotación extradiológica a final de la escena y acto: “*Exit Hamlet, tugging in Polonius*”.

Otra cuestión a tener en cuenta es la aparición del espectro, fantasma o espíritu del padre de Hamlet: “Foakes notices that at Shakespeare’s time it was believed that spirits could turn into humans and were able to talk (2005: 46). A ghost appearing in form of a human being was thus imaginable for Shakespeare’s audience” (Mebus “Staging the ghost”). Sin olvidar que la fe católica que invadió la Europa occidental en el largo periodo que comprende la Edad Media promulgaba la resurrección de los muertos, siendo la imagen percibida la del estado en vida del individuo, tradición que ha pervivido e incluso es aceptada en nuestra propia era. Pero aparte de la apariencia forjada, la cuestión es que “it was believed by many in Shakespeare’s day that ghosts and other supernatural beings could limit their visibility at will to particular individuals at particular times” (Boyce 215), así su deseo es hacerse visible, en el acto primero, a la guardia, a Horatio y a Hamlet, pero ¿por qué en el acto tercero su voluntad atiende a ser visto y oído solo por Hamlet y no por su viuda, Gertrude?

Hay varias opciones de respuesta a esta cuestión y que dependen prácticamente de la posición escénica de los personajes respecto a la aparición del espectro y, evidentemente, a la intencionalidad de Shakespeare con respecto a la evolución del carácter del personaje. La lógica indica que al ser una escena de peso se actúe en la parte anterior del entarimado, primer plano de profundidad, mientras que la aparición se situaría en la zona posterior, tercer plano. Gertrude se encontraría sentada, indicación escénica, de cara al público, y en consecuencia de espaldas a la aparición mientras forcejean en ese cruce de acusaciones, por lo que la madre estaría pendiente de su estado obviando cualquier circunstancia alrededor. Pudiera ser deseo del Espectro ser visto y oído solo por su hijo; en este caso quedaría confirmada la locura y rompería la tensión materno-filial, despertando la compasión de Gertrude. Y si Gertrude llegara a verlo, sería otra historia.

Por último, antes de concretar las conclusiones del cuadro de análisis, exponemos algunas cuestiones relativas a la iluminación escénica. Venimos hablando de un recinto abierto donde la fuente lumínica principal es la luz natural, pero no se puede descartar el uso de luz artificial para ambientar escenas nocturnas de exterior, ubicar un interior o

desvelar las escenas que transcurren en la galería del nivel 1 o en el escenario postrero, el nicho central, del nivel 0. No hay indicaciones específicas a cuestiones lumínicas a excepción de:

KING

Give me some lights. Away!

POLONIUS

Lights, lights, lights! (3.2.257-8)

lo que indica elementos propios de utilería de escena a modo de candelabros de pie, que vestirían el interior de los salones del castillo.

Evidentemente, el tema de la iluminación era relativamente importante, ya que al ser las representaciones en pleno día la luz estaba servida. Pero también es verdad que la trayectoria solar, dependiendo de la orientación arquitectónica del edificio, suponía una ruptura ambiental que directamente afectaba a la escena.

The most reliable perspective maps of the Bankside -Hollar's and Norden's panoramas, for example- show that the huts of the Hope, the first and second Globe, and probably the Rose were at the southwest, exactly the direction from which the sun shone during performance and at which the stage was illuminated most poorly (Grave ctd. en Ruano de la Haza, *La puesta en escena* 265).

Estas variaciones de luces y sombras eran subsanadas en los corrales de comedias españoles mediante el uso del toldo “que cubría el patio [y cuya función] sería tamizar la luz solar y atemperar el contraste entre las partes iluminadas y las zonas en sombra para facilitar la visión de los espectadores” (Alonso 32). Si bien, por la orientación, la parte de la escena se encuentra menos afectada del juego de sombras, procurando una ambientación más o menos uniforme, también es verdad que necesitaría de luz artificial para que las escenas internas del escenario postrero y la primera galería fueran lo suficientemente vistosas y atractivas al ojo del espectador, aunque la luz y los efectos lumínicos no llegan a formar parte del universo semiótico teatral hasta que Appia, inmerso en su obsesión por la tridimensionalidad escénica, estudia todas las posibilidades de adaptación de la luz eléctrica:

Para crear la ilusión de la tercera dimensión, la iluminación se convierte en el elemento más importante de la puesta en escena: la iluminación es para Appia la escenografía suprema, el intérprete, el elemento plástico más significativo sobre el escenario . . . Los efectos de sombra y luz pasaron entonces a ser protagonistas, al dar sentido dramático a las masas pétreas . . . Es la luz en sus inflexiones, en sus cambios, en su evolución en un mismo espacio *fosilizado* la que otorga tensión y dimensión dramática, evocando el ambiente necesario (Martínez Roger 34-35).

La luz en el Siglo de Oro, tanto español como isabelino, no va más allá de ser un mero indicador informativo de espacio y tiempo, entendiendo el observador “gracias a la aparición de elementos luminosos . . . [que la acción] se está desarrollando en el interior de una estancia o en la oscuridad de la noche” (Alonso 32).

2.3 Análisis escénico-escenográfico

ACTO I

Escena 1: Exterior. Explanada ante el castillo de Elsinore.

Escena 2: Interior. Una sala del castillo.

Escena 3: Interior. Una habitación en la casa de Polonius.

Escena 4: Exterior. Explanada ante el castillo de Elsinore.

Escena 5: Exterior. Lugar alejado del castillo.

ACTO II

Escena 1: Interior. Una habitación en la casa de Polonius.

Escena 2: Interior. Una habitación en el castillo. Sala del trono.

ACTO III

Escena 1: Interior. Sala del trono.

Escena 2: Interior. Antesala en el castillo.

Escena 3: Interior. Antesala en el castillo.

Escena 4: Interior. Aposentos de la Reina.

ACTO IV

Escena 1: Interior. Aposentos de la Reina.

Escena 2: Interior. Antesala en el castillo.

Escena 3: Interior. Sala del trono.

Escena 4: Exterior. Explanada cerca del castillo.

Escena 5: Interior. Sala del trono.

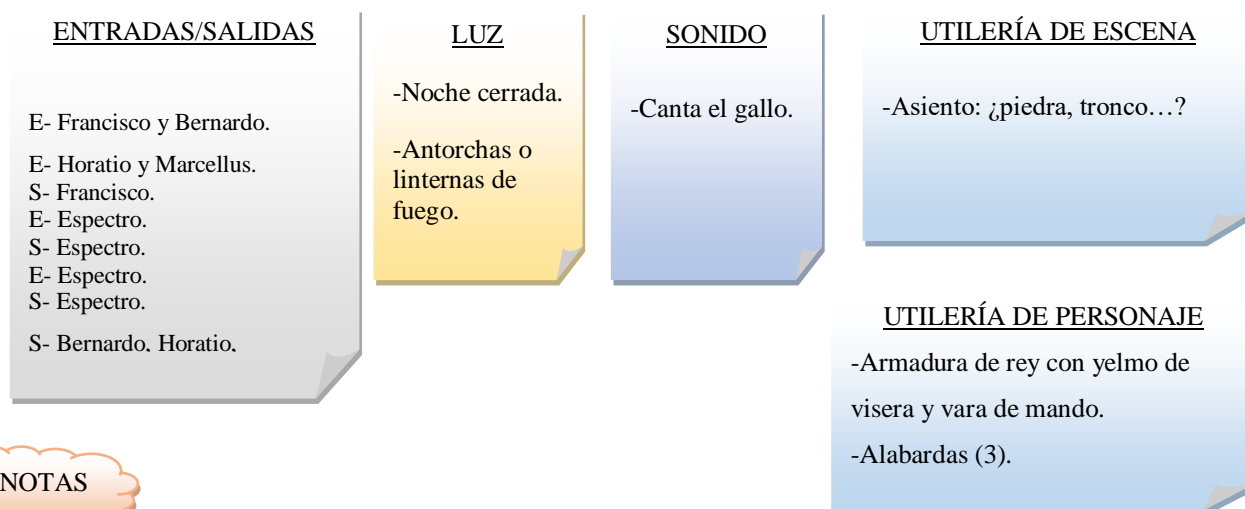
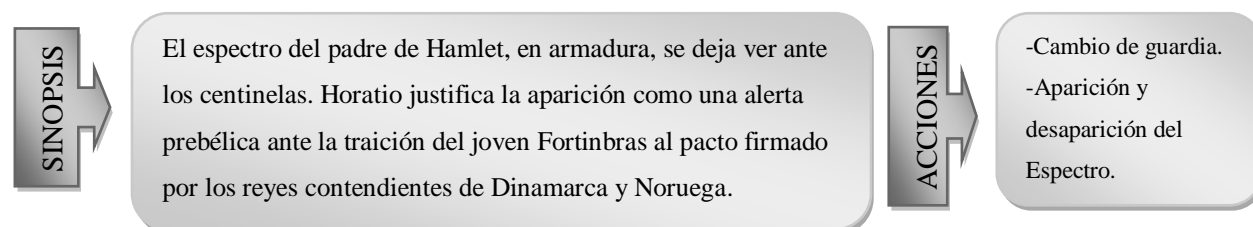
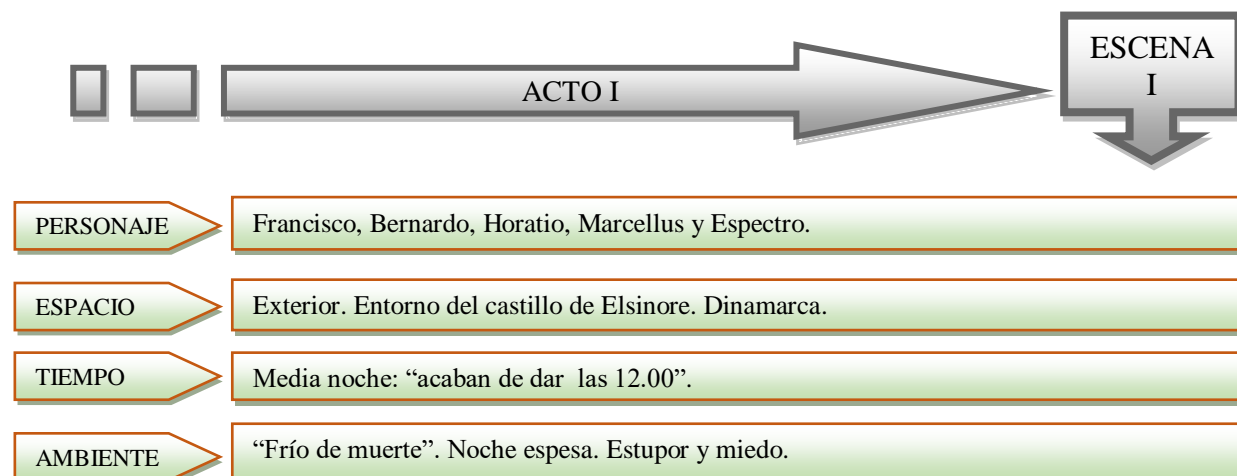
Escena 6: Interior. Antesala.

Escena 7: Interior. Sala del trono.

ACTO V

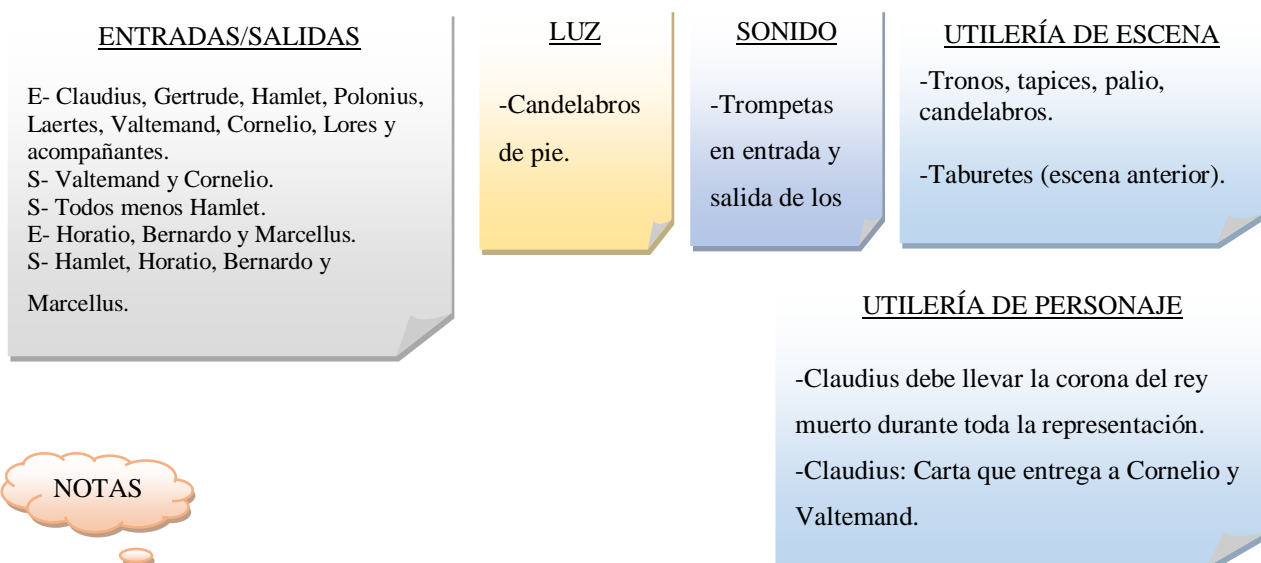
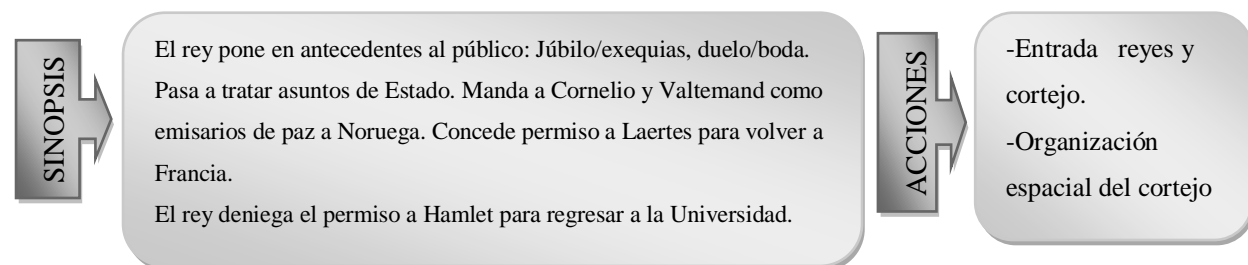
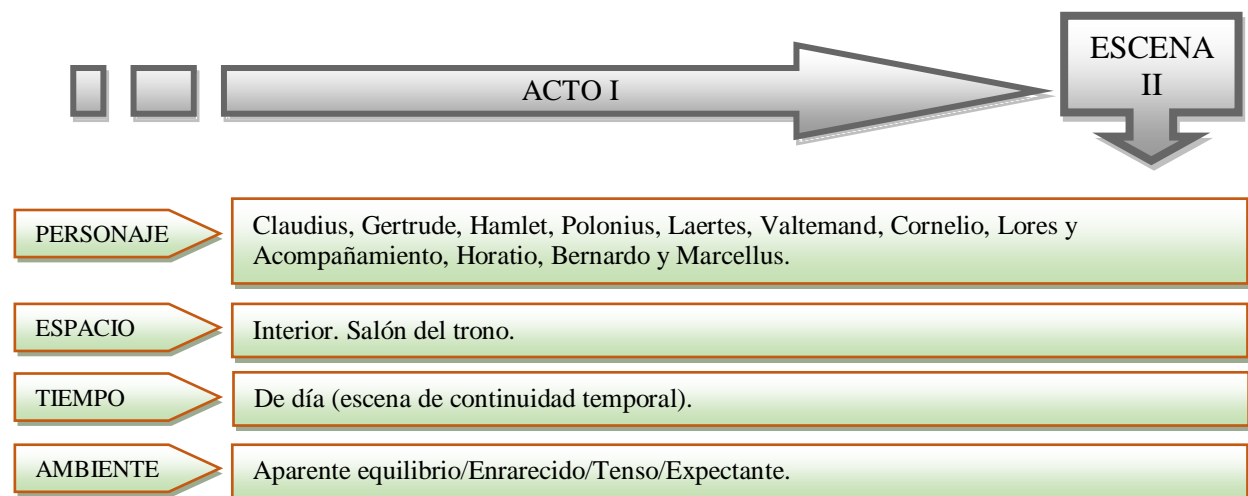
Escena 1: Exterior. Camposanto.

Escena 2: Interior. Sala del trono.



NOTAS

- Uso de la tramoya para el efecto de las apariciones. El ruido llamaría la atención y justificaría el “¡Silencio!”
- La distancia entre espectro y centinelas, el largo de la alabarda.
- La iluminación con antorchas o linternas en la escena. Muy forzado para los centinelas llevar ambas cosas. Horatio sí podría llevar una luz, pero no alabarda.
- Ventaja linternas de fuego: pueden ser depositadas en el suelo o sobre los asientos.
- Los asientos son de exterior, simulando algo natural. Permanecerán en escena por su utilidad. Pueden ser taburetes o bancos cubiertos con una tela oscura (piedras).
- Cortina hueco central, castillo. 1ª Galería: cortina brocado tonos oscuros (tragedia, luto).
- Entrada y salida del Espectro por trampilla: procedencia inferno.
- “Cruza marcial”: S-trampilla; E-puerta izda. S-puerta dcha.; S-trampilla.
- Desaparición: ruido de trampilla-cantar del gallo (sobrecogimiento).
- Planos de profundidad: 1º centinelas; 3º Espectro.



- Descorrer cortina de castillo, dejando ver los tronos de los reyes sobre entarimado (hueco central).
- El escenario postrero contiene la decoración correspondiente al salón del trono, cerrado en la parte posterior con tapices, sin vestigios de luto.
- Iluminación de velas en candelabros altos en el “salón del trono” y a cada lado del hueco central (sinecdótico).
- Distribución del cortejo a ambos lados.
- Tener en cuenta dos miembros de la guardia que escoltarán siempre al rey en las escenas del salón del trono, flanqueando las puertas.
- Opción A: Cuando salen de escena deben correr tapiz negro tapando el hueco (espacio neutro/tragedia) para iniciar la escena siguiente en casa de Polonius (1ª galería, abrir cortina).
- Movimiento de cortinas simultáneo.
- Opción B: El hueco del entarimado queda descubierto. E II: Abre Nivel 1.



PERSONAJE	Laertes, Ophelia y Polonius.
ESPACIO	Interior. Casa de Polonius.
TIEMPO	Día (mismo día, Consecutiva E II).
AMBIENTE	Sereno. Familiar. Íntimo.

SINOPSIS	Despedida de Laertes, que marcha a Francia. Aconseja a su hermana sobre la virtud. Polonius aconseja a su hijo sobre la conducta que debe llevar en Francia. Polonius recrimina a su hija sobre los amores con Hamlet. Le pide que	ACCIONES	No hay acciones significativas.
----------	---	----------	---------------------------------

<u>ENTRADAS/SALIDAS</u>	<u>LUZ</u>	<u>SONIDO</u>	<u>UTILERÍA DE ESCENA</u>
E- Laertes y Ophelia. E- Polonius. S- Laertes. S- Polonio y Ophelia.	-Iluminación interior 1ª galería.	No.	-Decoración casa de Polonius: Tapices cubriendo el fondo. Candelabros de pie. Una mesa

<u>UTILERÍA DE PERSONAJE</u>
No.



<p>-La escena es consecutiva en tiempo a la anterior.</p> <p>-Ubicación casa de Polonius, 1ª galería. Referente <i>Henry V</i> de Laurence Olivier.</p> <p>-Opción A: Movimiento cortinas, simultáneo. Cierra Nivel 0 (Salón Trono) con telón castillo a la salida de Hamlet y acompañantes (izda.).</p> <p>-Abre tapiz casa de Polonius, entrada de Laertes y Ophelia (dcha.).</p> <p>-Laertes sale (izda.).</p> <p>-Polonius y Ophelia salen (dcha.).</p> <p>-Cierra cortina casa de Polonius.</p>
--



PERSONAJE	Hamlet, Horatio, Marcellus y Espectro.
ESPACIO	Exterior. Explanada delante del castillo (E I).
TIEMPO	Media noche (23.00-24.00)/Mismo día.
AMBIENTE	Noche muy fría, aire despiadado, cruel y agrio. Expectante.

SINOPSIS	Horatio y Marcellus conducen a Hamlet al lugar de la aparición. El Espectro se manifiesta, indicándole a Hamlet que lo siga. Los compañeros intentan detenerle sin éxito. Hamlet sigue al espectro. Horatio y Marcellus siguen a ambos.	ACCIONES	-Entra Espectro. -Forcejeo Horatio-Hamlet.
----------	---	----------	---

<u>ENTRADAS/SALIDAS</u>
E- Hamlet, Horatio y Marcellus. E- Espectro. S- Espectro y Hamlet. S- Horatio y Marcellus.

<u>LUZ</u>
-Noche cerrada. -Antorchas. -Linternas de llama.

<u>SONIDO</u>
-Trompetas. -Dos cañonazos. -Clarines/Timbales. -Zarabanda. -Crujir tramoya.

<u>UTILERÍA DE ESCENA</u>
-Taburetes cubiertos (piedras).

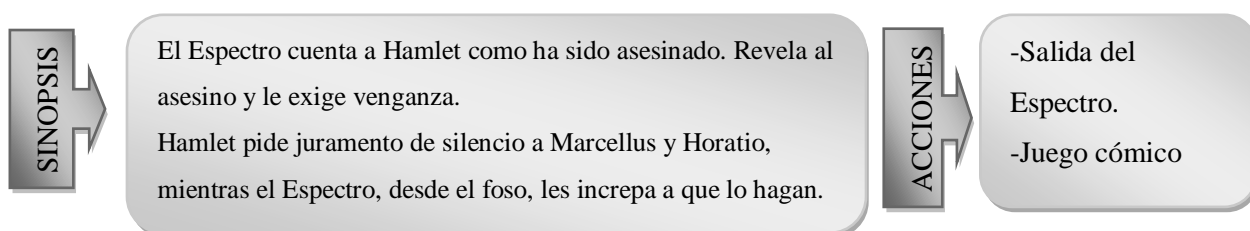
<u>UTILERÍA DE PERSONAJE</u>
-Alabardas (1)/Marcellus. -Antorchas o linternas de llama (2)/Horatio, Hamlet



- Aparición desde abajo (E1). El ruido de la tramoya interrumpe la conversación y el murmullo de fiesta en la lejanía. -“Soltadme”/Forcejeo. Inconveniente: Utilería. Opción: al ponerle la mano encima, Hamlet se vuelve y desenvaina/“Convertiré en espíritu a quien me lo impida”. -Opción: Solo portan luces Horatio y Marcellus. -Salida de Hamlet y el Espectro por la izquierda.
--



PERSONAJE	Hamlet, Espectro, Horatio y Marcellus.
ESPACIO	Exterior. Cerca de la explanada. Vista del castillo. ¿Acantilado?
TIEMPO	Amanecer (continuidad)/“la luciérnaga anuncia la llegada del alba”.
AMBIENTE	Expectación. Tensión. Revelación/Comicidad.



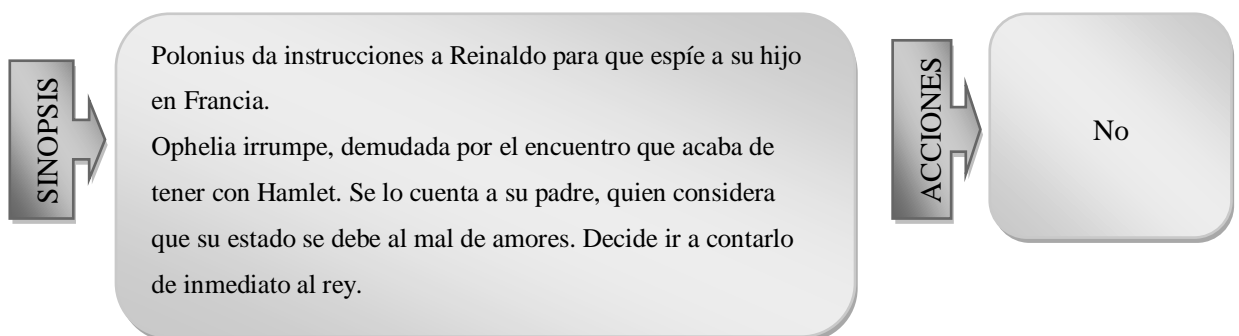
<u>ENTRADAS/SALIDAS</u>	<u>LUZ</u>	<u>SONIDO</u>	<u>UTILERÍA DE ESCENA</u>
E- Hamlet y Espectro. S- Espectro. E- Horatio y Marcellus. S- Hamlet, Horatio y	-Noche cerrada. -Antorchas. -Linternas de llama.	-Tramoya. -Rugir del mar, viento. -Golpes en el entarimado desde el foso. -Voz en <i>off</i> del Espectro desde el foso.	- Taburetes (Piedra).
			<u>UTILERÍA DE PERSONAJE</u>
			-Alabardas (1)/Marcellus. -Antorchas o linternas de llama (2)/Horatio, Hamlet.

NOTAS

- Entra Espectro seguido de Horatio por la derecha, indicando otro lugar exterior: Acantilado. La filmografía lo sitúa en el acantilado, pero Horatio solo expresa el temor de que le pueda llevar ahí. Seguimos la tradición/efecto sonoro de rugir de olas y viento.
- Al alcanzar Hamlet al Espectro deja la linterna en el suelo.
- Primer plano de profundidad.
- Salida Espectro: trampilla.
- Entrada de Horatio y Marcellus mientras desciende Espectro.
- Hamlet desenvaina la espada.
- Cambio de sitio a los golpes desde el foso.



PERSONAJE	Polonius, Reinaldo y Ophelia.
ESPACIO	Interior. Casa de Polonius.
TIEMPO	Día. Ruptura temporal. ¿Semanas después?
AMBIENTE	Hogareño, paternal./Agitación, angustia.

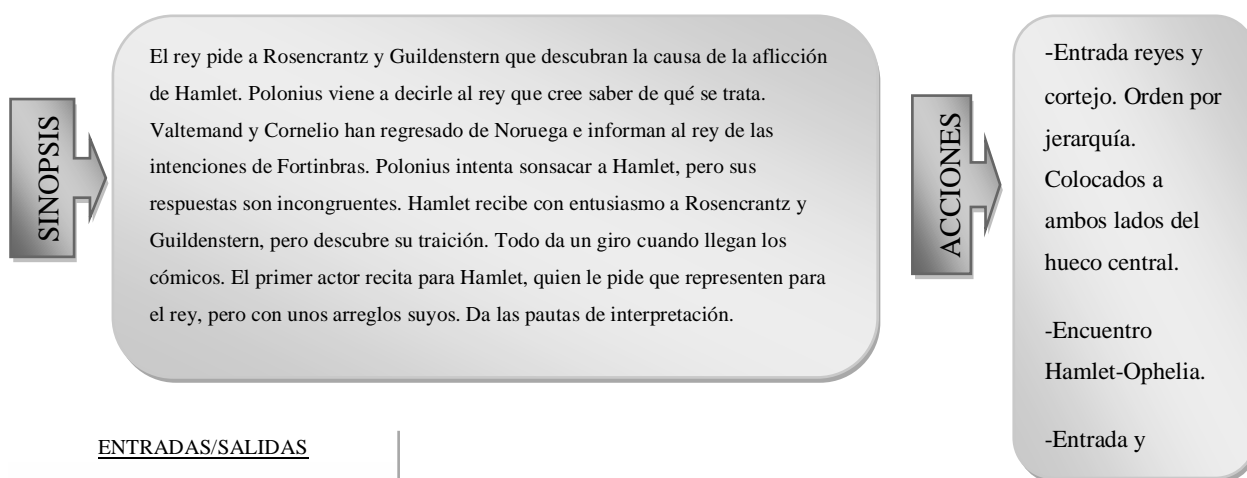
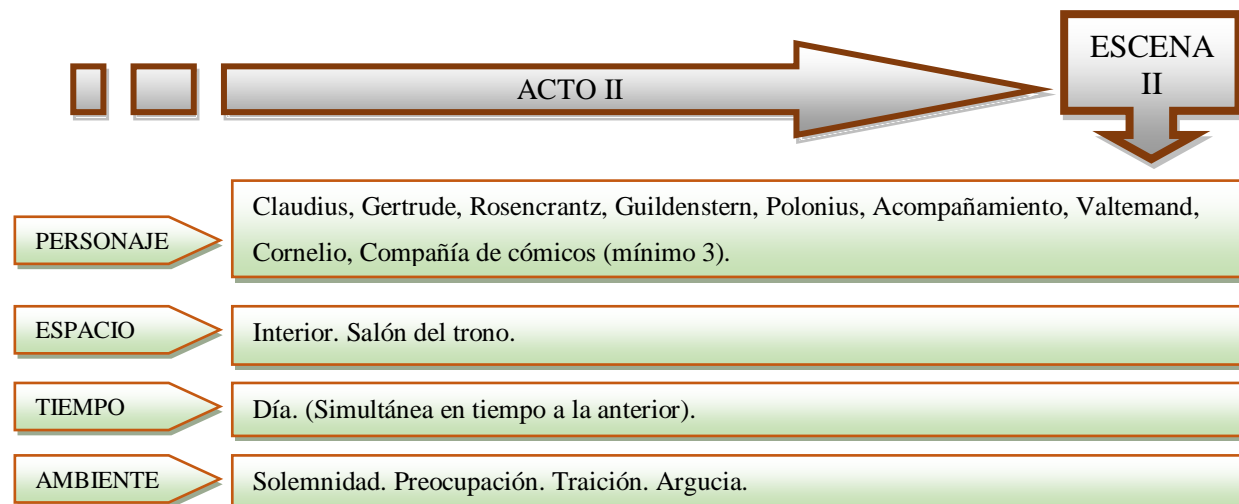


<u>ENTRADAS/SALIDAS</u>	<u>LUZ</u>	<u>SONIDO</u>	<u>UTILERÍA DE ESCENA</u>
E- Polonius y Reinaldo. S- Reinaldo. E- Ophelia. S-Polonius y Ophelia.	-Iluminación interior 1ª galería.	No.	-Decoración casa de Polonius: Tapices cubriendo el fondo Candelabros de pie. Una mesa cubierta, con candelabros.

<u>UTILERÍA DE PERSONAJE</u>
-Bolsa de dinero. -Cartas.



- Polonius y Reinaldo entran por la derecha.
- Reinaldo sale por la izquierda hacia Francia.
- Ophelia entra por la derecha.
- Polonius y Ophelia salen por la izquierda hacia el castillo.
- Cierre de tapiz Nivel 1, casa de Polonius.
- Abrir cortina Nivel 0, salón del trono.



ENTRADAS/SALIDAS

E- Claudius, Gertrude, Rosencrantz, Guildenstern, acompañamiento.
 S- Rosencrantz, Guildenstern y algunos cortesanos.
 E- Polonius.
 S- Polonius.
 E- Polonius, Valtemand y Cornelio.
 S- Valtemand y Cornelio.
 S- Rey, reina y séquito.
 E- Rosencrantz y Guildenstern.
 S- Polonius.
 T-Trompeta.
 E. Polonius.
 E- Cómicos (3 ó 4).
 S- Salen Cómicos y Polonius.
 S- Cómico 1º.
 S- Rosencrantz y Guildenstern.
 S- Hamlet.

LUZ

-Interior hueco.
 -Candelabros de

SONIDO

-Trompetas:
 entrada de los reyes.
 -Trompetas:

UTILERÍA DE ESCENA

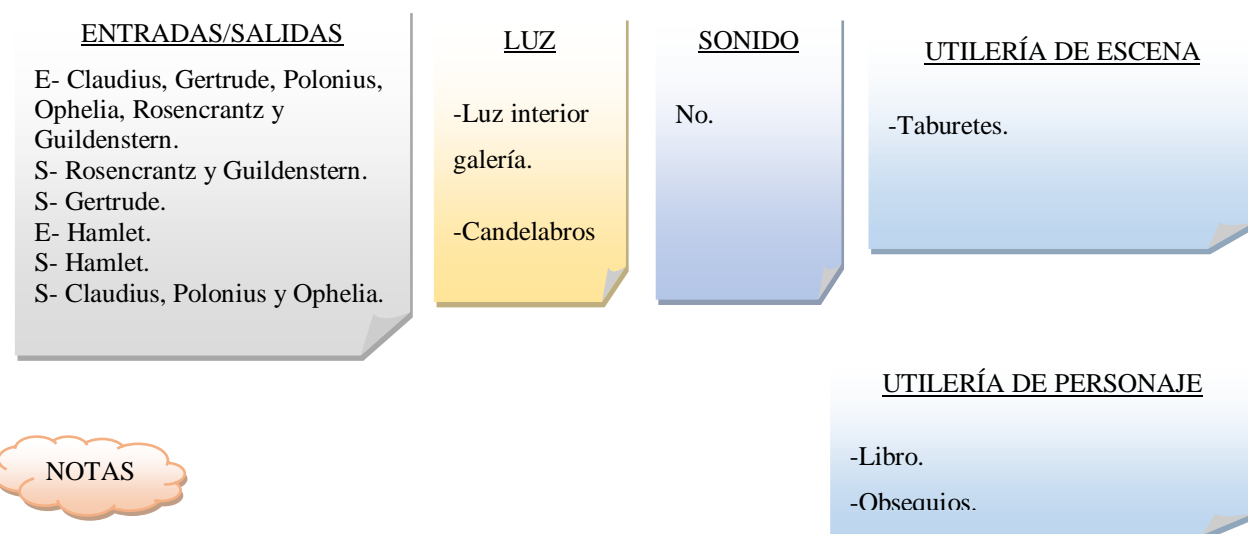
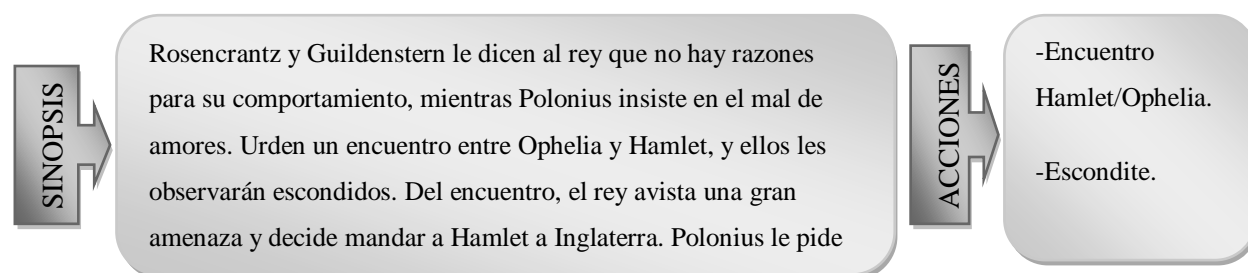
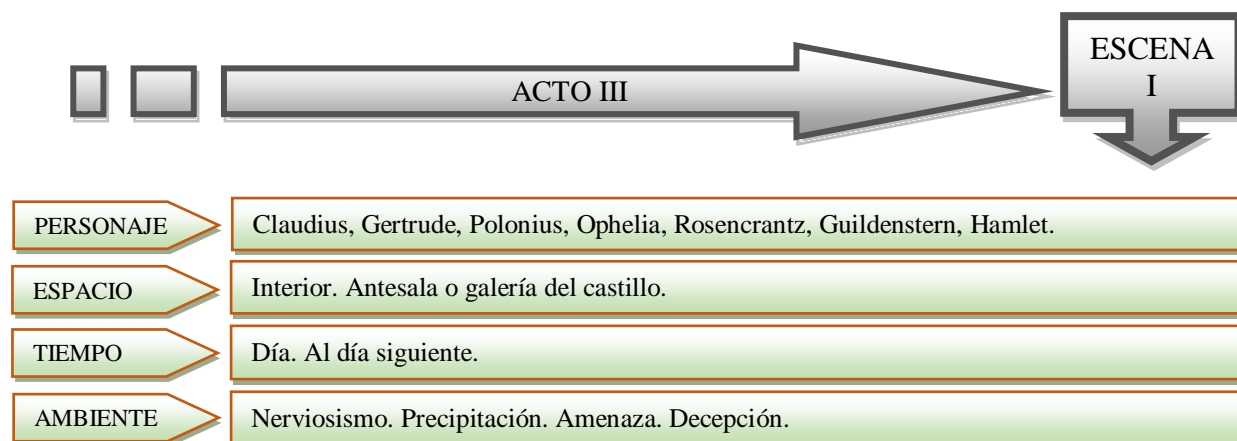
-Tronos, tapices, palio, candelabros.
 -Taburetes.

UTILERÍA DE PERSONAJE

-Carta.
 -Libro.
 -¿Bultos de los cómicos?

NOTAS

- Salón del trono. Entrada reyes y acompañantes. Juego sinecdótico.
 -Cuando salen los embajadores: Escena evoluciona hacia primer plano/Cierra salón del trono cambiando el espacio a galería.
 -Hamlet entra-diagonal a primer término; Polonius lo intercepta; Rey y Reina salen sin ser vistos.
 -En algún momento Hamlet suelta el libro sobre los taburetes, retirándolo a la salida o dejándolo para la escena con Ophelia.
 -Entrada cómicos (izda.).
 -A la salida de los cómicos, Hamlet debe retener al cómico 1 y adelantarlo al bode del entarimado para pedirle lo que quiere que representen y cómo han de hacerlo. Situación en tres niveles de profundidad. Polonius, cómicos/fondo izda.;



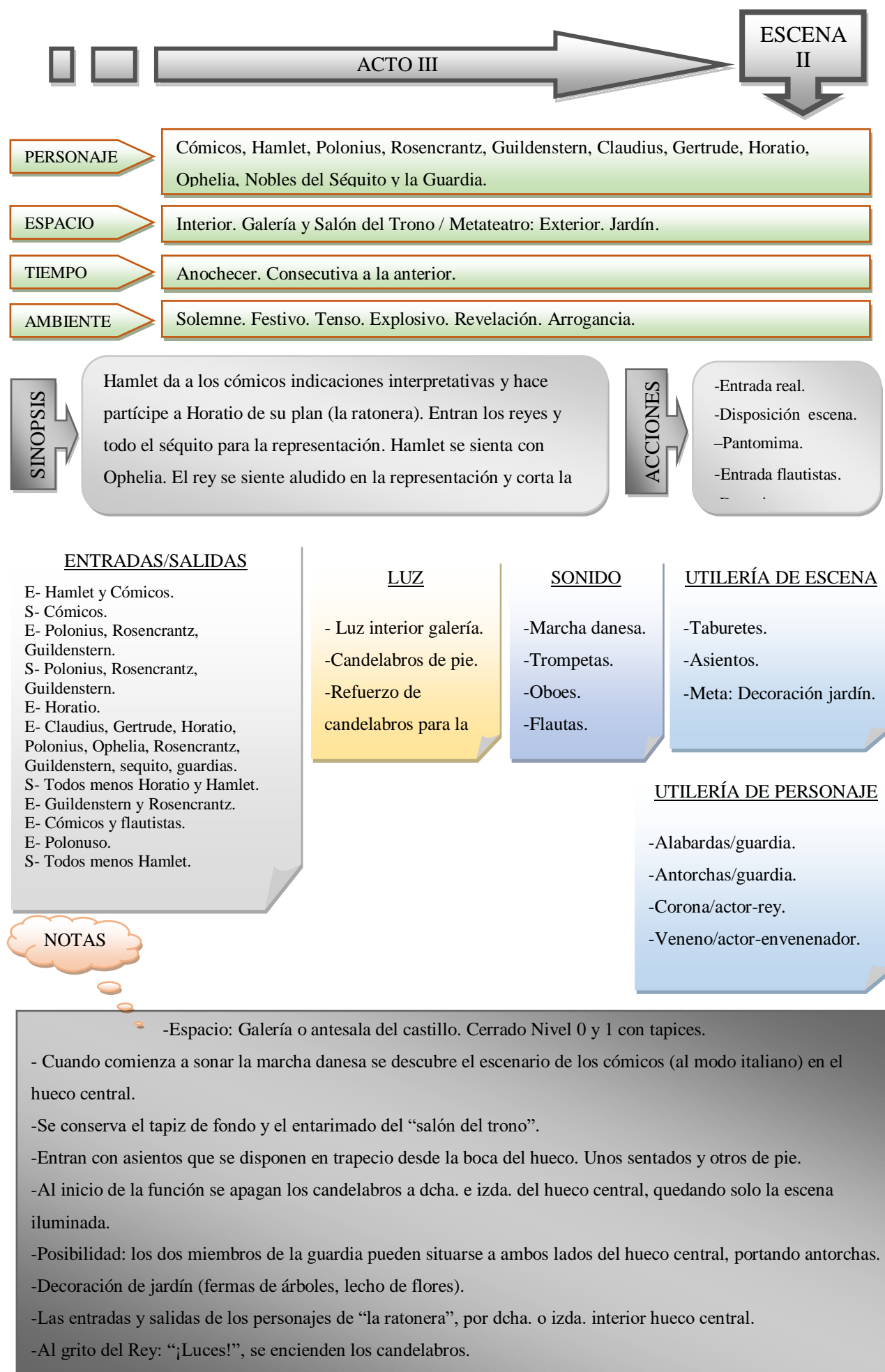
- Escena como la anterior, ambos niveles cubiertos. Otro espacio del castillo.

- El libro puede portarlo Polonius o cogerlo del taburete. Ophelia lo saca de escena.

- Hamlet descubre a Ophelia (¡Silencio!): Ella, sentada, cierra el libro, lo deja y se levanta, o echada sobre la columna, se vuelve.

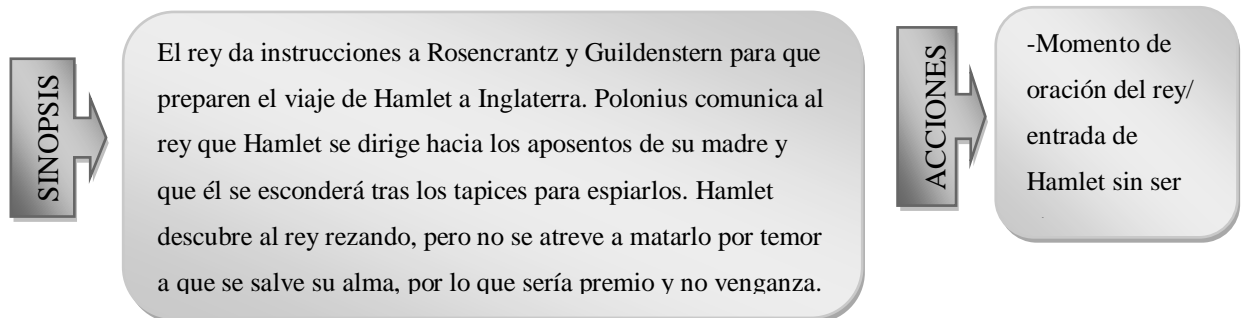
- Escondite: Tras la columna o tras el tapiz. Del tono del diálogo se desprende que Hamlet percibe su presencia, por lo que sería menos forzado el escondite tras la columna que tras el tapiz al fondo.

- Obsequios: Algo que pueda portar/medallón con retrato (“regalos ricos”)/un pañuelo bordado (¿“perdido su perfume”?).





PERSONAJE	Claudius, Rosencrantz, Guildenstern, Polonius y Hamlet.
ESPACIO	Interior. Antesala o galería del castillo.
TIEMPO	Entrada la noche. Escena de continuidad.
AMBIENTE	Pesado. Denso.



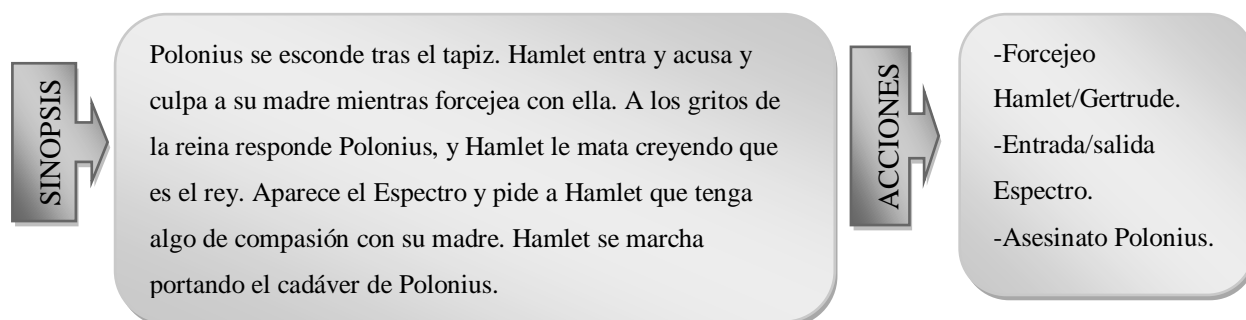
<u>ENTRADAS/SALIDAS</u>	<u>LUZ</u>	<u>SONIDO</u>	<u>UTILERÍA DE ESCENA</u>
E- Claudius, Rosencrantz y Guildenstern. S- Rosencrantz y Guildenstern. E- Polonius. S- Polonius. E- Hamlet. S- Hamlet. S- Claudius.	-Luz interior galería. -Candelabros de pie.	No.	-Taburetes.
			<u>UTILERÍA DE PERSONAJE</u>
			-Espada.



- Ambos tapices están corridos, señalando un espacio distinto al salón del trono.
- Mientras, se preparan en el hueco central los aposentos de la reina para la escena siguiente.
- La oración y caída de rodillas del rey, en primer término.
- Hamlet se detiene en segundo término para no ser visto por el rey.



PERSONAJE	Gertrude, Polonius y Hamlet.
ESPACIO	Interior. Aposentos de la reina.
TIEMPO	Tarde en la noche. Escena de continuidad.
AMBIENTE	Tenso. Violento. Expectante. Cruel. Vertiginoso.



ENTRADAS/SALIDAS

E- Gertrude.
E- Polonius.
E- Hamlet.
E- Espectro.
S- Espectro.
S- Hamlet y Polonius.

LUZ

-Interior:
Candelabros de pie.
-Hueco central/aposento:
Candelabros de pie

SONIDO

No.

UTILERÍA DE ESCENA

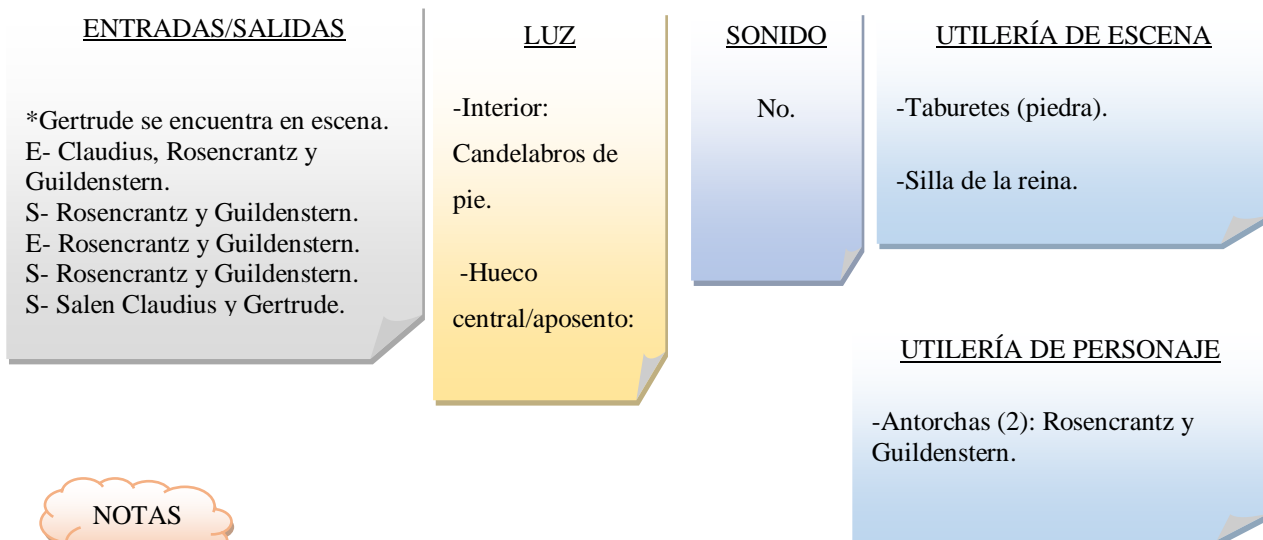
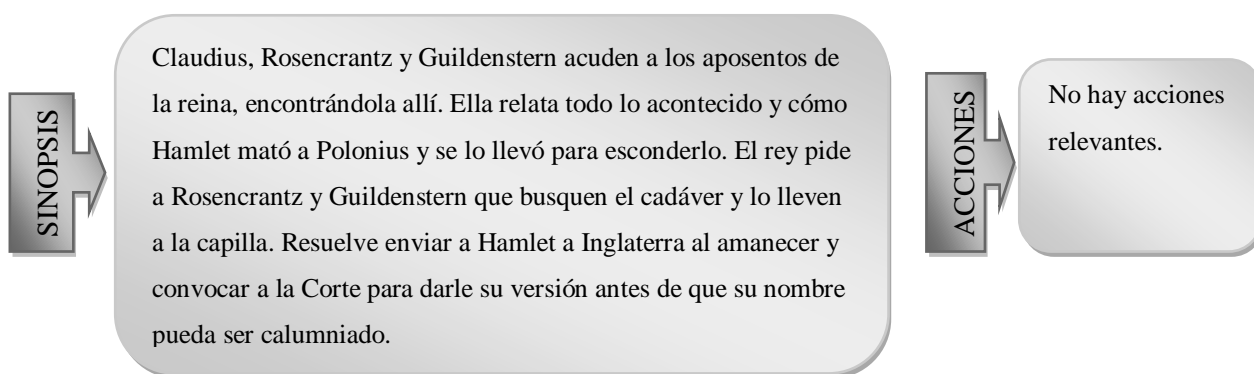
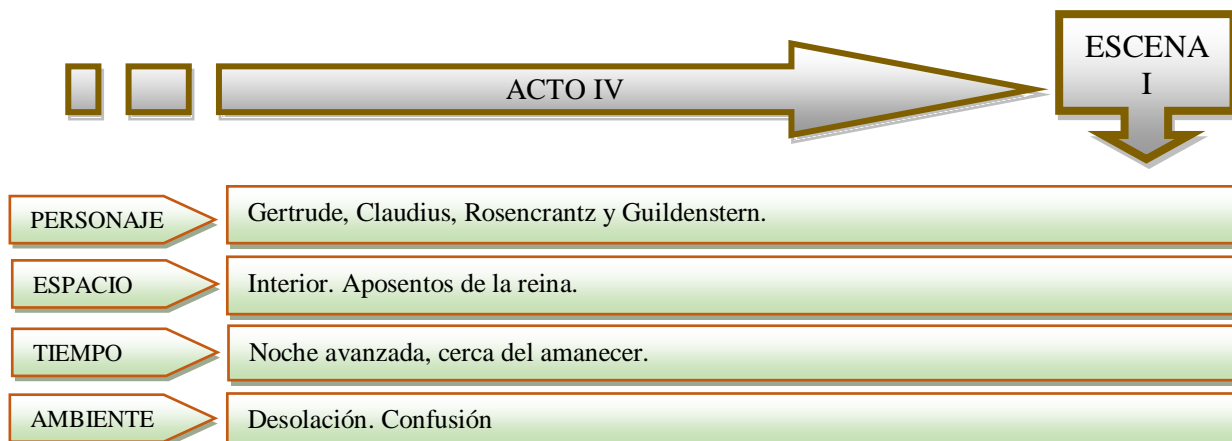
-Taburetes.
-Se mantiene el entarimado y tapiz de fondo.
-Decoración aposentos: Mesa vestida, sillón con cojines bordados.
-Sobre la mesa: espejo, cofre, papel de escribir.

UTILERÍA DE PERSONAJE

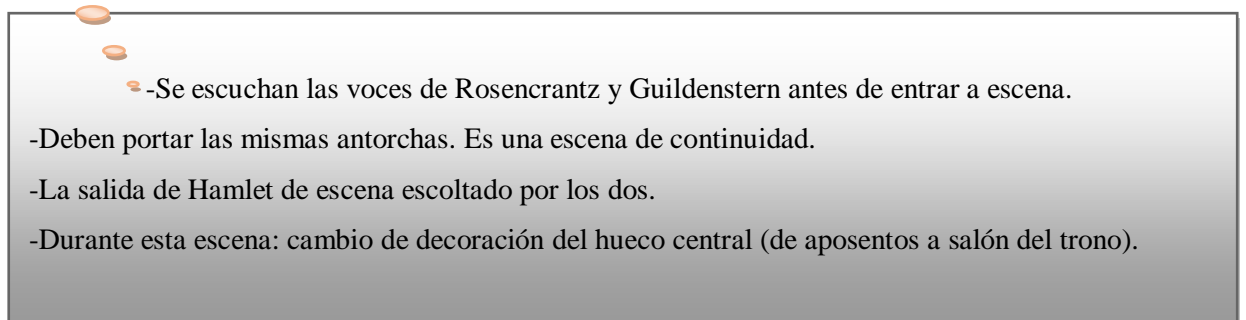
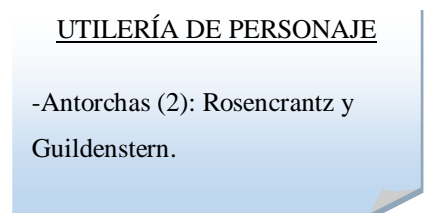
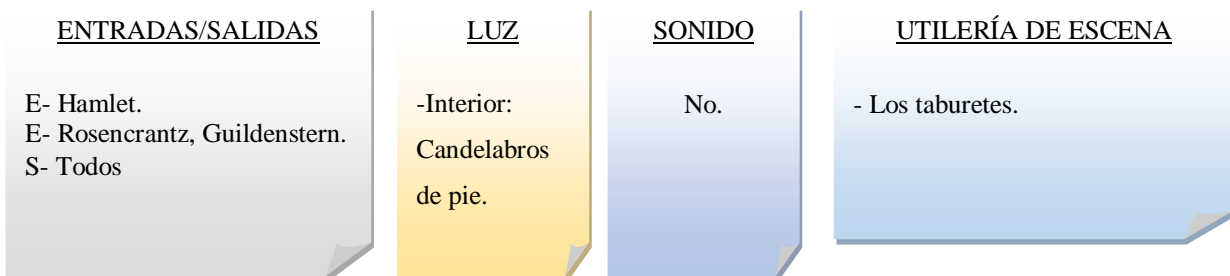
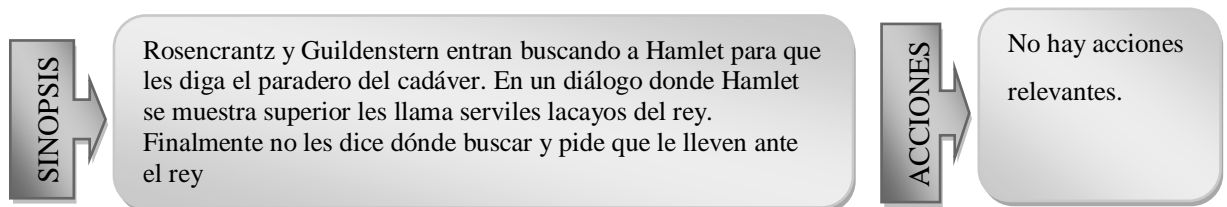
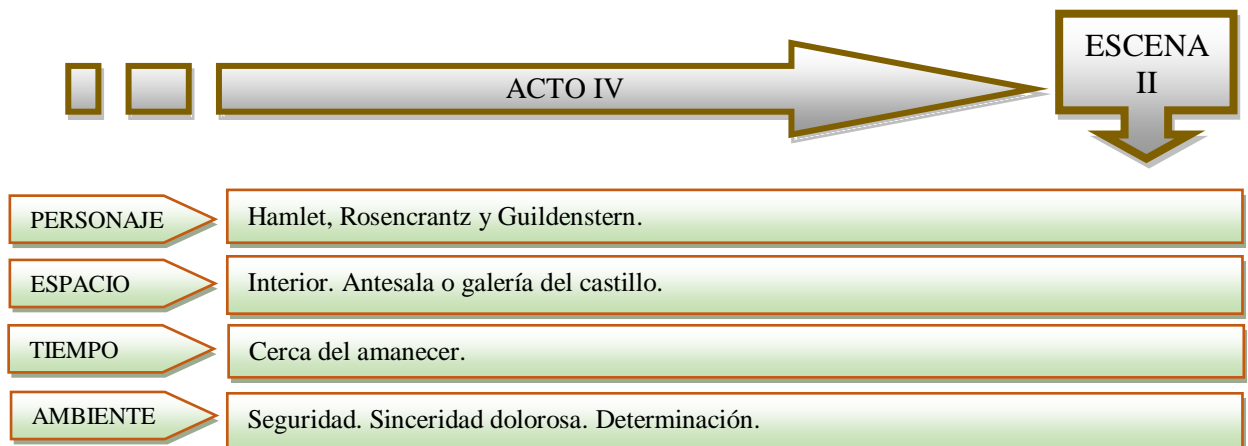
-Medallones con retrato (2):
Gertrude, Hamlet.
-Espada.

NOTAS

- El hueco central presenta los aposentos de la reina.
- Polonius se esconde tras una de las colgaduras de los laterales.
- Juego sinecdótico
- Escena en tres niveles de profundidad. 1- Hamlet, Gertrude, 2- Espectro 3- Polonius.
- Hamlet zarandea a su madre por los hombros, de manera que en la aparición ella está de espaldas, pendiente del trastorno de Hamlet, por lo que no le ve. El asiento lo pone Hamlet en “¡Ea, sentaos!”
- El Espectro aparece desde el interior del hueco central, y sale por la izquierda.
- Espectro vestido tal “como en vida” indica que deambula por las estancias del castillo. No proviene del infierno.

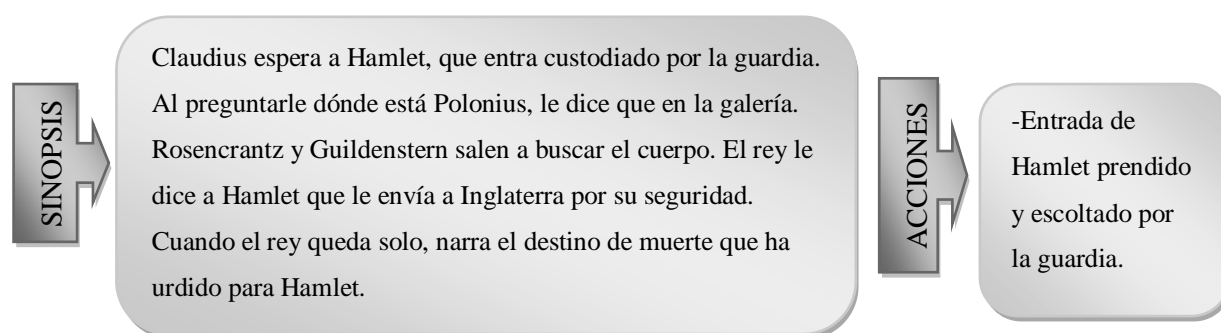


- Mismo espacio: Aposentos de la reina.
- Escena en primer término.
- Rosencrantz y Guildenstern pueden portar sendas antorchas, ya que vienen recorriendo el castillo de noche y tienen que salir a buscar a Hamlet y el cadáver de Polonius.
- Cuando salen la reina y Claudius se debe correr del todo el tapiz del Nivel 0





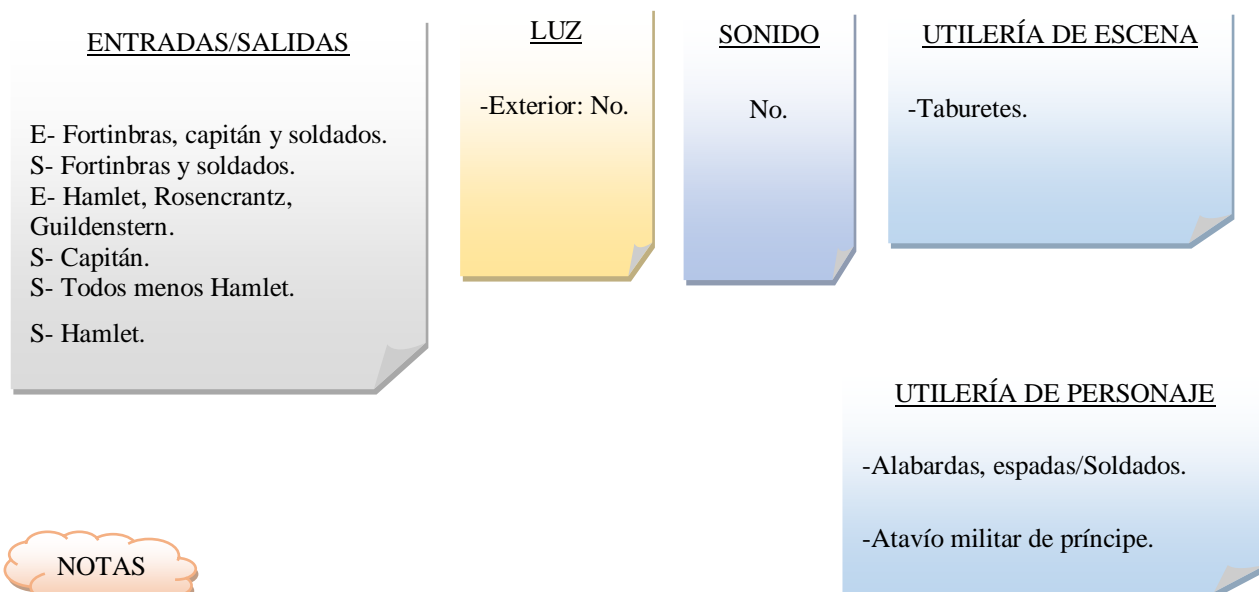
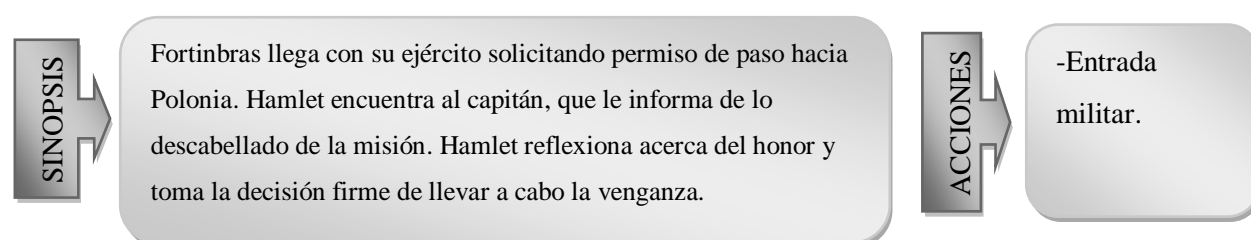
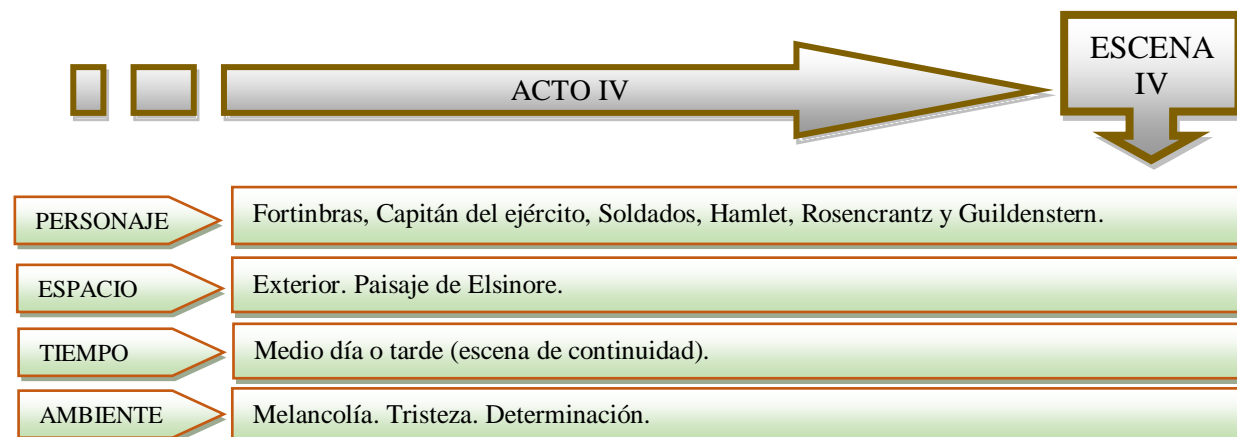
PERSONAJE	Claudius, Rosencrantz, Hamlet, Guildenstern, Guardias.
ESPACIO	Interior. Salón del trono.
TIEMPO	Temprano por la mañana (escena de continuidad).
AMBIENTE	Enfrentamiento. Desesperación.



<p><u>ENTRADAS/SALIDAS</u></p> <p>E- El Rey. E- Rosencrantz. E- Hamlet, Guildenstern, Guardias. S- Guardias. S- Hamlet. S- Rosencrantz y Guildenstern. S- El Rey.</p>	<p><u>LUZ</u></p> <p>-Interior: Candelabros de pie. -Hueco central: Candelabros de pie.</p>	<p><u>SONIDO</u></p> <p>No.</p>	<p><u>UTILERÍA DE ESCENA</u></p> <p>-Taburetes. -Decoración salón del Trono.</p> <p><u>UTILERÍA DE PERSONAJE</u></p> <p>-Alabardas/guardias. -Antorchas/guardia.</p>
---	--	---------------------------------	--

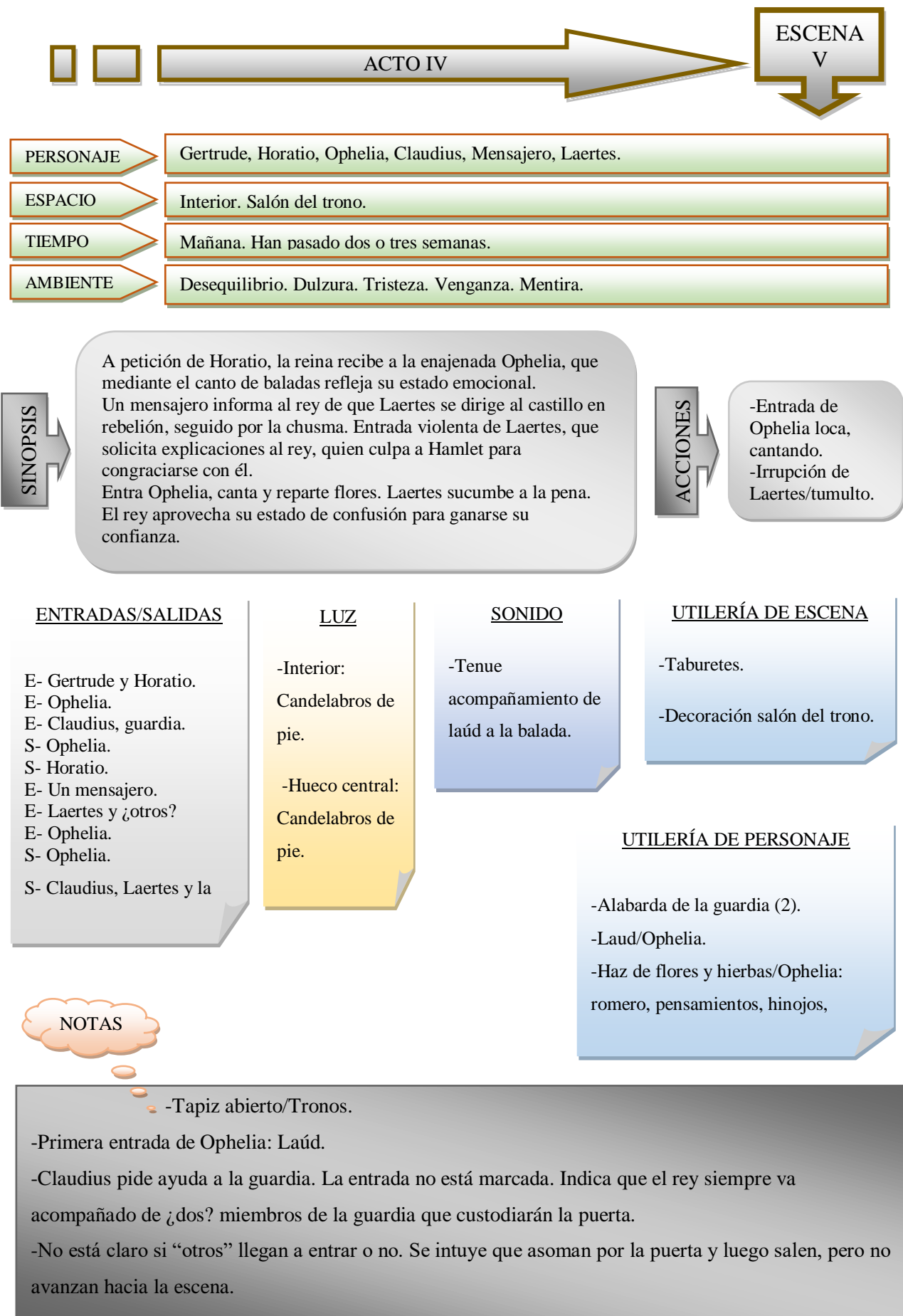


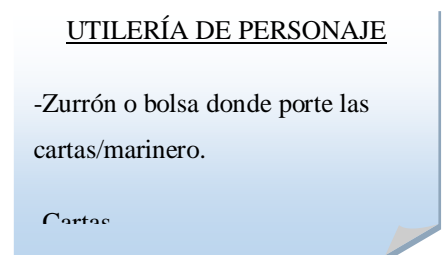
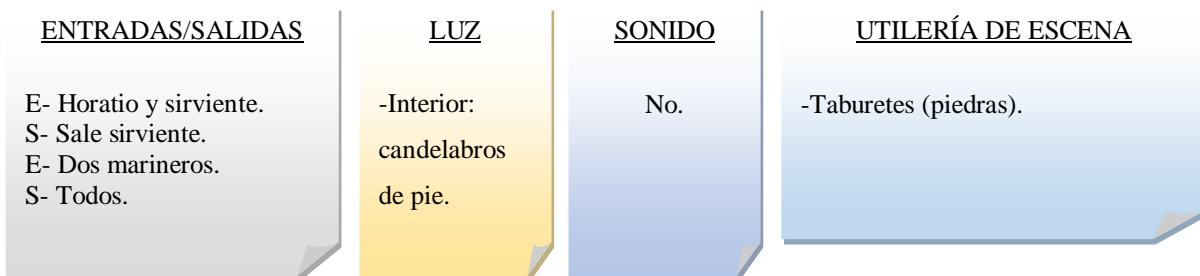
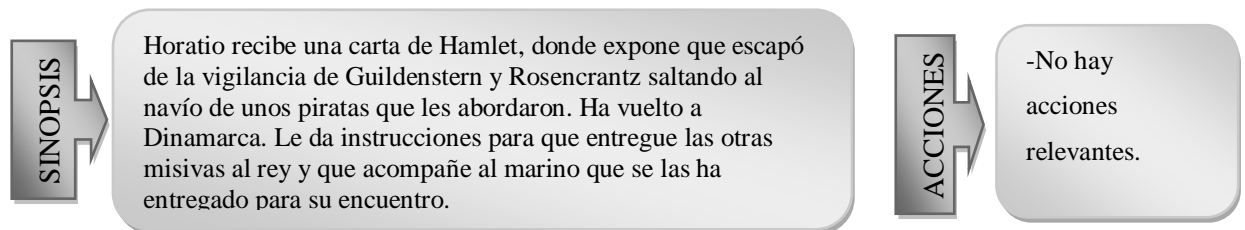
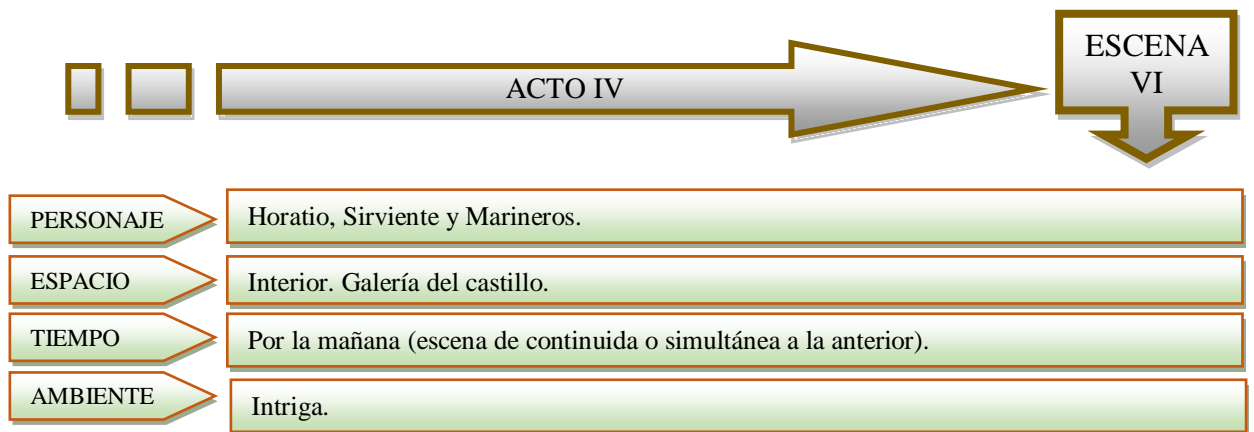
<p>-Abrir tapiz Nivel 0/Salón del trono.</p> <p>- Guildenstern entrará primero seguido de Hamlet, prendido entre doble hilera de guardias. - Rosencrantz y Guildenstern se mantendrán junto al rey, en actitud de poder. - Situación enfrentada. - Salida de Hamlet igual que entró. - Cerrar hueco Nivel 0 con tapiz de castillo.</p>
--



NOTAS

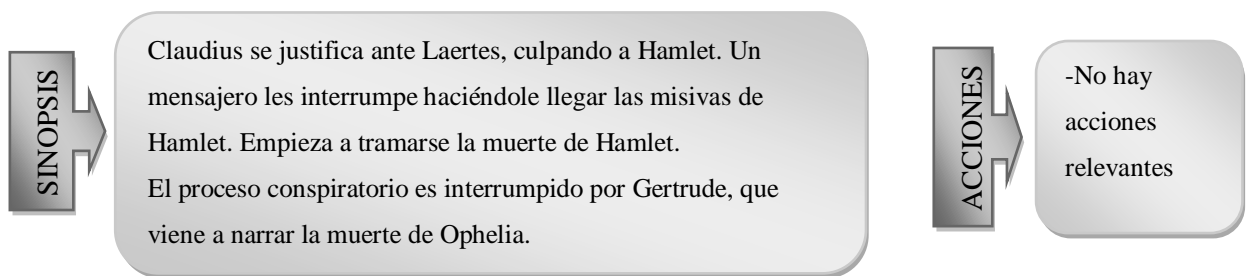
- Escena de exterior, indicada por la cortina de castillo.
- No tenemos luz artificial al ser la escena de día y exterior.
- Ejército: Fortinbras, y en formación Capitán y cuatro soldados.
- Ejército armado y en traje de guerra.
- Cerrar tapiz de castillo. Mostrar tronos en hueco central.



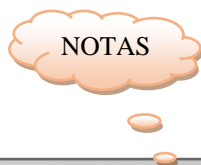




PERSONAJE	Claudius. Laertes. Mensajero. Gertrude.
ESPACIO	Interior. Antesala o galería del castillo.
TIEMPO	Mediodía (escena de continuidad).
AMBIENTE	Amigable. Engañoso. Conspirativo. Aflicción.



<u>ENTRADAS/SALIDAS</u>	<u>LUZ</u>	<u>SONIDO</u>	<u>UTILERÍA DE ESCENA</u>
E- Rey y Laertes. E- Mensajero. S- Mensajero. E- Gertrude. S- Laertes.	-Interior: candelabros de pie.	No.	-Taburetes (piedra).
			<u>UTILERÍA DE PERSONAJE</u>
			-Cartas (2).



-Cerrados tapices de ambos Niveles.

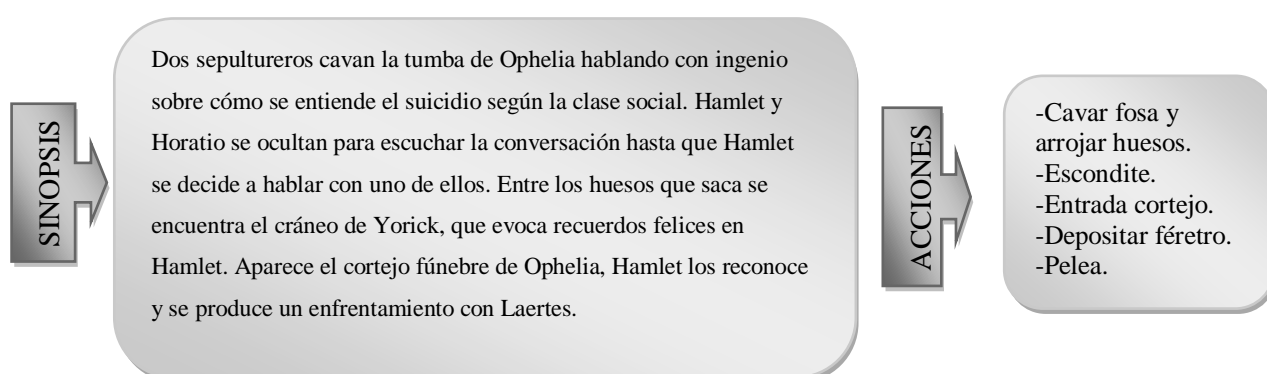
-Escena íntima. Acercamiento. Primer término

-Gertrude provoca la separación. Toma el primer término. Claudius y Laertes, segundo término.

Escena triangulada.



PERSONAJE	Dos sepultureros, Horatio, Hamlet, Claudius, Gertrude, Laertes, Sacerdote y acompañamiento.
ESPACIO	Exterior. Cementerio cerca de la capilla.
TIEMPO	Anochecer. Día siguiente al ahogamiento.
AMBIENTE	Cómico-Trágico. Revelación. Enfrentamiento.



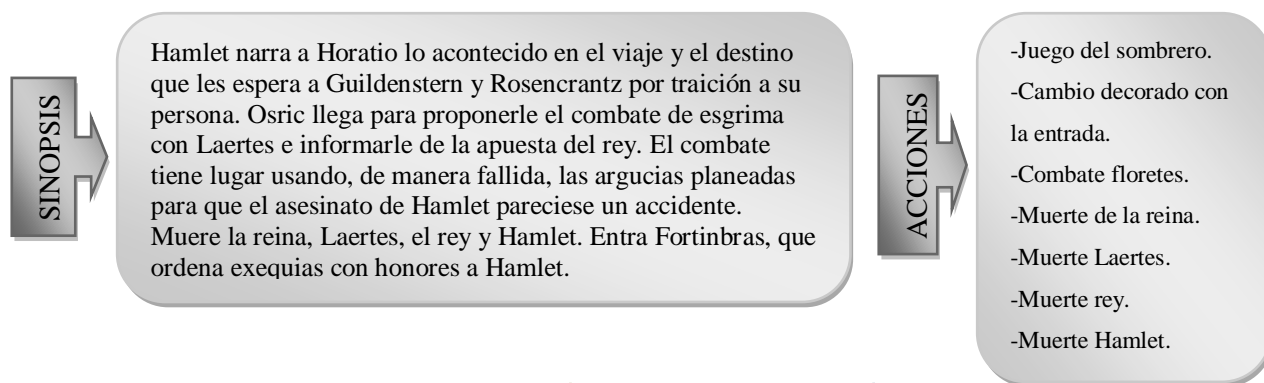
<p>ENTRADAS/SALIDAS</p> <p>E- Dos sepultureros. S- Uno de los sepultureros. E- Horatio y Hamlet. E- Féretro, rey, reina, Laertes, un sacerdote y caballeros. S- Hamlet. S- Horatio. S- Todos.</p>	<p>LUZ</p> <p>-Exterior de noche: Antorchas. -Farolito.</p>	<p>SONIDO</p> <p>-Campanas. -Percusión pala acompañamiento canciones.</p>	<p>UTILERÍA DE ESCENA</p> <p>-Taburetes. -Huesos y cráneos (3). -Féretro con Ophelia cubierto de flores.</p> <p>UTILERÍA DE PERSONAJE</p> <p>-Pala, azadón, farolillo/sepultureros. -Flores/ reina -Alabardas/guardia.</p>
--	--	--	--

NOTAS

- Abrir tapiz castillo: Hueco central en negro.
- Cortejo, sale hueco central/desde la capilla del castillo al cementerio.
- Bajar escotillón y subirlo a unos 40 cm. del Nivel 0/con huesos y cráneos.
- Opción: iniciar la escena con los toques de campana/ahoga ruido de tramoya.
- Salida cortejo/diagonal escondite Hamlet y Horatio/columna derecha.
- Distribución: Cortejo y guardia a los lados de la fosa/Reyes y clérigo tras la fosa/Féretro, Laertes y porteadores delante de la fosa.
- Los huesos se introducen en la fosa antes que a Ophelia.



PERSONAJE	Hamlet, Horatio, Osric, Rey, Reina, Laertes, Caballeros, Criados, Guardia, Fortinbras, Embajadores ingleses, Séquito, Soldados.
ESPACIO	Galería/Salón del trono.
TIEMPO	Día (escena de continuidad)
AMBIENTE	Familiar. Cómico. Premonitorio. Fatal.



<p><u>ENTRADAS/SALIDAS</u></p> <p>E- Hamlet y Horatio E- Osric. S- Osric. E- Caballero. S- Caballero. E- El Rey, la Reina, Laertes, Osric, Caballeros y criados. S- Osric. E- Osric. E- Fortinbras, embajadores ingleses, séquito y soldados. S- Todos en cortejo fúnebre</p>	<p><u>LUZ</u></p> <p>-Interior: Candelabros de pie. -Hueco central: Candelabros</p>	<p><u>SONIDO</u></p> <p>-Trompetas. -Tambores. -Clarines. -Cañones. -Salvas.</p>	<p><u>UTILERÍA DE ESCENA</u></p> <p>-Taburetes. -Decoración: salón del trono. -Mesa, jarra de vino, copas.</p> <p><u>UTILERÍA DE PERSONAJE</u></p> <p>-Alabardas. -Sombrero de Osric. -La perla/rey. -Veneno/Laertes. -Misivas/Hamlet.</p>
---	--	--	--



<p>NOTAS</p> <ul style="list-style-type: none"> -Tapiz negro/galería: Horatio, Laertes y Osric. -Cerrar tapiz negro/salón del trono/llegada de los reyes. La mesa se sitúa delante de los tronos. -Combate/zona central. -Entrada Fortinbras y embajadores ingleses/izquierda. -Salida de cortejo fúnebre de Hamlet. -Los soldados retiran los otros tres cuerpos, que salen por la puerta contraria.
--

2.4 La música, las canciones y los efectos especiales sonoros

2.4.1 La música: Funcional. Dramática

Al igual que ocurría con las compañías de actores, las de músicos recibían el mismo tratamiento de pícaros, vagabundos o mendigos a menos que estuvieran bajo la protección de una casa nobiliaria. Se sabe que Lord Chamberlain, además de ser protector de la compañía de Shakespeare, contaba con músicos que probablemente cubrían las necesidades musicales de las puestas en escena. También se tiene conocimiento de que algunos de los actores copropietarios del *Globe*, como Augustine Phillips, eran además músicos. Se constata, por diversos estudios, que los músicos que acompañaban el drama isabelino contaban con un espacio preciso situado en la galería superior: esa tercera galería se llamó alternativamente ‘high gallery’ or ‘music gallery’. La música siempre ha sido un elemento esencial como acompañamiento de la puesta en escena, bien con un valor funcional o dramático.

A nivel funcional, en el teatro isabelino, como ya hemos apuntado, no contamos con telón de boca, por lo que la función de la música para abrir y cerrar el espectáculo, al igual que para señalar los entre actos, era fundamental para mantener la tensión dramática. Sería especular con qué música se iniciaría o concluiría la tragedia que estamos tratando, o si fue utilizada o no para las transiciones de actos o escenas, o hubo intención de subrayar con ella alguna acción trágica concreta.

Ciñéndonos solo al estudio del texto didascálico, tanto intradialógico como extradialógico, encontramos uso de la música con carácter funcional en:

- (1.2) *Trompetas* (extradialógica). Indicativa de entrada real: Claudius, Gertrude, Embajadores, Loes, etc., y de la salida de la Corte Real. Espacio: salón del trono.
- (2.2) *Trompetas* (extradialógica). Indicativa de entrada real: Claudius, Gertrude, Rosencrantz y Guildenstern, etc.
- (3.2) *Marcha danesa. Suenan trompetas* (extradialógica). Indicativa de entrada real. Ignacio Calle nos proporciona una imagen de la función de esta marcha para el enriquecimiento espectacular de la puesta en escena:

es una obra musical que entra dentro de las composiciones definidas por el movimiento o por el ritmo. Puede ser considerada dentro de las danzas andadas.

Una marcha regula el paso de un cierto número de personas. Imaginemos pues la entrada del séquito real con una marcha rítmica acompañada por sonido de viento y percusión, con la intención de demostrar la pomposidad, pero con la clara idea de medir los pasos que podían haber desde la entrada del lugar hasta la meta. Así siempre se acompañaba el movimiento de los monarcas con elegancia, siendo un elemento esencial en este tipo de momentos (226).

Calle estudia los tratados de los trompetistas daneses de las cortes de Hendrich Lübeck (1596-1609) y Magnus Thomsen (1598), de los que deduce que “los cuerpos de trompetas eran normalmente para cinco instrumentistas . . . El más agudo de estos instrumentos, el clarín, improvisaba una contra melodía rápida y ornamentada” (225).

- (3.2) *Música de oboes* (extradialógica). Indica el comienzo de la pantomima, *La ratonera*.

Como nota curiosa señalamos que en los textos tratados encontramos *Hoboyes* (*First Folio*), *Hautboys* (Wells and Taylor) y generalmente *Oboes*, en ediciones bilingües y otras traducciones, correspondiendo el término a “Oboe”. Pero no es hasta ya iniciado el siglo XVII cuando Michael Praetorius proporciona la nomenclatura completa de la familia de la bombardarda en su *Syntagma Musicum* (1615-1620), que incluye el término “oboe” refiriéndose a la forma más evolucionada de los instrumentos de doble lengüeta. El sonido del oboe, con respecto a sus predecesores, se considera “más gangoso y nasal; también como acre, penetrante, áspero, cortante, ronco y aterciopelado” (“Oboe” *EcuRed* párr. 5). Pero “durante el Renacimiento, las chirimías de lengüeta doble eran los instrumentos de viento-madera más comunes, construidos en diferentes tamaños. Su sonido era ronco y fuerte, por lo que generalmente estaban considerados como instrumentos para ser tocados en el exterior” (párr. 11). Calle añade: “Estos instrumentos los tocaban los bufones y los juglares, de ahí que la acotación venga muy bien dada, al asignar este instrumento a los cómicos para acompañar el drama” (227).

Esto nos lleva a la conclusión de que los instrumentos con los que los cómicos inician la función, en la fecha del estreno de *Hamlet*, fueron chirimías y no oboes, debiéndose el término a la mano de los editores. Probablemente, muchas de las puestas en escena posteriores utilizarían el moderno instrumento, más adecuado a las representaciones de interior.

- (5.2) *Trompetas* (extradialógica). Indicativa, a modo de “pistoletazo de salida”, del inicio del combate de esgrima entre Hamlet y Laertes.

- (5.2) *Salvas y marcha militar* (extradialógica). Indicativa de la llegada a la corte del príncipe noruego Fortinbras, de vuelta de su incursión en Polonia, y saluda a los embajadores ingleses con las salvas.

Francisco C. Bueno Camejo, en el prólogo a *La música en el teatro de Shakespeare. Un estudio holístico del concepto en sus principales obras dramáticas*, concreta la función de la música a nivel dramático:

La música en su conjunto manifestó en las obras de teatro *shakespearianas* diversos cometidos: ora para dibujar caracterialmente al personaje ora para subrayar una situación dramática ora para crear un ambiente propicio, una atmósfera anímica en el decurso de la trama (Calle 18).

En el mismo sentido podemos considerar la falta de música con valor funcional como significativo a nivel dramático, como ocurre en la entrada real (3.1), donde no aparece indicada la trompetería.

Pasamos a indicar las entradas musicales con función dramática:

- (1.4) *Trompetas y dos cañonazos* (extradialógica). La indicación intradialógica recoge el sentido funcional correspondiente a la celebración de una fiesta. Hamlet refiere que el rey, “Se divierte bailando su zarabanda, / y mientras apura a tragos el vino del Rin / rugen clarines y timbales / para celebrar su brindis”. Teniendo en cuenta que la escena plantea a un Hamlet resentido, expectante, en una noche gélida en la que va a surgir de los infiernos la figura de su padre muerto, en contraposición a un Claudius bailando y bebiendo en la despreocupación y complaciéndose en el trono y en la mujer del que fuera su hermano, Shakespeare, magistralmente, da un giro de tuerca a la tensión dramática con esta intervención musical.

- (3.2) *Flautas* (extradialógica). La acotación indica “Entran los actores con flautas”; del diálogo se desprende que entran tocando alegremente los instrumentos. Hamlet les pedirá una y

alejando[se] de lo puramente musical, y con la inteligencia de un demente, Hamlet hace una extraordinaria metáfora con su persona, la mentira, la falsedad y elementos musicales como enlace de todos ellos . . . Hamlet disfraza su alma de instrumento musical y sabiendo lo que se le avecina, le dice a los sirvientes que no le conocen para juzgarle (“queréis tañerme y tratáis de aparentar que conocéis mis registros”). Asevera que estos quieren saber qué le ocurre pero no se lo va revelar. Le preguntan hasta la saciedad, desde lo más simple hasta llegar a lo más complejo (“pretendéis sondearme, haciendo que emita desde la nota más grave hasta la más aguda de mi diapasón”), pero se resiste haciendo apología de su excelente personalidad (“habiendo tanta abundancia de música y tan excelente voz en este pequeño órgano”). Hamlet les pregunta si creen que van a obtener de él la información que necesitan (“¿Pensáis que soy más fácil de pulsar que un caramillo?”), pero cuestionen lo que cuestionen, se pongan en la disposición que se pongan le presionen de mil formas, no hablará (“Tomadme por el instrumento que mejor os plazca, y por mucho que me trasteéis, os aseguro que no conseguiréis sacar de mi sonido alguno”) (Calle 230-31).

- (5.2) *Tambores, trompetas y cañones* (extradialógica). Acotación reiterativa de la intradialógica

KING

If Hamlet give the first o second hit
 Or quit in answer of the third Exchange,
 Let all the battlements their ordnance fire.
 . . .
 And let the kettle to the trumpet speak,
 The trumpet to the cannoner without,
 The cannons to the heavens, the heaven to earth (5.2.215-24).

El toque de batalla tiene gran fuerza dramática para un público que ya es conocedor del desenlace, indicando con cada toque la cuenta atrás hacia el funesto final. Calle añade: “El procedimiento en sí es ciertamente grotesco. El monarca se estaba mofando de Hamlet y distrayéndolo con tanto boato” (242).

- (5.2) *Salvas* (extradialógica). Reiterativa, siendo el verso que cierra la tragedia la orden de Fortinbras: “Go, bid the soldiers shoot”. La función dramática, de carácter emotivo, no viene dada solo con las salvas, sino con el precepto de que a su paso sea saludado con

música marcial. La intención es la de sobrecoger el alma del público liberando el llanto por la muerte del corazón noble de un dulce príncipe que hubiera sido un gran rey.

2.4.2 Las canciones: Baladas y madrigales

“Las canciones desempeñaron en el teatro shakesperiano diversas funciones: ya fuera para iluminar el carácter del personaje que canta, o bien para subrayar una situación dramática específica o crear el ambiente propicio a determinada atmósfera” (Calle 52).

Podemos distinguir las tres funciones en los cantos de los personajes: Hamlet, sepulturero (primer *clown*) y Ophelia, que pasamos a pormenorizar.

-Hamlet: “recita unos versos delirantes a los que llama canción . . . [dotados] de musicalidad según su recitado y fraseado . . . llamar a la poesía canción, era muy habitual, aunque no se cantara en el sentido más amplio de la palabra, precisamente por esa musicalidad” (Calle 223).

El recitado musical indica en su uso una acentuación del personaje sobre la creación de su personalidad melancólica, es decir “ilumina” el carácter del metapersonaje. “La melancolía era entonces el **signo de un individuo superior**” (Libbey ctd. en Valentino) y es en su estado melancólico en el que alardea de su superioridad mediante la ironía en la musicalidad del recitado. Podemos apreciarlo en (2.2) cuando carga burlescamente contra Polonius, y también en (3.2), cuando Claudius abandona la sala presurosamente interrumpiendo la actuación de los cómicos, ratificando la sospecha del príncipe: “Así, el príncipe, victorioso por haber llevado la pantomima donde quería inventa una canción que resume la huida del rey . . . un ejemplo de canción inventada en la que se entrelaza la realidad sucedida con personajes clásicos como Damón de Atenas” (Calle 228). El descubrimiento le hace salir de su estado de abatimiento hacia la euforia que ensalza el ego del genio, solicitando a los cómicos, que entran, que toquen sus instrumentos mientras recita otra de estas “cancioncillas inventadas” de irónica mofa hacia el rey.

-Sepulturero (primer *clown*): En (5.1) el sepulturero canta unas estrofas introducidas por Shakespeare con la intención de rebajar la tensión dramática mediante un lúdico juego dialéctico:

A modo de sainete o entremés, nos introduce este diálogo que aligera la carga de todo lo acontecido con anterioridad, y lo reviste de canción para que el mensaje hablado sea más llevadero e inteligible para el espectador. Estas estrofas pertenecen al poema *I loathe that I did Love* de Lord Vaux (Calle 239).

La canción “se ajusta a, por lo menos, dos melodías tradicionales . . . cuyos ritmos sugieren perfectamente el movimiento físico de cavar” (Pujante trad. y ed. 240), lo que apunta a que el actor ejecuta el propio acompañamiento de la canción con el golpe de percusión de la pala contra la madera del entarimado.

-Ophelia: La finalidad de los cantos de Ophelia (4.5) es la de subrayar la situación dramática específica en la que se encuentra el personaje. A través de las canciones se promueven sentimientos de compasión y empatía, porque ella no merece su desdicha y, de otro lado, despierta el temor por el devenir funesto que le espera.

La primera canción corresponde a un madrigal que muestra el abatimiento del personaje por la muerte de su padre: “La melodía en sí era un madrigal muy conocido en el siglo XVI denominado *How should I your true love know*”¹⁰ (Calle 233). Mientras que esta canción es un reflejo de su dolor, una manifestación de la pena inmensa por la muerte de Polonius, la que le sigue, *Tomorrow is Saint Valentine’s day*, balada popular, deja fluir al exterior su mundo íntimo. Rompiendo la frontera de la racionalidad, se canta a ella en su dolor por el engaño, el abuso y el abandono de quien creía que la amaba.

A estas le siguen *They bore him bare-faced, For bonny sweet Robin* y *And will he not come again*¹¹, donde las melodías y los sentimientos se van entrelazando.

Con respecto a la puesta en escena queda un pequeño detalle: el uso o no del laúd. No hay indicación intradialógica que haga referencia a que interprete con el instrumento y de las extradialógicas, según edición, encontramos ambas opciones: “Canta” o “Entra Ophelia tocando un laúd, con el pelo suelto y cantando”. “La entrada de Ophelia, de Q1

¹⁰ Esta melodía “se conserva en los *Walsingham Consort Books*, de 1588, armonizada después, entre otros, por William Byrd y por John Bull . . . Sin embargo, en la tradición escénica la melodía que ha prevalecido desde por lo menos el siglo XVIII es la recogida por William Linley en su *Shakespeare’s Dramatic Songs*, de 1815-1816, de donde también procede la de “*Tomorrow is Saint Valentine’s day*” . . . y la de “*And will he not come again*” (Pujante, trad. y ed. 240).

¹¹ Estas canciones vienen acompañadas por sus correspondientes partituras en la edición de *Hamlet* de Ángel Luis Pujante, siendo Miguel Ángel Centenero quien ha preparado las partituras (39-44).

parece describir alguna representación de época, ya tópica: ‘Enter Ophelia playing on a lute, and her hair down, singing’ (Conejero dir. *et al.* 526), según lo cual el instrumento tañido por Ophelia estaría presente.

Por otro lado, no podemos obviar la repercusión de las composiciones musicales de John Dowland en la Inglaterra de entre siglos. Paradigma de la melancolía, su música y sus letras se refugian en el madrigal, acompañado de la melodía del laúd en un tándem indisoluble.

2.4.3 Efectos sonoros-efectos especiales

Shakespeare era conocedor del efecto que tenían sobre el público ciertos efectos sonoros. Como apoyo en momentos, a sabiendas del poder efectista que éstos tenían sobre el público, los utilizó en los momentos álgidos de la trama: “Cada sonido estaba perfectamente milimetrado en las acotaciones, cada ruido era antesala de un acontecimiento que mantenía en vilo al público y reforzaba la acción dramática” (Calle 54).

En el caso de la tragedia que tratamos, podemos observar que los efectos sonoros subrayan las escenas en función de la muerte y lo sobrenatural.

-(1.1) *Gallo* (intradialógica). Indica la huida del espectro de escena y libera la tensión del espectador al cerrar el espacio de los demonios y espíritus del inframundo. Horatio da sentido cristiano a la huida del espectro al relacionar la tradición del canto del gallo con el saludo al “dios del día”; en ese momento las almas errantes, donde quiera que se hallen, vuelven presurosas a sus moradas.

Símbolo solar, ave de la mañana, emblema de la vigilancia y de la actividad . . . Durante la Edad Media, símbolo cristiano de gran importancia, apareciendo casi siempre en la veleta más elevada, sobre las torres y cimborrios de las catedrales. Se consideraba alegórico de vigilancia y resurrección. Davy señala que la primera de tales condiciones debe tomarse en sentido de “tendencia a la eternidad y cuidado en dar primacía al espíritu, de estar despierto y saludar al sol (Cristo), aún antes de su salida por Oriente (iluminación)” (Cirlot 219).

Este efecto sonoro era habitualmente realizado con un instrumento de viento del carácter del caramillo.

- (1.1), (1.4), (1.5) *Entrada y salida del Espectro* (extradialógica). Se puede considerar reiterativa, ya que viene indicada en el diálogo de los personajes. En la edición no se indica ruido de tramoya ni otro efecto sonoro que acompañe la entrada o salida del personaje de escena, pero la ubicación de la escena (explanada exterior), el tiempo (noche) y procedencia (infierno) avalan el uso de la tramoya, manteniendo el crujir de cuerdas y poleas. La intencionalidad es la de aumentar la tensión dramática y sobrecoger al público, pero no podemos descartar que esta acción no tuviera un acompañamiento instrumental, ya que la función de la música, en cuanto a cubrir los chirridos y crujidos de la manipulación de las poleas y la apertura de las trampillas, también dotaría a la escena de una atmósfera sonora sobrecogedora.

The function of the music and the musicians had more pragmatic theatrical value than a critical reading of a dramatic text is likely to reveal. For in addition to the two trapdoors located in the huts . . . and the potential of these and all the other props and machinery for producing a distracting cumulative creaking, groaning, squeaking and clatter was great. It is for this reason, consequently, and not only for dramatic effect, that music accompanies the sudden appearance of fairies, «spirits» and other such apparitions. The thunder and general racket that attend on witches, devils, demons and other unnatural monsters also has this twin purpose (Prinsky 8).

- (1.4), (1.5) *Olas* (intradialógica) y (4.5) *Tumulto dentro* (extradialógica). Ambas están relacionadas con la función espacial.

No hay ninguna referencia al sonido de las olas, pero sí a un cambio de escenario de exterior. Cuando el espectro se comunica con Hamlet, le pide que le siga. El temor de Horatio es que le lleve hacia los acantilados, donde rugen las olas. Hamlet sigue al espectro, y Horatio y Marcellus, a ambos. Como ya expusimos en el cuadro de análisis, la acción comprendería la salida ordenada por la izquierda y entrada por la derecha a un lugar distinto que, en este caso y con el lienzo de castillo, se solventaría con el sonido de olas y viento, y la ubicación de la escena en función de los planos de profundidad.

Con la acotación “Tumulto dentro” se ayuda al espectador a “visualizar un acontecimiento que tiene lugar fuera del escenario . . . Charles Davis observa que los sonidos fuera de escena servían principalmente para crear la ilusión de un espacio escénico más allá del tablado” (Ruano de la Haza 321).

- (5.1) *Campanas* (intradialógica). Como otros efectos sonoros de los que ya hemos comentado su viabilidad, el sonido de las campanas no se indica como tal, pero la irrupción del cortejo fúnebre y las palabras del clérigo “Of bell and burial” predisponen al acompañamiento sonoro “doblando a muerto”. El efecto sobre el público es el de captación rápida de la atención, un aumento de la expectación.

2.5 La escenografía y la utilería

Es evidente que en la época en que nos encontramos queda fuera de lugar hablar acerca de la dramaturgia del espacio y su poética, por lo que no lo vamos a hacer. Pero dentro de esa concepción del decorado, de manera casi instintiva y basada en el puro convencionalismo, son usados una serie de elementos que significativamente encajan en un sistema de comunicación no verbal. Entendiendo la escenografía, no como arte y técnica del diseño de espacios escénicos, sino como el conjunto de elementos que visten la escena, según el marco narrativo, para ubicar el lugar de desarrollo de cada una de las acciones, es cuando se establece la equivalencia “escenografía-decoración”, siendo lo justo en este caso referirnos a la decoración de la escena: “Aquello que, en el escenario, representa el marco de la acción por medios pictóricos, plásticos y arquitectónicos, etc.” (Pavis 116).

No queremos entrar en contradicciones por cuanto que siempre que hablamos de Shakespeare lo asociamos al decorado verbal y por ende no al decorado visual. Él narra la historia y la ilustra con los medios que tiene, pero sin supeditarse a la constreñida imagen física del tablado cuando cuenta con el inmenso soporte de representación que supone el imaginario de cada uno de los espectadores. Si no fuera así no se comprendería que llevara a escena una historia como la de *Antonio y Cleopatra*, con unas cuarenta escenas, muchas de ellas marinas, y pasando de Egipto a Roma en “cuatro versos”.

Hamlet, como ya se ha podido comprobar en el Cuadro de Análisis Escenográfico, no presenta esa dificultad para apoyar mediante la imagen cada uno de los lugares de la acción. Y con un simple decorado recurriendo a la utilería de escena y de personaje construye la imagen justa (junto a la iluminación, el espacio sonoro y el vestuario) para ilustrar la narración. Y aunque venimos ponderando la fuerza de la palabra, no podemos negar el carácter comercial del teatro, la competencia de las compañías y el gusto del público por lo visual, por lo que los accesorios, aparte de su carácter funcional, tenderán

a ser cada vez más plásticos con el único objetivo de resultar más atractivos al ojo del observador, que además gustaba del movimiento escénico de los trastos para el cambio de escena realizado por los propios actores o por los tramoyistas “de librea azul”.

Los teatros propiamente dichos estaban decorados y adornados; las columnas de madera que había sobre el escenario se pintaban para que pareciesen de oro y mármol, y la utilería intentaba ser lo más chillona y rebuscada posible. Incluía paredes pintadas, tallas y modelos de yeso. Dado que el Theatre se bautizó con el nombre de sus presuntos predecesores clásicos, consideraron importante que tuviese una atmósfera de atractiva antigüedad. Cuando en *The Unfortunate Traveller* intenta describir una sala de banquetes romana, Thomas Nashe afirma que “estaba rodeada de mármol verde, como el Theatre por fuera” (Ackroyd 216).

Prinsky, en su estudio “Notes and Questions about Marlowe’s *Doctor Faustus*”, introduce un inventario del patrimonio que *the Admiral’s Company* tenía en 1598 extraído de *Scenes and Machines* (111-112)¹² de L.B. Campbell, lo que nos predispone al cálculo de accesorios con los que contaría *the Chamberlain’s men* y es en lo que nos hemos basado para establecer la utilería de escena y personaje en cada una de las escenas

¹² Consistía en: “properteyes videlicet Monsters, Mountaynes, fforestes, Beastes, Serpentes, Weapons for warr [such] as gunnes, dagges, bowes, ar[r]owes, Bills, holberdes, borespeares, fawchions[,] daggers, Targettes, poll-axes[,] Clubbes[,] headdes and headpeeces[,] Armor[;] counterfet Mosse, holly Iyve, Bayes, flowers quarters, glew, past[e], paper, and such lyke with Nayles[,] hoopes[,] hors[e] tails[,] dishes for devells eyes[,] heaven, hell, and the devell”.

También alude al estudio de G.B. Harrison, *Introducing Shakespeare* (101-02), donde, extraído de “Philip Henslowe’s *Papers*”, muestra el impresionante lote de accesorios con el que ya se contaba para las representaciones de los dramas de Marlowe, *The Tragedy of Dido*, *Tamburlaine* y *The Jew of Malta*, y que consistía en: “i rock, i cage, i tomb, i Hell mouth. i tomb of Guido, i tomb of Dido, i bedstead. viii lances, i pair of stairs for Phaeton. ii steeples, i chime of bells, and i beacon. i heifer for the play of Phaeton, the limbs dead. i globe, and i golden sceptre; iii clubs. ii marchpanes [elaborate kinds of cakes], and the City of Rome. i golden fleece; ii rackets; i bay tree. i wooden hatchet; i leather hatchet. i wooden canopy; old Mahomet’s head. i lion skin; i bear’s skin; and Phaeton’s limbs and Phaeton’s chariot; and Argus’ head. Neptune’s fork and garland. i ‘crosers’ staff; Kent’s wooden leg. Iris head and rainbow; i little altar. viii vizards; Tamberlain’s bridle; i wooden mattock. Cupid’s bow and quiver; the cloth of the Sun and Moon. i boar’s head and Cerberus’ iii heads. i Caduceus; ii moss banks; i snake. ii fans of feathers; Bellendon stable; i tree of golden apples; Tantalus’ tree; ix iron targets. i copper target and xvii foils. iv wooden targets; i greeve [governor’s] armor. i sign for Mother Redcap; i buckler. Mercury’s wings; Tasso’s picture; i helmet with a dragon; i shield with iii lions; i chain of dragons; i gilt spear. ii coffins; i bull’s head; and i ‘vylter.’ iii timbrels; i dragon in Faustus. i lion; ii lions heads; i great horse with his legs; i sackbut. i wheel and frame in the Siege of London. i pair of wrought gloves. i Pope’s mitre. iii Imperial crowns; i plain crown. i ghost’s crown; i crown with sun. i frame for the heading in Black Joan [a piece of stage machinery to produce the illusion of beheading]. i black dog. i cauldron for the Jew”.

trabajadas en el análisis, por lo que en este punto solo vamos a hacer referencia al decorado y utilería que presenta un carácter enfático para el desarrollo de la acción.

#Hamlet-Castillo: la prisión, la melancolía, la muerte, bajo la autoridad de un ser malvado:

. . . ciudades amuralladas aparecen en el arte medieval como símbolo del alma en su trascendencia . . . su significación como mansión del más allá, o como puerta de acceso al otro mundo, es evidente . . . Según Krappe, es muy posible que el substrato simbólico de todos los cuentos y leyendas medievales, en que se alude a un castillo propiedad de un “mal caballero” que tiene en cautividad a cuantos se acercan a su dominio, sea éste del castillo siniestro del señor de los infiernos (Cirlot 128-29).

Este concepto es el que nos hace presuponer las escenas de la aparición del espectro en el acto primero, no en la primera galería simulando las almenas, sino con el telón de castillo al fondo.

#Armadura-Espectro: En el acto primero y a las afueras del castillo, el espectro del padre de Hamlet se manifestará embutido en su armadura con la visera del yelmo levantada; sin embargo, en la escena de los aposentos de Gertrude aparecerá en su estado cotidiano. La armadura va referida a “la protección física del cuerpo, simboliza su defensa, como ya señala San Pablo. El caballero armado se “aísla” del mundo circundante . . . La armadura a la vez que una defensa, es una transfiguración del cuerpo” (Cirlot 94). Respecto a la visera, señala que el casco “es emblema de pensamientos elevados (y ocultos, si lleva la visera calada). En este aspecto, coincide con un sentido general de invisibilidad” (128).

#Rey-Copa-Perla: Claudius es la expresión manifiesta de la falsedad, la mentira y la maldad. La mentira, en Claudius, se convierte en “una estrategia de comunicación ocultadora y tergiversadora de lo *real* -asimilado positivamente a lo *cierto*- que nubla la posibilidad del conocimiento acerca de la naturaleza de un acontecimiento, un estado anímico, un sentimiento” (Mendiola y Goikoetxea 1). Así en Claudius hay una manifiesta intencionalidad de ocultar su propósito mediante objetos investidos de pureza en el acto de comunión.

La copa, “especialmente cuando tiene tapa, en forma de cáliz, se ha identificado con el corazón” (Cirlot 149). Así brindar con una persona es desear compartir con ella placer y felicidad, y beber en la misma copa es el deseo de fundir dos vidas en una sola por toda la eternidad. Por su parte, la perla “simboliza el genio de la oscuridad” (364), aunque otros autores consideran que es un símbolo del ideal, del alma y de cuanto pueda existir de puro y precioso dentro de lo impuro y perecedero.

#Espectro-Corona-Claudius: En el acto primero, escena segunda, Shakespeare inviste la figura de rey con todo su simbolismo, como padre y como héroe, “por una inversión del orden temporal, lo que pasó deviene ‘lo que sucederá’ y el rey muerto es investido por sus súbditos de una extraña vida fantasmal de la que habrá de retornar cuando grandes peligros amenacen a la patria” (Cirlot 390). Es Claudius, el usurpador, el que quiere hacer suyo ese rasgo mesiánico mediante la autoimposición de la corona de su hermano, a quien sí le son inherentes los rasgos descritos.

La corona, “signo visible de un logro, de un coronamiento, que pasa del acto al sujeto creador de la acción” (150), pasa de definir el logro del guerrero a ser el estigma del logro del cobarde, por lo que el objeto en sí carece de significado, invistiéndolo de tal el acto que le da visibilidad; la corona no hace al rey, sino lo tilda en función de sus acciones. El espectro se manifestará en las diferentes escenas sin la corona, siendo objeto imprescindible en Claudius en todas sus apariciones.

#Ophelia-Flores: Por su naturaleza y en vínculo al personaje que las porta, se establece una correspondencia: Ophelia es la flor “símbolo de la fugacidad de las cosas, de la primavera y de la belleza” (212), ratificado en las palabras de despedida de la reina al arrojar las flores a su tumba, “Sweets to the sweet” (“Flores para una flor”), (5.1.240).

No hemos localizado documentación acerca de si Shakespeare tenía o no conocimientos sobre las deidades chinas, pero es sorprendente la similitud entre la Ophelia (actor y personaje) del acto cuarto con Lan Ts’ai-ho “el sexto de los Ocho Inmortales chinos, [que] aparece en las imágenes generalmente con traje de color azul y llevando una canastilla de flores. Dícese que se dedicó a cantar versos alusivos a la brevedad de la existencia y a lo efímero de los placeres” (212). Otros estudios añaden más datos, en los que identificamos al actor travestido en el personaje y el sentido de la escena:

Indian literature is filled with Fools and Jesters whose roles are wise and satirical advisers to kings, though their characters are less developed than those in European literature. In Chinese Taoist tradition we find the figure of Lan Ts'ai-ho - one of the eight-strong pantheon of immortals (the Pa Hsien) who has many characteristics of the Fool. The sex of Lan Ts'ai-ho, is obscure – sometimes he is considered to be androgynous or a transvestite a woman or a young boy. It is said that though he was a man, he did not understand how to be one. He is a minstrel; his emblem is a lute, flute or flower basket; he represents the poor; Lan Ts'ai-ho roamed around in tattered gown, a black wooden belt and one only shoe. In summer he wore padding under clothes and in winter he slept in the snow. He wrote and sang songs about his disillusionment with life and the ways of humankind but also of the beauty of the Tao. Tradition has it that one day, after drinking too heavily at an inn, Lan Ts'ai-ho passed out and was taken to heaven (Bayley 11-12).

Las flores de su ramo (romero, pensamientos, hinojos, aguileños, ruda, margaritas y violetas) son distribuidas por Ophelia entre los presentes: Laertes, Claudius, Gertrude y ella misma, que luce un prendido de ruda. No hay ninguna didascalía que indique quién es el receptor de cada una de ellas, lo que implica un cierto problema a la hora de la escenificación ya que depende del propósito y de los sentimientos albergados hacia el destinatario. Jenkins ha tratado de resolver el problema de qué simboliza cada flor para establecer quién correspondería cada una de ellas.¹³

No obstante, hemos realizado un barrido por los tratados de floriografía buscando nuevos datos que añadir, pero no van más allá en relación a los ya expuestos por Jenkins. La simbología de estas flores está relacionada con los sentimientos nobles de amor, pureza, lealtad, pudor, modestia, nostalgia, etc., lo que nos lleva a pensar que el interés de Shakespeare no recae en el sentimiento de Ophelia hacia cada uno de los receptores, sino al legado de Ophelia antes de su muerte, simbolizando cada flor que entrega una parte de su esencia.

Solo la ruda presenta cierta dificultad interpretativa, ya que ella lleva también un prendido de esta flor. Bien en su significado de “protección” o de “perdón”, el destinatario más adecuado sería su hermano Laertes. Pero también la ruda era usada desde la

¹³ Ángel Luis Pujante recoge en las notas a su traducción de *Hamlet* el cuadro realizado por Jenkins al respecto de este pasaje de la tragedia, págs. 235-36.

antigüedad como un eficaz abortivo. Si bien este tema lo trataremos cuando hablemos de los personajes, podemos adelantar que, en el caso de que Ophelia estuviese encinta, llevaría el prendido a la cintura, lo que justificaría sus palabras “O, you must wear your rue with a difference” (4.5.182-83), expresando la flor ambos significados.

2.6 El vestuario¹⁴

La simpleza del vestido de la escena contrasta abismalmente con la ostentación del vestido del personaje.

Lo que dentro de este ambiente de penuria no deja de sorprender es la riqueza y magnificencia del vestuario utilizado . . . En la confección y adquisición de vestidos se gastaban grandes sumas de dinero. El esmero y cuidado que se ponía en la elección del vestuario adecuado y más conveniente obedecía al simbolismo inherente que el vestido tenía en sí mismo. Los colores eran signos de identidad del personaje y del estado emocional y afectivo en el que se encontraba. El negro, por ejemplo, además de significar luto, era signo distintivo de los personajes malvados (González Fernández 37).

No deja de ser curiosa la abundancia y riqueza de guardarropía con la que contaban las compañías de actores si tenemos en cuenta la vigencia de la ley suntuaria, que, particularmente, hacía referencia a los gastos excesivos en materia de ornamentación, alimentos y vestuario.

The excess of apparel and the superfluity of unnecessary foreign wares thereto belonging now of late years is grown by sufferance to such an extremity that the manifest decay of the whole realm generally is like to follow (by bringing into the realm such superfluities of silks, cloths of gold, silver, and other most vain devices of so great cost for the quantity thereof as of necessity the moneys and treasure of the realm is and must be yearly conveyed out of the same to answer the said excess) but also particularly the wasting and undoing of a great number of young gentlemen, otherwise serviceable, and others seeking by show of apparel to be esteemed as gentlemen, who, allured by the vain show of those things, do not only consume themselves, their goods, and lands which their parents left unto them, but also run into such debts and shifts as they cannot live

¹⁴ La información utilizada para la redacción de este punto ha sido extraída de los apuntes elaborados por D. Ramón Donate, profesor de Indumentaria durante veintisiete años de la Escuela Superior de Arte Dramático “Miguel Salcedo Hierro”, de Córdoba.

out of danger of laws without attempting unlawful acts, whereby they are not any ways serviceable to their country as otherwise they might be: [Greenwich, 15 June 1574, 16 Elizabeth I] (Secara transcr. y ed. “Who wears” párr. 1).

Se sabe por las cuentas de Henslowe que éste pagó seis libras y trece chelines por un traje de terciopelo negro para el actor que representaba el papel principal femenino en *A woman killed with Kindnes* (Berthold 59), cuando el uso del terciopelo estaba reservado a las clases nobles, y que una de las fuentes de suministro de vestuario para la escena era el desecho de ropajes de las clases elevadas, lo que inhibe al personaje, que no al actor, del acatamiento de esta ley. El vestuario queda como uno de los elementos principales de seducción plástica para atraer al público. Un público humilde, al que a un metro de sus ojos se le lucen terciopelos, rasos, bordados y puntillas con los que se permite fantasear más allá de la historia que se cuenta. Pero, además, el vestido va adquiriendo funciones de carácter sígnico dependiendo del drama a representar.

Además de informar sobre la condición del personaje . . . situar el lugar de la acción, el tiempo en que se desarrollaba y otros detalles similares; es decir, para transmitir al público información que, aunque pudiera hacerse por medio del diálogo, dramática y visualmente surtía más efecto a través de la indumentaria (Ruano de la Haza, *La puesta en escena* 90-91).

Además del afán de notoriedad de los actores y el efecto que sobre el público ejerce, la exuberancia de la guardarropía provoca que, a pesar de la catalogación de los personajes según su condición, no haya ningún tipo de rigor a la hora de portar sus atuendos. No obstante, y alejándose exponencialmente de la realidad, son asumidos convencionalmente como representativos de la condición del personaje. De esta manera, el vestuario ayuda a suplir la pobreza del decorado; la vestimenta de soldado ubicaría la acción en un campo de batalla, la de labrador en un ambiente rural o la de cortesano en un salón palaciego, que reforzado por la versificación descriptiva proyectará en el imaginario del observador activo la escena tal cual es concebida por el poeta o dramaturgo.

Con respecto a la indumentaria de los personajes del *Hamlet* de Shakespeare en el momento de su estreno, advertimos que es la propia de la época en función de la categoría social de cada uno de los personajes y son escasas las didascalias (en este caso intradialógicas) que hagan expresa referencia a la misma.

Pero antes de pasar a comentar las cuestiones relativas al vestuario, nos gustaría aclarar que Shakespeare parte de una tragedia medieval que contemporiza los preceptos, estilos y estética renacentistas, es decir, narra una tragedia en y de su época. Son muchos los directores, sobre todo cinematográficos, que apelando al rigor histórico recrean una indumentaria medieval, valga como ejemplo *Hamlet. El honor de la venganza*, de Franco Zeffirelli [título original en inglés *Hamlet*] (1990), en la que el diseñador de vestuario, Maurizio Millenotti, recibió una nominación a los Oscar:

Tanto la forma de las prendas, como los tejidos empleados, se asemejan bastante a lo que pudo ser la indumentaria del siglo XII. A todo ello debemos sumar el maquillaje, el peinado, los tocados y los complementos magníficamente representados, destacando especialmente el maravilloso diseño de las joyas, a cargo del diseñador Gerardo Sacco (Wachtendorff párr.1).

Así nos centramos en la moda de las últimas décadas del siglo XVI para definir el vestuario, atendiendo a la guardarropía que la compañía fue acumulando desde su formación.

Encontramos en la tragedia varios grupos que clasificamos por género para establecer las características generales de los atuendos y a partir de ahí definir las particularidades según el status, la función y la edad. Como generalidad al vestuario de ambos sexos podemos destacar el gusto por el color y sus combinaciones; encontramos verde, azul, blanco, negro u oro, combinados con los tonos ceniza, amarillo, naranja, canela y toda la gama de los rojos (púrpura, guinda, escarlata, burdeos y rosa). A manera de complemento, hallamos encaje en todas sus variedades para camisolines, cuellos y puños. Lujo desproporcionado en los trajes bordados con piedras preciosas o perlas, que evolucionarán hacia los galones y ricas pasamanerías, o vestidos confeccionados completamente en terciopelo.

Las prendas se adornaban con cortaduras o cuchilladas que dejaban ver el forro interno a modo de globo (bocado, bocadillo o papo). Las orillas del tejido acuchillado se aderezaban con pasamanería y las uniones de cada cuchillada se cerraban mediante botones o broches de orfebrería. Algunos tejidos ya aparecían con picados (cuchilladas muy pequeñas puestas en orden).

En la parte superior de las prendas de vestir se usaban a modo de rosca en la parte de la sisa los brahones, que podían estar provistos de picados. Pasarán a formar parte de la ornamentación de altos de trusas, mangas, sombreros y vestidos.

Las mangas constituían un elemento clave en las prendas de vestir, ya que por lo general eran postizas y se podían combinar con distintos trajes. De entre ellas destacamos las provistas de grandes globos acuchillados en la parte superior y las estrechas con cuchilladas en la parte inferior, desde el codo a la muñeca, que dejan ver los papos formados por el forro interno. Serán típicas en los sayos masculinos y en la ropa externa femenina. También encontramos las provistas de estrangulamientos (globos formados por el tejido a base de cintas o galones) sin acuchillar y que eran usadas para mangas de camisa, cuerpos de jubones o a manera de mangas postizas sobre coletos o jubetes. Y, por último, la manga colgante (de alas o a la española) que consistía en unas tiras colgando de los hombros de los vestidos externos y que dejaban asomar las mangas internas.

Moda femenina:

Faldas sobre verdugado, “un armazón de junco, caña o metal, que ahueca y sostiene la falda” (Avellaneda 59), denominado *farthingale*. También encontramos el verdugado de rollo francés o de elemento cilíndrico denominado en Inglaterra *bum-roll* o *roll-farthingale*. Y por último, el verdugado canastilla. No se utilizaba en el interior de la casa. Las faldas son abiertas en triángulo sobre un bajo de cota o delantero de saya.

La camisa, confeccionada con hilo fino (las muy lujosas de seda). Las mangas, muy variadas, destacando las abullonadas.

El *corset* surge en la Edad Media “más para aplanar el busto que para destacarlo, y su uso se reafirmó en el Renacimiento . . . Solían ser muy altos delante y escotados atrás” (Avellaneda 60). Así los cuerpos son en pico y aballenados; el delantero, de saya postizo, de tejido muy ornamentado, se sujeta mediante lazos en la falda abierta del vestido externo. El tejido está decorado con los bordados típicos del país, en seda de colores con oro y plata en composición de pájaros.

El escote, en arco o cuadrado. También se usan gorguerines y gorgueras. Las mangas acuchilladas serán las predominantes, pero también se usan las mangas de pico ornadas con una gran vuelta de red dorada o plateada en los vestidos externos.

Era común el uso de medias calzas oscuras, blancas o negras a final de siglo (si bien las femeninas son más finas que las de los hombres).

Las medias eran tejidas y en algunos casos de seda y, ya en el Renacimiento tenían gran variedad de colores, derivan de las antiguas calzas cuando éstas se dividieron en dos partes; unas cubrían desde la cintura hasta los muslos y otras, desde los pies hasta las rodillas, y son estas últimas las que son denominadas medias calzas (por ser la mitad de una calza, denominándolas finalmente con el nombre de medias). Se sujetaban con una cinta en la parte superior (Avellaneda 60).

En la última década del siglo se pierde la cola de la falda y se acentúa el pico de los cuerpos, y aparece el cuello en alas de mariposa, que consiste en un cuello médici sobre un gran soporte de ofebrería (alas) y ornado con velos flotantes. Mucho contraste de color y abuso de alhajas y bordados de pedrería en los vestidos.

Entre las alhajas encontramos pendientes, sortijas, brazaletes, cadenas, collares de perlas (de Francia), cadenas de varias vueltas (de Alemania), gorguerín de ofebrería (de España), pretinillas, cintas, perfumadores, hebillas, joyeles y brincos, además de los cintillos de los sombreros.

En cuanto al calzado: “Durante el reinado de Elizabeth, aparecen los tacones, los zapatos se hacen finalmente más angostos, el pie está más cubierto por la capellada y sobre ella suele descansar un rosetón . . . uso de cordones, o lazos anudando las lengüetas laterales sobre el centro de la capellada” (Andrea párr. 5-6).

-Personajes femeninos:

Como ya comentamos, los personajes femeninos eran interpretados por jóvenes imberbes que todavía no habían cambiado la voz. El indumento femenino se lleva íntegro, desde la ropa interior hasta la cofia. Las damas de acompañamiento no tienen voz, solo presencia, por lo que pueden ser interpretadas por cualquier actor, ya que no se precisa la edad, respondiendo el traje a la descripción expuesta en “moda femenina” con ciertos toques identificativos. Así las damas de la corte serán reconocidas por el *attiffet*, que se refiere “a un peinado con tocado que rodeaba la parte delantera de la cabeza, prolongándose en la frente y separado en los laterales creando una forma de corazón” (Fernández, D. párr.1). No debemos olvidar que estos peinados y tocados, al igual que

todos los que complementan la indumentaria de los personajes femeninos, responden a pelucas y postizos.

La estructura de este tocado es rígida, por lo que se construía con un alambre al cual se le daba la forma característica para luego ser cubierto con el tejido, generalmente de lino o seda, pudiéndose decorar con encaje y/o perlas. El material siempre era blanco, menos en el *attiffet* de las viudas, quienes, en ocasiones, lo utilizaban en negro . . . este tocado era usado a menudo con el conch, concha ó con que, esa especie de gran cuello-capa característico de los vestidos de las damas de la corte” (párr. 2 y ss.).

Los actores con voz son:

Reina: Peinado de *ratepenade* o *raqueta*, para diferenciarse de las damas de la corte. Más evolucionado que los peinados realizados bajo el tocado *attiffet*, es mucho más abombado en los laterales para acentuar la forma de corazón. Porta lujosa diadema de reina y cuello de mariposa. En cuanto a la estructura interna de la falda, es decir el verdugado, de *roll-farthingale*, que facilitaría la escena de la muerte en cuanto a la caída. Se puede elevar el rango del personaje mediante la “ropa”, una especie de “sobretudo”, propio de reyes y nobles. Era una prenda holgada, abierta por delante, con mangas y larga hasta los pies, algunas veces terminada en una pequeña cola. Muy adornada de piedras preciosas y pasamanería.

Cómico-Reina: Indumentaria y complementos similares al personaje de la reina, menor lujo, sin “ropa”.

Ophelia: Mujer muy joven. Peluca peinada con trenzados y adornos de orfebrería.

Moda masculina:

Camisas, muy ricas y confeccionadas en hilo, seda o algodón. La moda española impondrá el cabezón, falso cuello muy subido y bordado, al igual que los puños, en hilo de oro o plata, y también el uso del alzacuello o camisolín “postizo” y bordado en seda y oro.

Trusas/calzas; es la prenda que sufre las transformaciones más importantes en el paso del siglo XVI al XVII, por lo que se podrán observar diferentes modelos en los personajes dependiendo del enriquecimiento de la guardarropía. Al comienzo del siglo XVI, las trusas cuentan con dos partes: una superior o alto de trusa, que corresponde al

pedazo que va desde la rodilla hasta la cintura, y el bajo de trusa, que cubre desde la rodilla hasta los pies (medias). La variedad de acuchillados en los tejidos de los altos de las trusas es extensa, y la combinación de colores, muy variada. Entre los distintos modelos de alto de trusas encontramos las cortas, aproximadamente a medio muslo con forma de melón; a la veneciana, justo por debajo de la rodilla; y las denominadas trusas de elementos cilíndricos, que constan de una muslera henchida y el elemento cilíndrico hasta la rodilla. Los altos de trusas se unen a las medias calzas mediante el senegil (una especie de liga de seda anudada con lazada). Las trusas se sujetan con un cinturón denominado pretina, realizado en cuero y provisto de agujeros dobles destinados a entrelazar los herretes o agujetas que fijan el jubón a las trusas. El jubón es la prenda clave del indumento masculino externo. Las mangas son acopladas según convenga a la vestidura de abrigo exterior.

En cuanto a las alhajas masculinas, tenemos anillos, cadenas con medallas y medallones, cinturones, pretinillas, cintillos de los sombreros, el gorjal del cuello de la camisa, los brincos o broches de los sombreros, las vainas de armas, empuñaduras y borlas de orfebrería para el adorno de las mismas, hebillas de zapatos y braguetas postizas.

En lo relativo al calzado, desde la mitad de siglo se dejan de confeccionar zapatos elegantes de raso y se realizan en tafiletes o cueros finos. Se imponen los denominados escaarpines, zapatos sin talón que cubren todo el pie y adornados con cuchilladas pequeñas. La modalidad inglesa es con una abertura lateral con lengüeta movable en el empeine, y cerrados por medio de una lazada o de una roseta de encajes de oro. La clase popular (los enterradores, sirvientes y marineros) usan zapatos de cuero con lengüeta cerrada en un lateral, sin adornos.

Los personajes masculinos llevan cubierta la cabeza.

Forma parte del vestuario masculino la espada que se lleva suspendida del cinturón, una pieza de cuero o de tela que cuelga de la cadera.

-Personajes masculinos:

Rey: Por su edad y status fijamos su vestimenta con sayo largo, ya que las personas de cierta edad no vestían ropas cortas. Esta prenda queda por debajo de las rodillas. En Inglaterra (allí llamada *jacket* o *cassock*) suele ir ornada con picados a la francesa, muy menudos y colocados en perfecto orden en mangas y falda. El escote puede ser a la

francesa, grande y cuadrado, que deja asomar la pechera de la camisa y con mangas largas provenientes de la moda italiana, cubriéndose, para dar más porte al personaje, con el ropón abierto por delante, con medias mangas y forrado de piel. Además, profusión de alhajas y cabeza cubierta con corona.

Espectro: Es el único sobre el que, de modo intradialógico, se apuntan dos indumentarias distintas. La primera aparición, en armadura completa, de la que hemos hablado a lo largo de este estudio, y la segunda: “HAMLET: My father, in his habit as he lived!” (3.4.126) (“Es mi padre, vestido tal como en vida”). Si Claudius usurpa y se apropia de la vida de su hermano, debe vestir igual que él, sin ostentación de alhajas y sin corona.

Cómico-Rey: Al modo del Rey, pero con ropón sin mangas.

Lord Chambelán: Por su edad y status fijamos su vestimenta con sayo largo, al igual que el rey. Tonalidades oscuras y medias calzas negras. Ropón sin mangas. Tejidos ricos y poco ornados. La cabeza, cubierta con sombrero de media copa con cintillo de orfebrería y joyel.

Hamlet: Sobre este personaje se informa de manera intradialógica: “QUEEN: ‘Tis not alone my inky cloak, good-mother, / Nor customary suits of solemn black” (“Ni mi manto oscuro, ni el traje obligado de luto solemne”) (1.2). “OPHELIA: Lord Hamlet, with his doublet all unbraced, / No hat upon his head, His stockings fouled, / Ungartered, and down-gyved to his ankle, / Pale as his shirt . . .” (“. . . cuando el príncipe Hamlet... -su cabeza descubierta, / su jubón sin ceñir, sus medias todas sucias, / sin ligas y caídas hasta los tobillos, / pálido como su blusón . . .”) (2.1).

Se deduce que su vestimenta es toda negra, en tejido noble, como terciopelo. Constaría de calzón follado con elementos cilíndricos, medias calzas sujetas por sengolines de seda, jubón de cuello subido, dejando ver el cuello vuelto de encaje, y los puños de la camisa blanca. En las escenas de exterior se complementa la indumentaria con capa corta negra.

Para cubrir la cabeza, sombrero de media copa con cintillo de orfebrería, joyel y pluma.

Horatio: No pertenece a la alta nobleza. “HAMLET: For what advancement may I hope from thee, / That no revenue hast but thy good spirits / To feed and clothe thee?” (“¿Qué ventajas me puedes ofrecer si no tienes / más patrimonio que tus buenas dotes / para alimentarte y vestirte?”) (3.2). Su vestimenta debe ser más austera y comedida en color. Su carácter serio, equilibrado y como contrapunto del protagonista, puede vestir sayete (como el sayo largo, pero por encima de las rodillas) y, en vez de capa, ropón sin mangas. Para cubrirse la cabeza, parlota (gorra de lana, forrada de lino y adornada con pluma de avestruz).

Laertes: Sobre este personaje encontramos los consejos que sobre el arte de vestir le da su padre: “POLONIUS: Costly thy habit as thy purse can buy, / But not expressed in fancy; rich, not gaudy; / Fort the apparel oft proclaims the man” (“No gastes en vestir más de lo que posees, / pero viste buenas hechuras. Busca calidad, no ostentación, / puesto que el traje delata a quien lo lleva”) (1.3).

Laertes acabará midiéndose en fuerza con Hamlet y representa los valores filiales y caballerescos que Hamlet parece haber perdido. Su vestimenta es como la de Hamlet, en colores discretos y tejido de buena calidad, con pocos adornos y alhajas. Cubierto con sombrero de media copa.

Rosencrantz y Guildenstern: No tenemos más información salvo que son compañeros de estudios de Hamlet. Capaces de traicionar la amistad a cambio de favores, representan la premisa opuesta a las palabras de Polonius, por lo que no son nada discretos. Dos personajes en uno, visten con las mismas hechuras: jubón del tipo “panserón”, cuello de gola, *galligaskins* y calzas, capa corta y sombrero de media copa. Variada y fuerte combinación de colores.

Valtemand y Cornelio: Los embajadores visten al modo de la corte, pero con ropón de media manga y cubiertos con parlota.

Osric: De él sabemos por boca de Hamlet que: “. . . He hath much land, and fertile. Let a beast be lord of beasts, and his crib shall stand at the king’s mess. ’Tis a chough, but, as I say spacious in the possession of dirt” (5.2.87-90) (“Es dueño de muchas y fértiles tierras, / y animal propietario de muchos animales, tiene el / pesebre en la mesa del rey... Es un pavitonto te digo y posee todo el estiércol del mundo”).

Boyce define al personaje como “a foppish nobleman” (469), es decir, un hombre “extremely interested in your appearance and wearing decorative clothes”¹⁴ e incluso, de ademanes un tanto afeminados. Su vestimenta, al modo de la corte isabelina, exagerada en ornamentos de encajes y cintas de seda, ricos tejidos y colores brillantes. De su *atrezzo*, lo más significativo es el sombrero.

Miembros de la corte (acompañamiento): Alternarán los distintos indumentos expuestos en “moda masculina”, en colores combinados y vivos.

Fortinbras: Sus dos apariciones están en relación con la guerra, por lo que vestirá peto, espaldar y escarcelas sobre almilla. El ejército va en tránsito, por lo que no procede armadura completa.

Embajadores Ingleses: Mangas colgantes o de ala, que consisten en unas tiras sujetas a los hombros del vestido externo que dejaban asomar las mangas internas.

Sacerdote: La ruptura con el catolicismo, el carácter “amorfo” del anglicanismo y el impulso de la doctrina puritana provocaron cierta controversia en la indumentaria eclesiástica.

Los ministros que habían regresado atacaron primero los “resabios de papismo” que todavía podían encontrarse en la Iglesia establecida –las ceremonias, los ornamentos rituales y las togas de los sacerdotes- ya que éstos eran, en su opinión, concesiones a la mentalidad tradicional, recordatorios ambiguos de los antiguos misterios. El obispo anglicano John Aylmer no opinaba de manera diferente al describir la sobrepelliz como la “vestimenta de la reina”, pero no se oponía a ese feudalismo eclesiástico. Anthony Gilby, amigo de Knox, en cambio, condenaba la sobrepelliz como “la impura vestimenta del anticristo”, porque confundía a las “conciencias débiles” y no permitía la ruptura final con la “idolatría” (Walzer 133).

Los puritanos plantean que no hay razón para que “la moda y la vestimenta de los ministros sea diferente a la de los otros hombres”, pero la reina Isabel mantiene “los antiguos hábitos de reverencia y deferencia, las antiguas distinciones de rangos y órdenes” (134). Así pues, el indumento de nuestro sacerdote concuerda con el ideario de la reina, y por demás se encuentra atendiendo una labor no eucarística, como es la celebración

sesgada de las exequias de Ophelia. Atendiendo a la actividad y rango, vestiría sotana, alba, sobrepelliz y estola. Para cubrir la cabeza, gorra Canterbury de cuatro crestas.

Guardia: Uniforme a bandas.

Miembros del ejército: Uniformado con brigantina, que es una indumentaria militar a modo de jubón con mangas desmontables y abierto por la parte delantera. Es una prenda gruesa, ya que está compuesta, en su parte interna, por pequeñas placas de hierro superpuestas y cosidas. El tejido exterior consiste en una gruesa capa de lana tejida con lienzo. El cuello, a modo de tirilla ancha y con faldón. Algunas partes de la zona exterior aparecen decoradas con cinta de seda verde. Color tierra. Calzas abombadas y a bandas.

Los miembros del ejército van cubiertos con morrión, una especie de casco inspirado en el de los conquistadores españoles, con ala y cresta, sujeto con una cinta de cuero bajo la barbilla. Calzan botas altas con vuelta, o zapato y polainas de lana. El uniforme se completa con alabarda y espada ropera sobre la cadera.

El capitán: Bartolomé Scarrionde Pavía, en su *Doctrina Militar* (Lisboa, 1598), destaca los colores azul, blanco, negro y colorado para el capitán, y éstas son sus razones: “el azul lleva consigo serenidad y vigilancia; el blanco, honradez y discreción; el negro, severidad y secreto; el rojo, coraje y disciplina en todo cuanto atañe a la guerra” (Michavila 52), y estos serán los colores que distinguirán al personaje con este rango. Calzas abombadas y a bandas.

Marineros: Uso de almilla, prenda acolchada derivada del relleno interno del uniforme militar, con un gran escote y medias mangas colocadas sobre la camisa. Trusas-calzas de globo. Portan una bolsa de piel a la cintura.

Sirvientes, Enterradores y Cómicos:

Estas tres categorías podemos enmarcarlas en el estamento popular. Además de la ropa interna, se compone de calzas-trusas, jubetes, sayos y jubones cortos con media manga. En el caso de los sepultureros, en su condición de *clowns* se advierte la convención en la vestimenta “que incluía un largo abrigo verde y amarillo de punto, capucha con orejeras y bastón” (Ackroyd 565). Los cómicos se distinguen por: “The flamboyance of feathers on the hat and rosettes on the shoes characterizes the costumes of actors” (Jenkins). Y sobre su caracterización en la actuación: “HAMLET: . . . The

adventurous / knight shall use his foil and target” (“... El caballero andante / usará florete y rodela”) (2.2.322-23).

Definidos los cómicos, en la actuación metateatral vestirán en función de sus homólogos en la escena; queda vestir al “Prólogo”, que, según la convención, irá “ataviado con manto largo de terciopelo negro, barba postiza y corona de hojas de laurel” (Ackroyd 540).

3. *THE CHAMBERLAIN'S MEN*

En este punto haremos una breve referencia a la parte de la biografía de nuestro poeta hasta situarlo como miembro activo de la compañía. Para ello nos trasladamos a 1583, fecha en que se restablece *The Queen's Men*, ya que el nombre de Shakespeare es asociado a esta compañía “debido a la extraordinaria coincidencia de las obras que representaron . . . [por lo que] se ha planteado la conjetura de que, en 1587, cuando los *Queen's Men* visitaron Stratford, Shakespeare se unió a la compañía, y de que dichas obras son primeras versiones que posteriormente corrigió” (Ackroyd 169-70).

Ahora bien, entre las temporadas de 1583 y 1586 “un mínimo de ocho grupos actuaron en el ayuntamiento de Stratford; entre otros se presentaron los Earl of Oxford's Men, los Lord Berkeley's Men, los Lord Chandos's Men, los Earl of Worcester's Men y los Earl of Essex's Men” (165-66), y ya en estas fechas Edward Alleyn era una presencia notoria en la compañía de Worcester.

En 1588 los *Queen's Men* se dividen en dos, marchando uno de los grupos de actores a los *Earl of Sussex's Men*. “Es posible que, en esa fecha [si realmente hubiera formado parte de los *Queen's Men*], Shakespeare también se marchara a otra compañía” (170). El caso es que Shakespeare llega a Londres y algunos establecen allí su primer contacto con el teatro, “y allí fue recibido en el teatro como miembro del servicio” (Halliwell-Phillips ctd. en Ackroyd 204), lo que da a entender que comienza de una manera modesta bien como mozo, portero, apuntador o “arreglista” de libretos, o incluso como actor.

Sea de la manera que fuere su primer contacto con el teatro y las compañías profesionales, de lo que sí hay pruebas es de que se unió a los *Lord Strange's Men*, sobre 1588. En esta fecha ya contaba Londres con varios teatros: *The Theatre*, construido por

James Burbage y Brayne en 1572; un año más tarde y a unos cientos de metros, *The Curtain*, empresa de Henry Laneham; y *The Rose*, en construcción, a cargo de Phillip Henslowe, amén de cuantiosas tabernas y posadas que servían de escenarios improvisados a las numerosas compañías. Aunque *The Theatre* y *The Curtain* tenían cierto aire competitivo, pronto llegaron a un acuerdo en el reparto de beneficios, por lo que las compañías actuaban en uno u otro indistintamente. Samuel Schoenbaum recoge en su *William Shakespeare: A Documentary Life* que *Romeo y Julieta* “obtuvo aplausos en el *Curtain*” (ctd. en Ackroyd 216), y que la “O” de madera a la que se refiere el prólogo en *Enrique V* responde a este teatro, interpretando el propio Shakespeare el papel de coreuta.

Poco a poco la actividad teatral se va haciendo un negocio próspero y rentable, llegando las compañías a actuar, entre finales de los ochenta y principios de los noventa, “seis días por semana, y cada jornada representaban una obra” (Ackroyd 221). La disolución de la compañía de la Reina deja en primera fila a *The Strange’s Men* y a *The Admiral’s Men*, que en algunas ocasiones trabajaron de manera conjunta, lo que explica que Shakespeare y Alleyn coincidieran en las tablas.

En 1590, los Lord Admiral’s Men y los Lord Strange’s Men llegaron a un acuerdo por el cual los primeros actuarían en el Theatre y los segundos en el vecino Curtain. Si las obras requerían un reparto considerable, actuaban juntos en cualquiera de las salas . . . [en la temporada] de 1591-1592, la compañía conjunta llevó a cabo seis representaciones en la corte . . . no decepcionaron, ya que en la temporada navideña siguiente volvieron a la corte y realizaron tres representaciones (237).

Los trabajos conjuntos posibilitaron que dispusieran “de los recursos para montar producciones grandes y espléndidas que en años posteriores no tuvieron parangón” (268).

Es evidente que estos acontecimientos encomian el prestigio de ambas compañías y por ende el de los actores, y centrándonos en *The Strange’s Men* encontramos a un corpúsculo de actores, simiente de los futuros Chamberlain’s Men, que cuentan con la aprobación artística de la Reina, entre ellos Augustine Phillips, William Sly, Thomas Pope, George Bryan, Richard Cowley, Richard Burbage y el propio Shakespeare.

En la primavera de 1591 se produce una disputa entre James Burbage y Edward Alleyn (probablemente de carácter económico) que culmina con la marcha de éste al *Rose*, llevándose “consigo una parte considerable de las compañías combinadas de los

Admiral's Men y los Lord Strange's Men así como los textos y los vestuarios de varias obras" (271). Otro grupo de actores, entre los que se encuentran John Sincler (Sinklo), Henry Condell, Nicholas Tooley y Christopher Beeston permanecieron junto a Richard Burbage, actuando en las salas propiedad de su padre.

A juzgar por las pruebas de los textos que han sobrevivido, podemos suponer que el bardo fue uno de los que decidió quedarse con los Burbage y los demás en el Theatre. Posteriormente, el conde de Pembroke les concedió su mecenazgo y acabaron por ser conocidos por los Pembroke's Men (Ackroyd 272).

En el verano de 1592, la recién formada compañía se ve obligada a salir de gira a causa de una epidemia de peste especialmente virulenta. Durante ese periodo pernoctaron "en posadas, en las que actuaban a cambio de cena y lecho. Ese modo de vivir, en muchos sentidos difícil e incierto, tuvo la virtud de fomentar la fraternidad entre los actores. Sin duda formaban una familia ampliada" (288). En medio de todas estas vicisitudes, por navidades, fueron invitados a actuar ante la Reina que, si bien era un honor para una compañía recién creada, el prestigio de los actores la avalaba. Entre las obras que se representaron "figuraron *The Taming of a Shrew*, *Titus Andronicus* y los dos textos sobre el reinado de Enrique VI" (289), contando con la soberbia interpretación de Richard Burbage en los papeles principales.

De vuelta a Londres, en los inicios de 1593, los *Pembroke's Men* vuelven a actuar en el *Theatre* representando obras primerizas de Shakespeare, que ya formaban parte del repertorio y que iba adaptando a las cualidades interpretativas del elenco de actores. Pero el periodo de estabilidad no duró mucho, ya que el 21 de enero el Consejo Privado prohíbe todas las actividades "en las que la gente se reúne" a causa de otro brote de peste, por lo que la compañía se ve obligada, otra vez, a abandonar Londres. Pero cuando regresan, a principios del verano del 1593, la suerte no les acompaña y el *Theatre* y otras salas "segúan cerradas a causa de 'la plaga' . . . el calor estival se acercaba a pasos agigantados . . . [murió] más de la décima parte de la población" (308).

La situación se hace insostenible y los *Pembroke's Men* vuelven a salir de gira, viéndose obligados a vender algunos libretos y a actuar por cifras muy modestas, hasta que finalmente regresan a Londres, donde se disuelve la compañía, arruinados y sin capacidad para cubrir gastos. El 28 de septiembre, Henslowe escribe a Edward Alleyn: "En cuanto a los Lord Pembroke's Men, de los que deseas saber dónde están, se

encuentran en casa desde hace cinco o seis semanas pues, por lo que he oído decir, no están en condiciones de cubrir los gastos de viaje y son reacios a empeñar el vestuario” (Fripp ctd. en Ackroyd 310).

Siguiendo la pista de representaciones de las obras dramáticas de Shakespeare, se apunta a que se enroló con los *Sussex's Men* después de la disolución de la compañía, saliendo de gira con ellos durante el otoño e invierno de 1593 y regresando a Londres a principios de 1594, cuando ya se había autorizado la reapertura de los teatros. Se representó *Titus Andronicus* tres veces en el *Rose* y poco después se volvieron a clausurar los recintos a causa de la peste.

El 6 de febrero, día de la última representación, inscribieron Tito Andrónico en el Stationers' Register para publicarla. Shakespeare la trasladó consigo de los Lord Strange's Men a los Pembroke's Men, y de éstos a los Sussex's Men; en el verano de 1594, cuando se unió a los Lord Chamberlain's Men, la nueva compañía interpretó la obra una vez más (Ackroyd 330).

Las sucesivas plagas de peste, las continuas clausuras de teatros y salas, el trasiego de actores, el peligro de continuidad de los espectáculos... esta vorágine que afectó a todo el mundo teatral, alumbró el proyecto de Lord Hunsdon¹⁵ (lord chambelán) que “quiso poner fin a la confusión generalizada de las compañías teatrales londinenses” (332).

El proyecto de Lord Hunsdon planteaba

crear un duopolio en la ciudad. Se encargaría de una nueva compañía, que se llamaría los Lord Chamberlain's Men, mientras su yerno, Charles Howard, a la sazón lord almirante, patrocinaba y sustentaba a un grupo de intérpretes que sería conocido como los Lord Admiral's Men. Estos estarían encabezados por Edward Alleyn y actuarían en el *Rose* de Southwark, propiedad de Phillip Henslowe; los Lord Chamberlain's Men serían dirigidos por Richard Burbage y montarían obras en los teatros de su propiedad, en Shoreditch. Planteado en otros términos, una *troupe* se haría cargo del sur del río, mientras la otra dominaba los barrios del norte (333).

¹⁵ Es Henry Carey, primer barón Hunsdon y Lord Chamberlain, quien funda la compañía en 1594, pero muere a los dos años dejando el mecenazgo en manos de su hijo George Carey, segundo barón Hunsdon, por lo que la compañía tiene que cambiar el nombre, durante un año, a Lord Hunsdon' Men hasta que George Carey es nombrado nuevo Lord Chamberlain en 1597.

Los *Lord Chamberlain's Men* se mantuvieron como compañía estable desde 1594 hasta 1642, teniendo en cuenta que los principales miembros provenían de trabajar juntos y pasar calamidades en otras compañías. De entre ellos destacamos a Augustine Phillips, Thomas Pope, George Bryan, John Heminges, John Sincler, William Sly, Richard Cowley, John Duke, el cómico Will Kempe y, por supuesto, Richard Burbage y William Shakespeare, quien se llevó consigo la totalidad de sus textos. Por su parte, Alleyn se fue con los *Lord Admiral's Men* acarreando la mayor parte de la obra dramática de Marlowe.

La compañía va creciendo hasta un número más o menos de dieciséis actores, incluidos cinco o seis niños que interpretaban los papeles femeninos. Los niños que ingresaban en la compañía llevaban a cabo un periodo de aprendizaje a cargo de uno de los actores mayores que ejercía de “maestro”, con quien además se alojaban formando parte prácticamente de su familia.

Un contrato nos permite saber que un menor, mejor dicho, sus padres, pagaron ocho libras por la formación de su hijo; el maestro se comprometía a abonarle cuatro peniques diarios y a enseñarle “la interpretación de entremeses y obras teatrales”. La ambición de los mozalbetes actores consistía en ascender gradualmente en la profesión y, si era posible, convertirse en parte inseparable de la compañía en la que llevaban a cabo el aprendizaje (Ackroyd 340).

Este fue el caso de Samuel Gilburne, Christopher Beeston y James Sands, aprendices que tuvieron como maestro a Augustine Phillips, según el legado de su testamento. Pero aunque los niños fueran los encargados de los papeles femeninos, cabía la posibilidad de que actores jóvenes interpretasen papeles como el de una Cleopatra madura en el caso de que los recursos de los niños fuesen poco adecuados. De entre los niños actores de la compañía se sabe, según referencias en los textos que aluden a su aspecto, que: “Había uno alto y rubio y otro bajo y moreno . . . Existe una extraordinaria sucesión de comedias en las que dos muchachas compiten por llamar la atención teatral” (341).

Aparte de los actores y aprendices, la compañía contaba con “un contable que también realizó la función de apuntador y, tal vez, un ayudante de regidor, un guardarropa o encargado del vestuario, músicos, uno o dos carpinteros, los ‘recogedores’ que recaudaban a las puertas de la sala antes de cada actuación y, por descontado, tramoyistas” (341-42), por lo que la compañía, entre accionistas, “fijos”, contratados, niños y los

ayudantes “técnicos”, podía en ocasiones sobrepasar la veintena. De ahí que, a más miembros, más opciones habría a la hora de organizar las escenas, los cambios y los efectos espectaculares, además de modificaciones *in situ* del texto.

Los *Lord Chamberlain's Men* se constituyen a modo de sociedad mercantil, distinguiendo entre “partícipes” y “asalariados”. Los “partícipes” pagaban cincuenta libras al unirse a la compañía, teniendo derecho a una parte de los beneficios resultantes una vez hecho los pagos de alquiler y otros gastos generados de la actividad teatral.

Cada uno de los nueve “partícipes” de la compañía fue uno de los actores principales, y se ha calculado que sus papeles constituyeron entre el noventa y el noventa y cinco por ciento de los diálogos de cada obra; los “asalariados” fueron actores secundarios y sólo representaron los papeles de menor importancia . . . también se encargaron de organizar los ensayos, adquirir el vestuario, colgar los carteles, planificar futuras producciones y dedicarse a la administración general que exige un teatro en plena actividad . . . fue una sociedad de amigos y colegas con intereses y obligaciones compartidos (342-43).

Parece ser que fue la única compañía de su época que se mantuvo al margen de conflictos con las autoridades municipales, siendo definidos como “sobrios, discretos, correctamente educados, dueños honestos y ciudadanos bien considerados por sus vecinos” (Bradbrook ctd. en Ackroyd 343-44). Algo que se le debe a la compañía de Shakespeare es elevar la categoría de la profesión de actor y dignificar el mundo del teatro.

3.1 De las aptitudes interpretativas y la formación

Para la profesión de actor se acostumbraba a llevar a cabo una formación por parte de la compañía, estableciéndose una relación maestro-aprendiz. Este aprendizaje se centraba en “las artes del comportamiento, la técnica vocal, la esgrima, la memoria y el baile” (Ackroyd 205), además de formación musical tanto para tocar algún instrumento como para el canto.

De todos es conocido que la formación académica de Shakespeare no fue más allá de la *Grammar School*, por lo que fue duramente criticado (por envidia malsana) por todos aquellos poetas de formación universitaria que no digerían el ingenio del bardo. Pero de los datos que aportan sus biógrafos se desprende que, aparte de un talento innato,

poseía un afán de superación conducente a la excelencia no solo de la escritura dramática, sino de la escénica, lo que le lleva a beber de las fuentes latinas y griegas, de documentos históricos, de cuentos, tradiciones y tratados antiguos y coetáneos para enriquecer sus textos, y además se instruyó concienzudamente en cuestiones relativas a la puesta en escena, como la música y la esgrima.

En su formación como actor tuvo que recibir nociones de canto y música, pero puede observarse, y no solo en *Hamlet* sino en la generalidad de sus textos, un profundo conocimiento técnico de las distintas expresiones musicales que excede la formación básica del artista del momento, lo que nos informa de una personalidad curiosa e inquieta que supo beneficiarse de las sapiencias que brotaban en su entorno. Se apunta a que uno de sus vecinos fue “Thomas Morley, madrigalista y caballero de la Chapel Royal; dado que Morley compuso música para dos o tres canciones de Shakespeare, es evidente que en algún momento se conocieron” (Ackroyd 331), por lo que también resulta evidente de donde proviene su vasta formación en esta disciplina.

En cuanto a las impolutas coreografías de lucha escénica que abundan en sus dramas, siendo la más arriesgada y significativa el combate de esgrima entre Laertes y Hamlet (podemos considerarla una exhibición cuerpo a cuerpo), sabemos que recibió una ardua formación en la escuela fundada por Rocco Bonetti en Blackfriars. Proveniente de Italia, Bonetti “was a popular rapier master in England during the latter part of the sixteenth century. He was, however, hated by English fencing masters” (Evangelista 68); a su muerte fue sucedido por su hijo: “Jeronimo succeeded his father as the master of his London School of defense. Like his father, he was the subject of much hatred by less-prosperous English masters” (67). La escuela de Bonetti introdujo nuevos lances en defensa y ataque más elegantes y frescos que los que instruía la escuela inglesa y pronto Shakespeare los incorporó a las escenas duelísticas de sus representaciones, como ya se puede observar en *Romeo y Julieta*, de estreno anterior a *Hamlet*:

Still, Bonetti’s reputation as a fencing instructor extraordinaire preceded him, and *Romeo and Juliet* pays tribute to the innovations in swordsmanship that Bonetti introduced to England. The play’s sword-and-buckler and rapier-and-dagger fights are, in the words of the historian Charles William Wallace, “a mimetic resumé of change in Elizabethan fencing wrought by Rocco” (Anderson 182).

Es patente que la formación que recibieron los aprendices de los *Chamberlain's Men* ya formaba parte de la “nueva escuela”, porque no solo establecieron una novedosa y rentable gestión teatral, sino que apostaron por una naciente técnica interpretativa encaminada a la naturalidad.

Fueron tiempos de cambios tanto en concepciones dramatúrgicas como actorales, y si bien “los años setenta y ochenta del siglo XVI fueron las décadas de los actores cómicos, en las que descollaron Tarlton y Kempe . . . los noventa y la primera década del XVII dan fe del surgimiento del actor trágico en tanto símbolo del teatro isabelino propiamente dicho” (Ackroyd 237). Así cuando Shakespeare conecta con el mundo teatral, las técnicas cómicas que fijan la interpretación del *clown* estaban compendiadas en la técnica de Kempe, así como las trágicas en la de Alleyn. Dos formas interpretativas que no salen bien paradas en las instrucciones de Hamlet a los cómicos, donde directamente se critica la forma de actuar de ambos actores. Alleyn “perteneció a la tradición de la interpretación poco contenida, ampulosa y exagerada. Por emplear una frase de la época, era capaz de descoyuntar un gato en el escenario” (236). Por su parte, Kempe fue el bufón más famoso de Londres y un ágil danzarín; compañero de Shakespeare, desempeñaba los papeles de *clown* rural. Generalmente disfrazado de una manera desgreñada, practicaba, de manera anárquica y descontextualizada, un humor que

era absurdo y con frecuencia obsceno y poseía una enorme capacidad para las réplicas improvisadas o los “chistes” con el público. Era capaz de “poner cara de malo” y “torcer la boca” . . . Durante la obra, Kempe solía ejecutar sus propias “rutinas”, con lo cual detenía transitoriamente la acción . . . Incluso hay indicios de que en los textos marcaban la entrada de Kempe y dejaban el resto en sus manos (337).

En 1599 Kempe abandona los *Chamberlain's Men*, parece que por discrepancia con los miembros de la compañía y, por supuesto, con el propio Shakespeare, por la “falta de respeto” a las directrices suministradas para la correcta interpretación de los personajes tal como habían sido concebidos en su imaginario. Y “tal vez la pelea tuvo que ver con una representación cómica. Es posible que en una versión anterior de *Hamlet* Kempe “bromeara” demasiado en su papel de cómico y sepulturero, por lo que habría cierta justicia poética en recriminárselo en una versión posterior de la misma” (337).

Shakespeare condena y rechaza lo que se

consideraba un estilo interpretativo chapado a la antigua, por el cual los actores cortaban el aire con los brazos, zapateaban, interrumpían sus parlamentos con suspiros y ponían los ojos en blanco. El viejo modo de caminar sobre el escenario consistía en pavonearse. El vocablo “jamón”, empleado para describir una mala interpretación, procede de la visibilidad del tendón de la corva. Al parecer, el pavoneo iba acompañado de discursos rimbombantes. Es lo que Thomas Nashe describió como “chillidos engolados y graves, con saltitos ampulosos de aquí para allá” (345).

No obstante, y a pesar de la crítica de Nashe, la fórmula interpretativa gozaba de la admiración del público, respondiendo a sus expectativas, pero no a las que Shakespeare tenía a la hora de concebir mentalmente la puesta en escena que encerraba en sus libretos. La escenificación del texto trágico o cómico responde a la “imitación de la naturaleza” y los registros emocionales fluctúan en función del personaje, y no del actor. Y en este aspecto Shakespeare, junto a Burbage, aciertan en un proceso hacia nuevas técnicas interpretativas más contenidas e identificativas del carácter del personaje, pero sin alterar los convencionalismos propios de la puesta en escena. El resultado de este proceso no es tanto transgredir el horizonte de expectativas del público con respecto al resultado global, sino el educarlo para entender la realidad del drama y las emociones de los que lo protagonizan.

Shakespeare encontró en Burbage el complemento ideal. El actor tenía una forma de actuar contenida, natural y fluida:

los informes publicados de Burbage suelen hacer hincapié en su naturalidad y fluidez. Describieron ese método como “personificación”, y lo consideraron la forma de proyectar “vida” o “acción animada” a cada personaje. Fue un modo de “simular” pasiones que eludió en lo posible lo que se conocía como “acción pantomímica” (345).

Burbage se convierte en el intérprete de Shakespeare durante el resto de su vida. Las revisiones de los textos que reestrenan los *Chamberlain's Men* y los nuevos personajes que concibe para sus tragedias y dramas históricos están inspirados en la naturaleza del actor y en su capacidad imitativa. E. I. Fripp en *Shakespeare: Man and Artist*, escribe:

todo lo que es recomendable en el actor grave resulta exquisitamente perfecto en él ya que, mediante una acción completa y significativa del cuerpo, atrapa nuestra atención. Siéntate en el teatro lleno, y creerás ver muchas líneas trazadas a partir de la circunferencia de tantas orejas, mientras que el actor es el centro . . . porque el papel que le vemos representar creemos que se desarrolla realmente ante nuestros ojos (ctd. en Ackroyd 297).

Cierto que es innegable la grandeza de las tragedias y los dramas de Shakespeare, pero sí cabe preguntarse si la fuerza y complejidad de sus protagonistas hubiera sido la misma si no hubiera tenido de musa tangible a Richard Burbage.

And when the end came, and the *creation* of plays from that source ceased, we have every reason to believe that there was an *increase in the number of the performances* of his plays. For in the characters Shakespeare wrote for him Richard Burbage attained his greatest glory. Men did not realize that Shakespeare was dead while Burbage lived. His power of impersonation was so great that he *became* his characters....We have only to turn to the poems referring to Richard Burbage to realize that it was (Stopes 116).

Pero aparte de esa capacidad innata y, por supuesto, entrenada de Burbage que le permite a Shakespeare recrearse en la escritura de personajes psicológicamente complejos, el poeta es capaz desde su perspectiva de actor de dotar al personaje de las habilidades más significativas y destacadas del interprete que lo va a encarnar. Es decir, Shakespeare escribe desde la escena para la escena, como si pudiera visualizar la interpretación de cada uno de sus colegas, previa o simultáneamente a la escritura dramática.

En el teatro de Shakespeare, la presencia del actor era el elemento primordial del espectáculo dramático, y la disposición espacial estaba concebida, precisamente, para resaltar la presencia física del actor. Así el momento más palpitante y excitante para el actor es cuando el personaje se adelanta en el escenario y se dirige, de manera monologada, directamente al público. Y si aplicamos las directrices que Hamlet da al grupo de cómicos ambulantes que van a representar en la Corte, el éxito del drama depende de la calidad y técnica vocal, de la capacidad de seducir con la palabra a la totalidad del público que tenga el actor que encarne al personaje, siendo así requisito indispensable para el actor poseer “una voz penetrante, una expresión visible a distancia”

(Berthold 61). Era común a todos los actores la formación general antes descrita; lo que hace diferentes a los actores de Shakespeare y baña de credibilidad a sus personajes es el uso de la voz en el desarrollo de todas sus cualidades.

3.2 Actores

Establecidos los lugares donde transcurren las escenas, pasamos a concretar las didascalias de carácter intradialógico imperativo que hacen referencia a los personajes, que nos aportan una doble información: las características externas de cada uno de ellos (aspecto físico, edad, procedencia, status, taras, etc.), y las de carácter íntimo que definen los estados psicológicos, emocionales e intencionales, que son imprescindibles para establecer actitudes, acciones y reacciones determinantes de la partitura de movimientos en la escena, y asimismo intentaremos, en la medida de lo posible y partiendo de las fuentes consultadas, establecer la relación actor-personaje, al menos de los principales.

La relación de los *dramatis personae* indica veinte personajes nominales incluyendo al Espectro, más cuatro o cinco cómicos, dos graciosos (el sepulturero y el *clown*), un capitán noruego, embajadores ingleses, caballeros, damas, soldados, un mensajero, criados y un sacerdote, lo que hace más que evidente la necesidad de doblar personajes. Los actores jóvenes se renovaban con asiduidad ya que, al cambiarles la voz, ya no podían representar papeles femeninos, por lo que la compañía iba enrolando aprendices a los que se les enseñaba a vocalizar, recitar, bailar, cantar y tocar algún instrumento.

Los actores que en 1594 formaron la compañía *The Chamberlain's Men* bajo el patrocinio de Henry Carey, fueron:

Richard Burbage (sharer, principal actor)
 William Shakespeare (sharer by 1595)
 John Heminge (sharer)
 Augustine Phillips
 William Kempe (sharer, clown)
 Thomas Pope
 George Bryan
 Richard Cowley
 Samuel Gilbourne (child actor)
 William Sly

Henry Condell

John Sincler (Best, “The Lord Chamberlain's Men”)

Los actores de *Chamberlain's Men* que aparecen en el *First Folio*, fueron:

William Shakespeare	Samuel Gilburne
Richard Burbadge (Burbage)	Robert Armin (Sustituye a Kempe)
John Hemings (Heminges)	William Ostler
Augustine Phillips	Nathan Field
William Kempt (Will Kempe) (Sale en 1599)	John Underwood
Thomas Poope (Pope) (Se retira sobre 1600)	Nicholas Tooley
George Bryan (Se retira antes de 1598)	William Ecelestone
Henry Condell	Joseph Taylor (Posterior, 1619)
William Slye	Robert Benfield (Posterior, 1614)
Richard Cowly	Robert Gouge
John Lowine (Posterior, 1605)	Richard Robinson (Posterior, 1611)
Samuel Crosse (Posterior, 1605)	John Schanke (Posterior, 1603)
Alexander Cooke	John Rice (Posterior, 1607)

Heminges y Condell incluyen en *The First Folio* de 1623 una página donde se nombra a los actores principales de sus obras. Encabezando la lista se encuentra el propio Shakespeare. Todos los actores que aparecen en esta relación formaron parte en mayor o menor medida de la compañía, representando personajes de distinta importancia en unas u otras puestas en escena. A partir de aquí trataremos de determinar qué actores pudieron dar vida a los personajes de *Hamlet* el día del estreno, es decir, aquéllos que permanecían en la compañía o se habían enrolado a ella en el periodo comprendido entre el otoño de 1600 y la primavera de 1601. Sí tenemos datos de actores concretos que representaron papeles concretos, como es el caso del propio Shakespeare en el papel del “Espectro” o el de Richard Burbage en el de “Hamlet”, pero será a partir de los datos hallados de los actores que podamos establecer ciertas hipótesis conducentes a establecer una relación actor-personaje o personajes, ayudándonos también de los tiempos requeridos para el cambio de caracterización. Hacemos notar que el tema del “doblete” no constituía un problema, llevándose a cabo sin dificultad,

aunque a veces los intérpretes . . . se regodearon en la artificialidad del procedimiento . . . proporcionó a los actores la oportunidad de manifestar su virtuosismo y versatilidad, y se ha calculado que necesitaban el tiempo que lleva declamar veintisiete líneas para cambiar de papel . . . cuando un actor moría en el escenario representando un personaje y a continuación reaparecía como otro vivo..., a menudo le seguían gritos de aprobación (Ackroyd 538).

Aunque según Gurr, tal versatilidad debería de suponer un gran reto para la audiencia: “Such versatility meant very tight teamwork as well as an audience who knew that a change or garb meant a change of character. Telling who was a new character and who was an old one in disguise must have challenged audiences” (17).

Tampoco creemos que fueran todos los que aparecen, ya que entre los doce principales y los veintiséis del *Folio* hubo numerosos aprendices y contratados para determinados papeles:

There was no guild of players, but the companies organized themselves on the same principles: members were divided into sharers, apprentices, and hired men. Shakespeare’s company, the Lord Chamberlain’s Men, was one of the few companies to own their own playhouse and to maintain ownership over a long period. By 1608 they were operating two theatres, the Globe and the Blackfriars; the company employed up to twenty actors (Best, “The companies”).

3.3 Personajes

El resultado aportado de la relación precedente es el de catorce actores para cubrir los personajes de texto. Teniendo en cuenta que los personajes con mayor número de versos o más relevancia escénica recaen en los actores más consolidados en la compañía, establecemos el siguiente orden: Richard Burbage, William Shakespeare, John Heminge, Augustine Phillips, Richard Cowley, Samuel Gilbourne, William Sly, Henry Condell y John Sincler, veteranos de *Chamberlain’s Men*; y los de nueva incorporación: Robert Armin, Alexander Cooke, Nicholas Tooley, Christopher Beeston y James Sands.

Los personajes por orden de aparición, con intervención textual: Bernardo, Francisco, Marcellus, Horatio, Espectro, Claudius, Gertrude, Hamlet, Valtemand, Cornelio, Polonius, Laertes, Ophelia, Reinaldo, Rosencrantz, Guildenstern, Cómicos, Fortinbras, Capitán, Sirviente, Marino, *Clown 1*, *Clown 2*, Sacerdote, Osric, Embajador

inglés. El elenco de figuración lo constituyen los Caballeros, Damas, Guardia, Ejército, Sirvientes, Cortejo, etc.

Expuestos los datos encontrados acerca de los actores que pudieron haber participado en el estreno de *Hamlet*, pasamos a proponer una correlación con los personajes del texto. Para ello hemos generado una tabla de intervenciones por actos y escenas, escogiendo la escena segunda del acto tercero por albergar al mayor número de personajes “de texto” coincidentes en una escena. También tenemos que puntualizar que para este supuesto atendemos al texto fijado en la edición de 1623, ignorando las circunstancias y condicionantes a los que pudo estar sometida la tragedia en la primavera de 1601.

Para establecer nuestro hipotético reparto nos hemos atendido a las referencias que sobre la tragedia de *Julius Caesar* aparecen en *Hamlet*, así como a las relaciones entre personajes que a nivel metateatral se ven reflejadas en los comentarios de los propios actores que encarnaron los papeles en ambas tragedias.

Shakespeare had written his own play of Julius Caesar about twelve months before Hamlet. It is generally assumed that John Heminges acted both the old-man parts, Caesar in the first play and Polonius in the second, and that Richard Burbage acted both Brutus and Hamlet. There seems to be a private joke here, as Heminge says to Burbage, “Here we go again! Last year you kill me when I was Caesar and you were Brutus; now you’re going to kill me when I’m Polonius and you are Hamlet? Twice John Heminges is and old-man victim; twice Richard Burbage plays the well-intentioned murderer (Edwards 148).

Tabla de intervenciones por personajes.

Atendiendo al número de personajes del texto, al número de actores con los que cuenta la compañía, la necesidad de duplicar en el reparto, etc., hemos intentado elaborar un reparto que atienda a las necesidades de la puesta en escena y contemple en la mejor medida las cualidades de los actores para la realización de los “dobletes”.

	ESCENA 1	ESCENA 2	ESCENA 3	ESCENA 4	ESCENA 5	ESCENA 6	ESCENA 7
A C T O 1	BERNARDO FRANCISCO MARCELLUS HORATIO ESPECTRO	CLAUDIUS GERTRUDE HAMLET VALTEMAND CORNELIO POLONIUS LAERTES CORTEJO HORATIO MARCELLUS BERNARDO	LAERTES OPHELIA POLONIUS	HAMLET HORATIO MARCELLUS ESPECTRO	HAMLET ESPECTRO MARCELLUS HORATIO		
A C T O 2	POLONIUS REINALDO OPHELIA	CLAUDIUS GERTRUDE ROSENCRANTZ GULDENSTERN CORTEJO POLONIUS VALTEMAND CORNELIO HAMLET CÓMICOS					
A C T O 3	CLAUDIUS GERTRUDE POLONIUS OPHELIA ROSENCRANTZ GULDENSTERN HAMLET	HAMLET POLONIUS ROSENCRANTZ GULDENSTERN HORATIO CLAUDIUS GERTRUDE OPHELIA CORTEJO GUARDIAS CÓMICO-REY CÓMICO-REINA CÓMICO- MIMO DOS MÁS PRÓLOGO LUCIANO	CLAUDIUS ROSENCRANTZ GULDENSTERN POLONIUS HAMLET	GERTRUDE POLONIUS HAMLET ESPECTRO			
A C T O 4	GERTRUDE CLAUDIUS ROSENCRANTZ GULDENSTERN	HAMLET ROSENCRANTZ GULDENSTERN	ROSENCRANTZ GULDENSTERN HAMLET GUARDÍA (2)	FORTINBRAS EJÉRCITO CAPITÁN HAMLET ROSENCRANTZ GULDENSTERN	GERTRUDE HORATIO OPHELIA CLAUDIUS MENSAJERO GUARDIA LAERTES OTROS	HORATIO SIRVIENTE MARINOS	CLAUDIUS LAERTES MENSAJERO GERTRUDE
A C T O	CLOWN 1 CLOWN 2 HAMLET HORATIO	HAMLET HORATIO OSRIC CABALLERO					

5	GERTRUDE	CLAUDIUS				
	CLAUDIUS	GERTRUDE				
	LAERTES	LAERTES				
	OPHELIA	CORTEJO				
	SACERDOTE	CRIADOS				
	CORTEJO	FORTINBRAS				
		EMBAJADORES				
		SÉQUITO				
		CAPITANES (4)				
		SOLDADOS				

3.4 Los actores y los personajes. Con asignación

“El cómico se acomoda con su papel tal como puede y el papel se le adapta como debe” (Goethe, Libro Quinto, cap. VI párr. 27).

William Shakespeare (1564-id.-1616)

-El actor:

Todos lo consideraron muy dulce y cortés. Lo definieron como ‘civil’, ‘generoso’, y, con más frecuencia, ‘gentil’ . . . [en el sentido] de poseedor de las virtudes y los atributos del ‘gentilhombre’ o caballero . . . en 1709, Nicholas Rowe lo describió como ‘un hombre agradable, con modales muy dulces, y un compañero de lo más bondadoso’ (Ackroyd 196-97).

De la vida profesional de Shakespeare: “Tradition -and recent scholarship based on computer analysis of the language in Shakespeare’s plays by Donald Foster- suggest that Shakespeare played relatively minor parts in his own plays, mainly the parts of older men” (Bes “Shakespeare’s Actors (1)” párr. 4). Cuando da vida al personaje del Espectro contaría con treinta y siete años de edad.

Apenas se sabe de las cualidades interpretativas de Shakespeare, a excepción de su potente voz, como queda demostrado en su intervención bajo las tablas de la escena con el acompañamiento de los ruidos de la tramoya, y de su profundo conocimiento de las técnicas. Según su biógrafo, Nicolás Rowe, “el mejor papel de Shakespeare fue el fantasma de *Hamlet*” (Berthold 54).

Tampoco D. Leandro Fernández de Moratín parece muy convencido de sus cualidades como actor, y en el prólogo a su traducción de *Hamlet*, expresa lo siguiente:

Rara vez la naturaleza prodiga sus dones, y casi nunca permite que un hombre sobresalga en dos facultades distintas; que tal es la limitación del talento humano. Dícese únicamente que Shakespeare desempeñaba muy bien el papel de muerto en la tragedia Hamlet, elogio que puede considerarse como una prueba de su corta habilidad en la declamación (Moratín “Vida de Guillermo Shakespeare” párr. 4).

Es difícil, ante la escasez de fuentes, afirmar o negar la calidad interpretativa de Shakespeare, por lo que la controversia está servida. Es verdad que ya el reconocimiento como hacedor de dramas le llega en vida, por lo que la sombra del poeta acabará extinguiendo la luz del actor, y cuando es encumbrado a genio literario ni siquiera se tiene en cuenta que fue actor. Y fue actor durante más de veinte años, y fue actor de textos ajenos antes que de los propios, y posteriormente de propios y ajenos, luego se supone que algo aprendió de las técnicas de actuación y, si no llegó a representar papeles protagonistas (teniendo en cuenta que cuando él inicia su aprendizaje en las artes actorales, Burbage, Kempe y Alleyn ya eran actores consagrados), al menos se convertiría en un actor con los recursos necesarios para interpretar el papel asignado.

El hecho de que fuera miembro accionista desde la formación de los *Chamberlain's Men* apoya la hipótesis de que interpretara papeles principales junto al núcleo de la compañía, ya que ellos establecían ensayos al margen de los asalariados, rebajando costes. Pero es evidente que su actividad actoral fue decreciendo a medida que su responsabilidad como escritor dramático exclusivo de la compañía fue prosperando.

Es lógico preguntarse por qué siendo él quien crea los personajes en función de las capacidades y características de cada uno de los actores, no escribiera para sí los papeles protagonistas. Probablemente la respuesta esté en que Shakespeare contemplaba la visión de conjunto y no de individualidades, y consciente del potencial de cada uno y del suyo propio no sucumbió a la egolatría:

For himself he modestly reserved characters of less prominence; in fact, in many of his plays, perhaps even in a majority of them, it is difficult to discover any part which seems to be specially adjusted to his own capacity as an actor. It is well known that Burbage appeared as Hamlet while Shakespeare humbly contented himself with the subordinate part of the Ghost. Who the original Orlando may have been has not yet been ascertained, but tradition tells us that the author of “As You Like It” impersonated Adam, the faithful old servitor of the hero. And

in Ben Jonson's comedy of "Every Man in his Humor," which is believed to have been accepted for performance by the company owing to Shakespeare's influence, the part of the elder Knowell is said to have been taken by Shakespeare himself; and this seems quite probable, since it was a character which might very well be assumed by the performer of Adam and of the Ghost. These are the only three parts which tradition, not always trustworthy, has ascribed to Shakespeare as an actor. They belong, all three of them, to the line of business which is technically known as "old men". And this is the solid support of Mr. Lee's assertion that Shakespeare "ordinarily confined his efforts to old men of secondary rank" (Matthews 394).

Por su parte Ackroyd le atribuye, a tenor de los papeles tradicionalmente adjudicados a Shakespeare y que lo encasillan en el carácter de anciano, el gusto por interpretar papeles regios:

Presuntamente representó al monarca de ambas partes de Enrique IV. Podemos especular con que fue el soberano de *Enrique VI*, *El rey Juan*, *Enrique IV* y *Cimbelino*, así como que interpretó a los duques de *La comedia de las equivocaciones* y *El sueño de una noche de verano*. Por consiguiente, cabe esperar un porte decidido e incluso regio y una voz resonante (352),

coincidiendo con un tal John Davies, of Hereford, que recuerda que Shakespeare "played some kingly parts in sport" (Matthews 396).

También, como ya comentamos, se le atribuye el Coro en *Enrique V*, y se ha comentado que, en caso de que fuera factible (y de su pluma dependía), gustaba de pronunciar la primera o la última línea de la obra: "Por otro lado, parece probable que cumpliera, a modo de corifeo, la función de prólogo, epílogo o coro . . . En ese aspecto, fue lo que los franceses denominan el 'orador' de la compañía, el que sale al escenario al principio o al final del texto y representa a todos los intérpretes" (Ackroyd 353).

Sea como fuere, en lo que sí coinciden los críticos es en que Shakespeare realizaba "doblete", optando por personajes secundarios adaptados a su naturaleza actoral, lo que le permitía permanecer en la escena tutelando la representación.

Del conjunto de datos vertidos por los críticos e investigadores de la faceta de Shakespeare como actor, y asumiendo que interpretó al Espectro, nos arriesgamos con la

hipótesis de que también doblara con el personaje de Fortinbras. Tanto el Espectro como el príncipe noruego, son personajes regios, personificación de la dignidad y la compostura, de voz templada y enérgica y de apostura escénica. Por otra parte, apoya la hipótesis la presencia del autor dramático al inicio de la obra, como el Espectro, y cerrando la tragedia, en las últimas palabras de Fortinbras.

-Personajes:

Espectro: Acto 1. Escenas 1, 4 y 5 / Acto 3. Escena 4.

Espíritu corpóreo del asesinado rey de Dinamarca, padre de Hamlet y esposo de Gertrude. Trae consigo toda la trama que desencadena la tragedia.

Su primera entrada está rodeada de solemnidad escénica. La aparición majestuosa desde el inframundo, entre la bruma y la luz, de una presencia bizarra que guarda silencio, acrecienta las expectativas del público a la espera de las revelaciones.

Este personaje requiere una voz profunda, subterránea e hipnótica; presencia sobrecogedora y deambular pausado y enérgico, capaz de lucir los movimientos sometido al indumento de la armadura. Encontramos la referencia en la escena primera del acto primero, cuando Horatio nota la actitud enardecida por el “ceño airado”, y Marcellus añade: “Con paso tan marcial ha cruzado ya dos veces”. Pero a pesar de esa apostura externa, cuando mira a Horatio, éste percibe su rostro triste, suplicante y pálido a través de la visera levantada (2.1).

La siguiente aparición tendrá lugar en el enfrentamiento que Hamlet tiene con su madre en los aposentos, donde pierde la compostura de manera implacable en una serie de reproches y recriminaciones que provocan que el esposo muerto interceda a favor de su mujer. Si bien el personaje no pierde la apostura y la arrogancia que requiere su condición como rey, sí se produce una inflexión en el tono que, además, se apoya en el cambio de indumento.

La interpretación del Espectro ha sido atribuida, según todas las fuentes consultadas, al propio Shakespeare.

Fortinbras: Acto 4. Escena 4 / Acto 5. Escena 2.

Príncipe de Noruega, se dirige a la conquista de tierras polacas atravesando Dinamarca. Aunque su aparición en escena es muy tardía, ya se tiene conocimiento de él desde la escena primera del primer acto. Dice Horatio sobre Fortinbras el joven, “indómito, fraguado en metal ardiente” (1.1); así le describe como un joven príncipe de sangre caliente con la intención de recuperar las tierras perdidas después del combate de su padre con el rey Hamlet, en el que él pierde la vida. “Thus he is immediately established as a parallel figure to Hamlet, one who is also compelled to avenge his father’s death” (Boyce 201). Reaparece, después de la contienda, en (5.2). Justo cuando Hamlet está muriendo se entera del regreso de Fortinbras y le erige en heredero de la corona de Dinamarca. El príncipe toma el mando y ordena un funeral militar para Hamlet.

When Fortinbras appears after Hamlet’s death in 5.2, he reminds us that he comes as a hostile power, declaring that he will claim his revenge as his ‘vantage doth invite’ (5.2.395), and we realize that Claudius’ evil has damaged his kingdom to the extent that an outsider has taken over. Thus Fortinbras symbolizes a lesson in political morality . . . personal evil in powerful members of society will weaken the state as a whole, often resulting in a surrender of sovereignty to another country (Boyce 201).

Sus palabras, como nuevo rey, cierran la tragedia.

Richard Burbage (1568-1619)

-El actor:

Richard Burbage fue el actor principal de la compañía, interpretando los papeles de mayor intensidad dramática:

. . . fue famoso por su fuerza expresiva incluso en las comedias . . . Pero para él . . . el gran momento se acercaba al separarse del grupo escénico, avanzar hasta el borde de la plataforma y pronunciar su gran discurso. “Anegar el escenario con lágrimas y estremecer a todo el auditorio con crueles palabras” (Berthold 61).

De su físico y entresacado de las líneas de las tragedias en las que actuó:

We are warranted in concluding that he was rather a short man, who made up for personal deficiency by the magnitude and quality of his understanding . . . it did not prevent Burbadge from filling characters which seem almost necessarily to require elevated stature, as well as dignified deportment . . . he was well formed,

because he was not only the original [Roineo], but at different dates Hamlet, Pericles, and Othello . . . [pero para la fecha del estreno de *Hamlet*] Burbadge would seem to have become rather corpulent: Shakespeare, aware of this defect, as regards an ideal representative of the Danish Prince, makes the Queen allude to it in the fencing scene in the last act (Collier 21).

Cuando encarna el papel de Hamlet debía contar con treinta y dos o treinta y tres años de edad. Richard Burbadge también fue pintor: “A well-known likeness of him is thought to be a selfportrait . . . As a painter, he collaborated with Shakespeare on an allegorical shield for the Earl of Rutland” (Boyce 82). Si tenemos en cuenta que la pintura de los telones corría a cargo de la compañía, este dato nos hace suponer que el diseño y realización de las pinturas estaban a cargo de él.

También tenía conocimientos musicales, como queda reflejado en (3.2.349-52), cuando Hamlet intenta mostrar el manejo de la flauta a Guildenstern y, por supuesto, del arte de la esgrima, que exhibe en la coreografía de la lid entre Laertes y Hamlet que pone fin a la tragedia. Sin duda el personaje de Hamlet fue el más lucido y difícil de su carrera. En un poema de 1604 se alude a la interpretación de Burbadge como Hamlet, y explica:

Para dar a entender la aparente locura del príncipe, Burbadge chupaba una pluma como si de una pipa se tratase y bebía de un tintero como si fuera una botella de cerveza . . . Si realizáramos una disección exhaustiva de las pasiones cambiantes de Hamlet, sería más o menos así: irónico, sincero, obediente, asqueado, acogedor e inquisitivo, especulativo, impetuoso, colérico y erudito, bufonesco, gracioso, histriónico, desesperado, sarcástico, exuberante y autopunitivo, (muy) voluble, confuso, desdeñoso, cortés y lúdico, amenazador, titubeante, retórico, desconcertante y reflexivo, macabro, furioso, burlón, estoico, paródico y resignado (Ackroyd 586-87).

Un gran reto para un gran actor, considerado por muchos como “un Proteo de identidad cambiante” (300),

Se transforma tanto en su papel que viste sus ropajes como si jamás (ni siquiera entre bastidores) volviera a ser él mismo hasta el final de la obra (...), en ningún momento falta a su papel cuando termina de hablar, sino que, con posturas y gestos, lo mantiene hasta el momento culminante (Gross ctd. en Ackroyd 300).

-El personaje:

Hamlet: Acto 1. Escenas 2, 4 y 5 / Acto 2. Escena 2 / Acto 3. Escenas 1, 2, 3 y 4 / Acto 4. Escenas 2 y 4 / Acto 5. Escenas 1 y 2.

Protagonista de la tragedia, el príncipe Hamlet es hijo del asesinado rey de Dinamarca; sobrino del asesino y actual rey, Claudius; hijo de Gertrude y enamorado de Ophelia.

Es un personaje psicológicamente muy intenso y reflexivo que debe mostrar, envuelto en su manto de luto, sus contradicciones, sus apariencias y sus verdades, un escaparate de inflexiones emocionales que oscilan de la locura a la cordura: “Even without Shakespeare providing an elaborate description of Hamlet’s features, we can envision his pale face, tousled hair, and intense, brooding eyes. Dressed totally in black, Hamlet displays all the *forms, moods and shapes of grief*” (Mabillard, “Introduction to Hamlet” párr. 2).

Es la antítesis del príncipe Fortinbras; es erudito, “universitario”, versado en los clásicos, amante de la música y el teatro, y que practica el deporte de la esgrima. En su primera entrada ya muestra una actitud afligida, pero debida al comportamiento de la madre, a quien reprocha no haber guardado el luto suficiente, y a pesar de la comparativa entre Hiperión, su padre, y un sátiro, su tío, no se forjará ese aborrecimiento a Claudius hasta que le es revelada la verdad por boca del Espectro. Pero el dilema que se le presenta es el precepto de vengar el crimen con el mismo acto execrable. Hamlet quiere que Claudius pague por la muerte de su padre, pero él no lo haría de esa manera si no fuera porque ha jurado cumplir el mandato, y es su deber como hijo. Pero dilatar el momento solo conduce a una desavenencia de las relaciones y las situaciones, promotoras de la angustia, la ansiedad y el recelo de Hamlet.

Hamlet, en la dilación de las obligaciones, se siente cobarde y se considera a sí mismo como un “canalla, insensible, miserable, forjado en barro, preñado de indiferencia y sin decir nada” (2.2). En la escena primera del acto tercero se reconoce ante Ophelia “arrogante, vengativo, ambicioso, con más faltas a mi alcance de las que puedan nombrar mis palabras”. Pero a pesar de ese autoconcepto negativo, es un príncipe querido por su pueblo, como revela el propio temor del rey: “la multitud fanática le tiene en alta estima” (4.3). Y como tío suyo que le conoce desde niño, muestra a Laertes su verdadera

condición: “Él generoso como es, confiado y ajeno a cualquier treta no examinará las espadas” (4.7).

Este estado de *stress* irá en aumento hasta su regreso en el acto quinto, donde se mostrará un Hamlet diferente: sosegado, racional y en conformidad con su destino. La suerte de su final se produce ante la mirada de toda la corte, convirtiéndose el príncipe en el objeto de la conspiración del monarca. Así pues, ante el pueblo danés, Laertes y Hamlet se liberan mutuamente de las culpas mediante un perdón sincero, quedando como único asesino y traidor el rey Claudius. Hamlet ya no lava con sangre la mancha de sangre, Hamlet libera a Dinamarca del traidor. En cierta manera se transforma la venganza en justicia.

Sobre el aspecto físico del personaje: Polonius “. . . es muy joven” (1.3); por el sepulturero se fija la edad de Hamlet en treinta años, día de la derrota de Fortinbras el viejo, que fue coincidente con el nacimiento del príncipe (5.1); ante la aparición del Espectro en la alcoba, dice la reina, “se erizan tus alisados cabellos” (3.4); y durante el combate de esgrima, todas las fuentes aluden al sobrepeso de Burbage cuando la reina le ofrece el pañuelo para el sudor, “suda mucho y le falta el aliento” (5.2), aunque también puede ser debido a que el esfuerzo de Hamlet es mayor al ser más hábil Laertes con el florete y a la lógica preocupación de una madre ante el sofoco de su hijo.

El Guillermo de Goethe, que analiza los rasgos psicológicos y físicos de Hamlet para su interpretación, plantea el siguiente dilema para la construcción del personaje:

como danés y hombre del Norte, es rubio de raza y tiene los ojos azules . . . No lo encuentro claramente expresado; pero, relacionando diversos pasajes, paréceme innegable. Durante el combate se fatiga, el sudor corre por su rostro y dice la reina: “Está grueso; dejadle que tome aliento” ¿Puede representárselo uno de otro modo sino como rubio y corpulento, pues las gentes morenas rara vez se ven en tal situación en su juventud? Su vacilante melancolía, su blanda tristeza, su inquieta irresolución, ¿no se acomodan mejor con tal figura que si pensamos en un mancebo esbelto y de rizos negros, de quien se espera más ánimo y ligereza? (Goethe, Libro Quinto, cap. VI párr. 30 y 32).

Este personaje fue interpretado por Burbage, sin posibilidad de que doblara en ningún otro.

Burbage as the leading player with the longest parts would normally not double his roles, and he evidently became adept at talking non-stereotyped roles day by day, as he moved from playing Hamlet to Othello or Lear . . . That must have helped his new art of personation wonderfully. Almost everyone else, however, played several parts in each play (Gurr 17).

John Heminges (1556?-1630)

-El actor:

No hemos encontrado documentación sobre qué tipo de personajes encarnaba en las representaciones shakespearianas o cuáles eran sus aptitudes interpretativas, ya que no se consideró un actor excepcional. No obstante, aparece en la lista de 1594 en tercera posición, lo que nos hace pensar que “he was at that time both of rank and standing in the profession” (Collier 58).

Se especula que fue uno de los primeros en interpretar el papel de Falstaff, “we are without information, beyond the statement of Malone, that ‘in some tract’, of which he had forgotten to preserve the title, he was said to have been the original performer of Falstaff” (Collier 57), pero esta afirmación, a falta de la fuente, merece poco crédito. Sí aparece en la lista de actores para la representación del *Sejanus* de Jonson en 1603 y en la publicación de los trabajos de Jonson en 1616 como actor de *Every man in his humor*, en 1598.

Una balada isabelina menciona al actor como sigue :

The perrywigs & drumme-heads frye like to a butter firkin
 A wofull burneing did betide to many a good buffe ierkin;
 Then with swolne eyes like drunecken Fleming`s.
 Distressed stood old stuttering Heminges (Alchin, “John Heminges”)¹⁶.

Como afirman MacLeish y Unwin: “Los Falstaff famosos empezaron con Will Kemp” (142) y, efectivamente, el poeta viste al personaje con el carácter del cómico; no hay duda de que Shakespeare crea a Falstaff para él. Los dos *Henry IV* son estrenados antes de que Kempe abandone la compañía; ¿pudo Heminges interpretar los Falstaffs posteriores a la marcha del *clown*? La posibilidad cabe, pero la lógica indica que el

¹⁶ Esta balada es citada por Stanley Wells en *Shakespeare: for all time* p.94.

personaje fuera retomado por Armin, y de hecho la modulación del carácter de Falstaff en *The merry wives of Windsor* se ajusta más a las cualidades interpretativas de Armin.

Se podría deducir por la balada que Heminges formó parte del elenco de *2 Henry IV*, pero el “old stuttering” nos dirige hacia el carácter de Hotspur.

En *2 Henry IV*, Lady Parcy se refiere a su marido muerto como:

And speaking thick, which nature made his blemish,
Because the accents of the valiant,
For those that could speak low and tardily
Would turn their own perfection to abuse,
To seem like him: so that in speech, in gait (Shakespeare, “Enrique IV”,
William Shakespeare 2.3.24-29),

lo que hace presuponer alguna peculiaridad en la dicción del actor que algunos estudiosos han achacado a “sequedad de boca”. En este sentido cabe destacar que en 1914 “Matheson Lang se había fijado en la descripción de Hotspur como de ‘habla espesa’ y dedujo que era tartamudo, tradición que perduró . . . En 1945, Olivier centró esta tradicional dificultad en la ‘w’ . . .” (MacLeish y Unwin 142). En su estudio, Ackroyd añade que “es posible que Heminges representara papeles de carácter, como los de Polonius o Capuleto” (336).

Sí hemos encontrado datos que nos llevarían a su fecha de nacimiento:

As to his age, Ben Jonson called him “old Mr. Heminge” in his “Masque of Christmas,” presented in 1616, when Ben Jonson was himself forty-two, so that we can hardly reckon Heminge less, at that date, than sixty 5 which would carry back his birth to 1556, and make him eight years older than Shakespeare. Our persuasion is, that Heminge was an actor before Shakespeare joined a theatrical company (Collier 58).

Deducimos que en la fecha del estreno contaría con unos cuarenta y cuatro o cuarenta y cinco años de edad, dato ratificado por Gurr: “Yet while Alleyn left playing for management in 1601 aged thirty-five and Heminges at forty-four . . .” (Gurr 17).

Por la edad, su “habla espesa” encaja en el personaje de Polonius. Y si así hubiera sido, Heminges hubiera representado también el papel de Julio Cesar, siendo muerto en el Capitolio por Bruto (Burbage), interpretando con doble sentido premonitorio los versos

que Polonius dirige a Hamlet: “I did enact Julius Caesar. I was killed i’t’h’Capitol. / Brutus killed me” (3.2.99-100).

Parece que también fue hombre de negocios, ocupación que compaginó con el trabajo actoral: “Heminge may have evinced the like early propensity, may have taken to the stage, and may subsequently have carried on his business, and at the same time exercised himself in his quality. If he had not been engaged as a grocer late in life, there seems no sufficient reason for so terming himself in his will” (Collier 59). En su testamento se declara textualmente: “I, John Heminge, citizen and grocer of London, being of perfect mind and memory . . .” (73).

Si traducimos “grocer” como “tendero” en su generalidad, la respuesta que da Hamlet a Polonius cuando le pregunta si le conoce, “Excellent, excellent well. You’re a fishmonger” (2.2.176), podría ir dirigida al actor, Heminges, y no al personaje, Polonius.

-Los personajes:

Polonius: Acto 1. Escena 2 y 3 / Acto 2. Escenas 1 y 2 / Acto 3. Escenas 1, 2, 3 y 4.

Polonius, padre de Laertes y Ophelia. Chambelán del rey Claudius. Su muerte “is the central event of the play, hastening Hamlet’s exile to England and triggering Laertes’ vengeance on the prince” (Boyce 509).

Hay investigadores que consideran que el personaje de Polonius está escrito a mofa de Lord Burghley (barón William Cecil), ya fallecido en esa época. Fue un gran estadista y primer ministro de la reina Isabel, que presenta un curioso paralelismo tanto en su vida personal como política con el personaje:

Some scholars nominate Lord Burghley as a possible satirical model for Polonius chiefly because the character was named Corambis -an obviously satirical name- in Shakespeare’s source, the lost play called the Ur-Hamlet, probably written by Thomas Kyd. Polonius resembles Burghley in being a high government official and in delivering ‘precepts’ (1.3.58) to his son. Also, in 2.1 Polonius sends his servant Reynaldo to spy on his son Laertes, who is at school in Paris, and a connection has been drawn to Burghley’s espionage network and to the fact that his eldest son, Thomas Cecil, led a notoriously dissolute life on the continent for several years in his youth (Boyce 82).

Rebatiendo la opinión de los teóricos, Boyce considera que *Corambis*¹⁷, concebido como sátira de Burghley, fue idea de Kyd y no de Shakespeare, quien nombraría a su personaje como Polonius para relegar el apodo ofensivo, “Even if Kyd’s *Corambis* is linked to Burghley, Shakespeare’s Polonius is not” (82). Por otra parte, el Lord muere en 1580, mucho antes de la escritura de la tragedia y, además, Shakespeare “was not given to personal satire” (82-3), quedando fuera de alcance para la audiencia del momento.

Polonius se presenta como un padre controlador y desconfiado, como se deduce de los excesivos consejos sobre conducta que da a su hijo Laertes antes de su partida a Francia (1.2), y sobre todo cuando da instrucciones detalladas a Reinaldo, su sirviente, para que le espíe y le reporte si su comportamiento se ajusta a la educación y moral recibida (2.1). Con Ophelia se presenta autoritario, y lo que para Laertes son consejos para su hija son órdenes. Pero lo que puedan tener estos adjetivos de peyorativos desde la percepción del siglo XXI, se diluye épocas atrás, convirtiendo al personaje en un padre preocupado que, viudo, se ha encargado de la educación de sus dos hijos y, sobre todo, de guardar la honra de su hija.

Polonius se dibuja como un viejo “expertólogo”, entrometido, adulator, petulante y estúpido que, junto a su peculiar pronunciación, aportada por el actor, despierta cierta ternura entre el público. El conjunto genera un personaje ridículo con cierto contrapunto cómico.

Con respecto a su idiosincrasia, encontramos numerosas indicaciones en el texto: Polonius tiene un alto concepto de sí mismo: “Y así es como los que tenemos sabiduría, con formas sutiles y atacando de soslayo vamos a lo directo, cruzando lo indirecto” (2.1); “¿Se ha dado alguna vez el caso -me gustaría saberlo- que yo haya afirmado ‘esto es así’, y que no haya sucedido?” (2.2). El rey le tiene en alta estima, cuando le dedica con sinceridad estas palabras: “Pienso que sois hombre fiel y honorable” (2.2).

Pero es Hamlet, desde la cordura, quien eleva su epitafio: “¡Adiós, pobre idiota, miserable, temerario, adiós! . . . He aquí lo que sucede con quien se ocupa en demasiados

¹⁷ *Corambis* se refiere a un proverbio latino que alude a la trivialidad “Crambe bis posita mors est” (“la col servida dos veces es mortal”), “This seems appropriate to the long-winded Polonius” (Boyce 128).

asuntos”, y cuando se dispone a retirar el cadáver, se dirige a él con la ternura que ha despertado el personaje: “¡Vamos allá amigo! ¡Concluamos de una vez!” (3.2).

El papel de Polonius, como ya hemos mencionado, es un papel de carácter que requiere de un juego de matices expresivos y gestuales siendo de entre todos los personajes el que más complicidad, en sus apartes, tiene con el público.

Así dice Serlo, que interpretará a Polonius:

. . . representaré muy galanamente, donde corresponda, su calma y seguridad, su vanidad e importancia, su gracia y sosera, su libertad y astucia, su franca picardía y falsa sinceridad. Imitaré y recitaré del modo más cortés el papel de ese semibribón, canoso, cándido, que todo lo soporta, plegándose a las circunstancias, y para ello me prestarán buenos servicios los rasgos con que lo dibuja nuestro autor, algo rudos y groseros. Hablaré como un libro cuando esté preparado para ello y como un loco cuando esté de buen humor. Seré insípido para conversar con cada cual según su manera, y lo suficientemente agudo para no advertir cuándo se burlan de mí las gentes. Rara vez tomé un papel a mi cargo con tanta malicia y placer (Goethe, Libro Quinto, cap. VI párr. 24).

Sacerdote: Acto 5. Escena 1.

Oficiante de la ceremonia fúnebre de Ophelia.

Su intervención es breve, y se limita a officiar de mala gana y de manera abreviada el ceremonial por considerar que la muerte de la joven es resultado de suicidio, “He asserts that even an abbreviated service is too much” (Boyce 515).

El sacerdote responde a un hombre de edad, severo y vehemente, cuya agria actitud se debe a la obligación impuesta contra la regla: “If this had not been a gentlewoman, she should have been buried out of Christian burial” (5.1.23-25), y presumiblemente es Claudius, como rey, el que hace posible que la ceremonia cristiana se lleve a cabo.

Consideramos que Heminges pudiera haber doblado en el sacerdote por sus aptitudes, anteriormente expuestas, y por ser un aliciente para el público ver de nuevo a Polonius “vivo”.

Pudo hacer figuración en (5.2).

Augustine Phillips (¿?-1605)

-El actor:

En 1590 ya se indica como integrante de *Strange's men* y es muy probable que fuera uno de los miembros constitutivos de *Chamberlain's men*. Toda su vida de actor aparece ligada a la compañía, pasando posteriormente a los *King's Men* hasta el momento de su muerte. "Principall Actors in Shakespeare's plays, though not identified with any particular Shakespearean role . . ." (Boyce 501). Pero, según apunta Ackroyd, parece

que hizo de actor que da pie a un cómico y secundó a Richard Burbage en papeles como los de Casio y Claudius, aunque también divirtió al público con comedias absurdas. En el Stationers' Register de la primavera de 1595, figura una anotación sobre "Phillips y su actuación de las zapatillas", que alude a un entreacto de música, baile y réplicas cómicas (336).

La autoría de esta "actuación de las zapatillas", registrada como *Phillips's Jig of the Slippers*, le fue atribuida a Phillips, aumentando su versatilidad en diferentes talentos, pero, según apunta Collier, fue escrita por alguien más valiéndose del nombre del actor a cuenta de su popularidad. Collier especifica en qué consistía exactamente el denominado *jib*, según aparece definido en *History of English Dramatic Poetry and the Stage*: "a ludicrous composition in rhyme, sung or said by a clown or comic performer, and accompanied by dancing and playing upon a pipe and tabor".

También fue uno de los actores de *Chamberlain's Men* que "with them played in *Every Man in His Humour* (1598), *Every Man out of his Humour* (1599) and *Sejanus* (1603)" (Halliday 366).

Debió ser un buen instructor de actores, ya que aparecen entre sus aprendices Samuel Gilburne, cuando era niño, Christopher Beeston y James Sands. Probablemente fue un compañero ejemplar y querido por todos, diplomático y buen conciliador, como demuestra en las declaraciones exculpatorias de la compañía a raíz de la conspiración de Essex.

De este pequeño resumen biográfico se deduce que Phillips, además de un compañero y maestro de gran calidad humana, fue el actor más polifacético de la compañía: "was chiefly a comic performer in the later part of his career, whatever he may have been at its commencement" (Collier 79), "he was primarily a musician" (Halliday

368), “It is not impossible that Phillips sometimes played in what we now call the orchestra of the association to which he belonged, and that he assisted in accompanying songs introduced into different dramas” (Collier 81-82).

En su testamento tuvo presente a todos sus colegas, legándoles distintos enseres y cantidades de dinero, pero especialmente a su estimado aprendiz, Samuel Gilburne: “I geve to Samuell Gilborne my late apprentice, the some of fortye shillings, and my mouse colloured velvit hose, and a white taffety dublet, a blacke taffety sute, my purple cloke, sword and dagger, and my base viall . . . I geve to James Sands my Apprentice . . . a citterne a bandore and a lute . . .”¹⁸ (Halliday 367).

Su legado nos hace suponer, por un lado, que como actor representó primeros papeles en *rol* de monarca o de clase elevada y, de otro, que tenía grandes conocimientos musicales, en los cuales adiestraba a sus discípulos. Teniendo en cuenta que en el momento del estreno de *Hamlet* era ya un hombre maduro, bien podría haber encarnado el personaje del rey Claudius.

-Los personajes:

Claudius: Acto 1. Escena 2 / Acto 2. Escena 2 / Acto 3. Escenas 1, 2 y 3 / Acto 4. Escenas 1, 5 y 7 / Acto 5. Escenas 1 y 2.

Tío y padrastro de Hamlet. Usurpador del trono mediante el asesinato de su hermano, el rey Hamlet. Contrae matrimonio con su cuñada, viuda del rey asesinado y madre de Hamlet. Hermano menor del rey asesinado, nada se sabe de sus logros en la corte o sus hazañas en el campo de batalla. Se presupone inteligente y de baja autoestima y, deseoso de igualar a su hermano en el ámbito familiar y político, opta por usurpar su persona. Solo un poco de veneno, sin necesidad de un acto cruento, le proporciona una familia, un reino y la servidumbre de toda la corte.

Claudius encarna la envidia desde su primitivo enfoque bíblico y son varias las referencias que encontramos en el texto. Al igual que Caín, es incapaz de arrepentirse, pero no porque no tenga el deseo del arrepentimiento y califique su delito de hediondo,

¹⁸ El legado para Gilbourne consistía en unas calzas de terciopelo “color ratón”, que debe ser un color marrón claro apagado que evoca la piel de un ratón, un traje de tafetán negro, un jubón de tafetán blanco, una capa púrpura, la espada y la daga, y su viola. A Sands le deja una cítara, una bandurria y un laúd. (Traducción de la autora).

sino porque es incapaz de renunciar a todo el fruto que le ha proporcionado el parricidio, aunque en ello vaya la condenación de su alma. Él mismo narra su dilema y su resolución en la escena tercera del acto tercero, (3.3.36-73).

Un personaje que, sin mucha complejidad, debe mostrar dos facetas: padre y esposo bondadoso y ejemplar gestor del reino, sin llegar a ocultar la angustia vital que le suponen los actos cometidos, lo que es causa de ciertas inflexiones emocionales que deben ser bien identificadas. Claudius se muestra ante la corte como un monarca templado, justo y benefactor cuando dice, y lo dice desde la sinceridad, “Nada hay que la razón no pueda pedir al rey de Dinamarca y que él no pueda otorgar. ¿Qué puedes pedir sin que a tu ruego no se anticipe mi favor?” (1.2).

Son los sentimientos de Hamlet, expresados en apelativos despectivos, los que van predisponiendo el ánimo del público hacia el personaje: “¡Cruel, lascivo, traidor, lujurioso, maldito, abominable villano!” (2.2.333). Más adelante, en (3.3) y ante su madre, le llamará felino, murciélago y sapo inmundado.

Clown 2: Acto 5. Escena 1.

Consideramos la opción de que pudiera doblar con el “gracioso” que acompaña y da réplica al sepulturero, por la faceta, expuesta por Ackroyd, de actor que da pie a un cómico.

En las ediciones tempranas aparece como *the other*: “The Other is a straight man whose simple remarks and questions give rise to the ripostes of his companion in 5.1.1-60” (Boyce 478).

Se supone que la interpretación de este tipo de roles la tenía asumida, por lo que no representaba más esfuerzo extra que memorizar los versos.

Samuel Gilburne (¿?-¿?)

-El actor:

Él y James Sands fueron tenidos en cuenta en las últimas voluntades de Augustine Phillips, a quienes nombra como “my late apprentice” y “my apprentice” respectivamente. Es probable que coincidieran en algún momento de su instrucción y por los legados recibidos las relaciones entre maestro y pupilos podrían considerarse

paternales. Bien pudiera tratarse de la pareja de actores-niños a los que hace referencia Ackroyd.

Los legados ya fueron referidos cuando tratamos la figura de Phillips. Solo cabe añadir que mientras Gilburne ya había terminado su periodo de aprendizaje y constaba como miembro de la compañía, el legado para Sands queda condicionado “to be paid and delivered unto him at the expiration of his terme of yeres in his indenture of apprenticeship” (Collier 87).

Estos datos nos hacen suponer que ambos actores eran relativamente jóvenes en 1605 (fallecimiento de Phillips), Collier añade que “neither of Phillips’s apprentices, Gilburne and Sands, seems to have attained eminence in the profession” (88). Si bien, si atendemos al legado de Phillips, se supone que tenía dotes musicales: “We may infer that Gilburne could play upon the instrument thus left to him by his master and instructor in the business of the stage” (189). También apunta Collier que “his name appears in no old list of dramatis persons as a representative of one of the characters” (189).

Con los datos aportados, sabemos que era un hombre joven, con cierto talento musical y una prometedora carrera; si no, no tendría sentido el legado de Phillips. También es probable que representara papeles femeninos en la fecha del estreno, ya que aparece como *child actor* en la lista de actores de 1595, y contaría con experiencia suficiente para encarnar a una mujer adulta. Nuestra opción para él es el personaje de Gertrude.

-El personaje:

Gertrude: Acto 1. Escena 2 / Acto 2. Escena 2 / Acto 3. Escenas 1, 2 y 4 / Acto 4. Escenas 1, 5 y 7 / Acto 5. Escenas 1 y 2.

Gertrude, reina de Dinamarca. Viuda del difunto rey, Hamlet. Esposa del actual rey, Claudius. Madre del príncipe Hamlet.

Gertrude es paradigma de la mujer “objeto”, complemento del hombre dominante. Mujer honesta y virtuosa para su primer marido, no deja de serlo para el segundo. Una mujer de vida “regalada”, sumisa a la autoridad del marido, que acaba perdiendo su potencial de autosuficiencia como persona. Viuda, se deja seducir de inmediato, pero no tanto por amor sino por incapacidad de afrontar la responsabilidad de un reino. Una mujer

de afectividad voluble por incapacidad e ineptitud para asumir obligaciones. Este razonamiento se puede deducir de las manifestaciones que el Espectro hace a Hamlet, y sobre todo se entiende en la advertencia: “no dejes que tu alma se contamine, o intente daño alguno contra tu madre” (1.5) y más adelante, cuando se manifiesta para interceder por ella, “El engaño se ceba en los cuerpos inermes” (3.4).

Las precipitadas nupcias provocan el desprecio y la ira de su hijo, pero ella no es consciente del daño provocado. Deambula de un lado a otro entre la fidelidad a Claudius y el amor a su hijo, en una maraña de apariencias, traiciones, ironías, sarcasmos y muerte. Aun cuando la verdad le es revelada en la escena del aposento (3.4), es incapaz de reaccionar más allá de lo que le dicta el instinto de supervivencia.

El personaje de Gertrude se encuentra entre los términos acuñados por los juristas, a raíz del caso Nóos, “mujer florero” y “síndrome de la esposa idiota”. “La esposa florero . . . sabe perfectamente el espantoso delito que se está cometiendo pero no puede hacer nada”; su función es la de dejarse renovar a diario el agua y las flores, totalmente incapaz de moverse por sí sola. Por su parte “el síndrome de la esposa idiota consiste . . . en un estado de semiestupidez permanente en que la consorte también lo ve todo, pero no entiende absolutamente nada” (García, T. “Los juristas”).

De su físico sabemos por Hamlet que es una mujer madura, “pues a vuestra edad el brío de la sangre está domado”, y que aún conserva su belleza: “Quién sino una reina bella” (3.4). El papel no es de gran complejidad a excepción de la escena de la alcoba (3.4), ya que de la intensidad de la réplica depende la energía del discurso de Hamlet.

William Sly (¿?-1608)

-El actor:

Parece que se enroló en los *Chambelain's Men* en 1594, apareciendo en la primera lista de la compañía en 1598, y a partir de ahí, en todas las listas hasta 1605. “In that year he became a housekeeper of the Globe . . . [también] He was one of the original house keepers of the Blackfriars theatre in 1608, but died shortly afterwards” (Halliday 458).

Es en 1604 cuando aparece su nombre junto con el de Burbage y otros “in the Induction to the King's men's version of the *Malcontent*, from an affected phrase in which Malone infers that he played Osric in *Hamlet*” (Halliday 458).

En la ya mencionada *Induction de The Malcontent* (impresión de 1604), “Sly, Sinklow, Burbadge, Condell, and Lowin are introduced by their names, but the two first were dressed as characters, and the three last came before the audience merely as players” (Collier 154). Durante el desarrollo de la escena, Condell le pide a Sly que se ponga el sombrero, y él replica “No, in good faith, for mine ease”, una expresión propia de la época, pero al ser usada por Osric en *Hamlet* (5.2) Malone considera que Sly interpretó ese papel: “Shakespeare’s words are, indeed, very nearly identical with those in ‘The Malcontent’ put into Sly’s mouth, ‘Nay, in good faith, for mine ease: in good faith;’ and the conjecture is at least plausible, because Sly’s character in this Induction is not dissimilar to that of Osric” (155).

A excepción de Osric, no se tiene referencia de ningún otro personaje que haya sido interpretado por él de las obras de Shakespeare, “He may have played Osric in Hamlet, though except for Christopher Sly, no Shakespearean role can be assigned with certainty to him” (Boyce 602).

Esta pequeña muestra podría ser indicativa del tipo de personajes que Sly pudo interpretar para la escena shakespeariana.

Teniendo en cuenta la fecha de ingreso en la compañía y que murió muy joven, podemos conjeturar que fuera de la edad de Shakespeare, Burbadge o Condell, por lo que contaría con unos treinta y pocos años en la fecha del estreno.

El hecho de que a su muerte apareciera en el registro: “and he was registered as “gentleman,” and not as “player,” which was the more usual designation” (Collier 156), nos predispone a considerar a Sly como un individuo cuya conducta, maneras y formas de expresión tendían a imitar comportamientos de cierto rango social.

En su testamento aparece Cuthbert Burbadge como heredero de su espada y su sombrero, “bequeathing to him Sly’s sword and hat” (157). Probablemente tanto la espada como el sombrero formarían parte de su indumentaria habitual, pero cabe la posibilidad que fueran parte de su vestuario escénico, lo que afianzaría su vinculación con el personaje de Osric y justificaría las especulaciones de algunos estudiosos que contemplan la posibilidad de que hubiera interpretado el personaje de Laertes.

Dada la coincidencia de ambos personajes en el quinto acto, no pudo doblar, por lo que atendiendo a las fuentes principales y sus maneras de *gentleman*, le atribuimos el papel de Osric.

-Los personajes:

Osric: Acto 5 / Escena 2.

Representa el alcance de la pequeña aristocracia y los comerciantes a los privilegios propios de la vieja nobleza. Viene a hacer las veces del pobre Polonius. Es el encargado de llevar a Hamlet la solicitud del rey para que se bata en esgrima con Laertes. El lenguaje y la actitud excesivamente educada del personaje, conocedor de la demencia de Hamlet, inspiran la diversión y burla del protagonista, demostrando la facilidad con la que los cortesanos aceptan cualquier cosa por mantener el favor del rey¹⁹. Posteriormente arbitrará el combate de esgrima y será quien anuncie la llegada de Fortinbras de Polonia, sin tener más importancia su presencia:

Osric functions as comic relief in the face of the King's rapidly unfolding plot against Hamlet, which hinges on the fencing match. Further, the distraction offered by Osric subtly suggests Hamlet's own detachment from the danger that threatens him (Boyce 470).

El personaje muestra cierta complejidad interpretativa ya que trata de fingir lo que no es, provocando el juego de Hamlet. Un personaje cómico cargado de afectación, es decir, falto de naturalidad y con maneras exageradas, pero sin caer en lo ridículo:

his slender intellectual equipment leads him to ape the latest fashion set by a few brilliant spirits, scholars, and litterati (Lyly and his fellow-Euphuists); but, like all imitators and converts, he goes farther than his models, whose purpose he misunderstands. He mistakes extravagance and absurdity of diction for wit, ridiculous formality for true politeness and courtliness, and affectation for originality (Shakespeare, William. *Hamlet*. Eds. F. A. Purcell and L. M. Somers párr. 1).

¹⁹ Es de señalar la acertada interpretación de Robin Williams como Osric en la película *Hamlet*, de Kenneth Branagh. Su impecable actuación está muy cerca de cómo pudo ser el Osric del Globe. La crítica al cortesano amanerado, afrancesado.

Rosencrantz: Acto 2. Escena 2 / Acto 3. Escenas 1, 2 y 3 / Acto 4. Escenas 1, 2, 3 y 4.

Cortesano, pareja inseparable de Guildenstern, amigo de Hamlet desde la niñez que asistirá al rey Claudius en su complot como espía.

Rosencrantz y Guildenstern no pueden entenderse ni analizarse por separado²⁰. Forman una unidad, como si fueran un solo personaje reflejo de la servidumbre cortesana danesa. Ya los apellidos son representativos del lejano lugar donde transcurre la acción:

Guildenstern and Rosencrantz were notable Danish family names of the 16th century; it is recorded that at the Danish royal coronation of 1596, fully one-tenth of the aristocratic participants bore one name or the other. Moreover, several students of each name were enrolled in the university at Wittenberg (Boyce 566).

Muchos directores han optado por refundir los dos personajes en uno, pero sin embargo no deja de asombrar la curiosa reflexión del Guillermo de Goethe para mantener en su adaptación a los dos personajes:

Dios me libre de hacer tales supresiones, que a un tiempo extinguen el sentido y el efecto . . . Porque lo que estas dos personas hacen y son no puede ser representado por una sola. En estas pequeñeces se muestra la grandeza de Shakespeare. Este modo fácil de presentarse, estas afabilidades y reverencias, estos asentimientos, adulaciones y lisonjas; esta solicitud, este alabar, esta ubicuidad y vaciedad, esta honrada bribonería, esta incapacidad, ¿cómo pueden ser expresados por un solo hombre? Haría falta siquiera una docena, si se pudiera disponer de ellos, pues no existen nada más que en sociedad, son la sociedad misma, y Shakespeare se mostró muy modesto y prudente no haciendo salir a escena más que a dos de tales representantes. Por otra parte, necesito en mi arreglo que sean una pareja, para contrastar con el único bondadoso y excelente Horatio (Goethe, Wilhelm Meister, Libro Quinto, cap. V párr. 9).

Rosencrantz y Guildenstern llegan a identificarse de tal manera que hablan al unísono, “We’ll wait upon you” (2.2.268), o les basta un solo cruce de miradas para revelar la traición. Sus intervenciones son complementarias, a modo de un discurso roto,

²⁰ Tanto es así que Tom Stoppard les dedicó una comedia, “Rosencrantz and Guildenstern are Dead”, convirtiéndolos en pareja cómica al estilo Beckett o del cine mudo.

o bien reiterativas. Sus entradas y salidas conjuntas, un único pensamiento, una única decisión, una misma traición, una misma suerte.

Personajes planos, sin inflexiones emocionales, sometida su voluntad a la leatad al rey antes que a la del amigo, son pronto descubiertos por Hamlet. Probablemente desconocedores de la trama mortal del rey, se pueden considerar víctimas inocentes del contragolpe de Hamlet, que les cuesta la vida. Sus entradas y salidas son continuas entre el acto segundo y el quinto. Sin embargo, el número de versos pronunciados por Rosencrantz (73), prácticamente duplica a los de Guildenstern (39), por lo que el actor que interpreta al primero es de más relevancia que el segundo. Así, siendo un carácter desdoblado que encaja con el talante y la personalidad interpretativa de William Sly, le atribuimos el de Rosencrantz por ser el de mayor carga textual.

También es probable que apareciera como figuración en los cortejos: Acto 1 / Escena 2 y Acto 5 / Escenas 1 y 2.

Henry Condell (Bautizado en 1576-1627)

-El actor:

Probablemente estuvo con la empresa desde sus inicios, haciéndose socio accionista de los *Chambelain's Men* en 1598. Es uno de los actores principales, según consta en el *First Folio*, permaneciendo con los *King's men* hasta su muerte. Actuó tanto en tragedias como en comedias, pero no es conocido por su interpretación en particular de ningún personaje de Shakespeare. Debió tener gran amistad con el poeta, ya que Shakespeare le tuvo presente en su testamento.

“The first mention of him is in 1598 in Every man in his Homour, but from his position in the Folio list, 8 th, it seems probable that he joined the Chamberlain's men at the same time as Shakespeare . . . He married in 1599” (Halliday 114).

Algo más joven que Shakespeare o Burbage, debía contar con algo más de veinticinco años en el momento del estreno.

Condell fue el actor que sustituyó a Thomas Pope cuando se retiró en 1600, por lo que es de suponer que contaba, en alguna medida, con aptitudes similares. De Pope sabemos que “in 1596 might be at the head of the comedians . . . Pope was unquestionably a man of eminence and property” (Collier 18). Sobre los papeles que pudo representar en

los dramas de Shakespeare, Collier apunta: “we can only speculate from the fact that, at all events late in his career, he was accustomed to represent rustics” (122). Boyce ratifica a Collier en cuanto a la faceta cómica del actor y añade “They must have been comic parts, for he was a clown and acrobat” (511). Por su legado testamentario, sabemos que poseía armas de lucha escénica, lo que nos hace suponer que debió interpretar escenas de esgrima: “I give and bequeath to Robert Gough and John Edmans all my wearing apparel, and all my arms, to be equally divided between them” (Collier 127).

En el trazado de su biografía, Collier afirma que ya participó en *Every Man in his Humour*, de Ben Jonson, en 1598 y “If our conjecture be worth anything, he was the Captain Bobadill of that comedy, and consequently a performer upon whose talents as a comedian much reliance could be placed” (133). En los estudios que realiza, encuentra la lista de actores en relación con el personaje en la impresión del texto de 1616, donde aparecen, en orden de importancia, los diez comediantes principales, ocupando Condell el quinto lugar.

In 1599 he was one of the six actors in “Every Man out of his Humour,” whose names were selected by Ben Jonson, to be made prominent among the sixteen performers engaged in the representation of that “comical satire.” In the spring of 1599, we obtain the earliest intelligence regarding Condell in his private capacity” (134).

Y afirma que “he was an actor of experience as well as of ability” (134). Collier también destaca la gran amistad que unió a Condell y Heminges durante toda su vida, dentro y fuera de las tablas.

Por los datos recopilados planteamos que pudiera haber interpretado a Laertes, en tandem con Heminges-Polonius, ya que si participaba de las aptitudes expuestas en Pope, posiblemente mostrara dominio de la esgrima.

-Los personajes:

Laertes: Acto 1. Escenas 2 y 3; Acto 4. Escenas 5 y 7; Acto 5. Escenas 1 y 2.

Hijo de Polonius y hermano de Ophelia. Para la continuación de sus estudios, marcha a Francia en (1.3) y no aparecerá, ya con continuidad hasta el final de la tragedia, hasta (4.5), lo que nos hace suponer que pudo doblar a otro personaje de texto, como al

actor principal en el conjunto de cómicos y flautistas, ya que es uno de los personajes de texto que no está presente en la escena de la representación de *La ratonera*.

Laertes presenta las dos caras de la moneda, provocando en el público una impresión dual de su carácter. Si en su primera aparición, en el acto primero, se muestra como un súbdito fiel, apegado al trono, que viene desde Francia a la coronación y boda del nuevo rey, que solicita humildemente el permiso y la venia para poder volver, que desempeña noblemente el papel protector de hermano mayor con Ophelia, que le alerta para que no se precipite en los brazos de Hamlet, que se cuida del deseo ya que su elección está supeditada al bienestar del Estado; que como hijo es ejemplar, obediente y atento a los consejos de su padre..., resumiendo, que se muestra como paradigma del súbdito, hermano e hijo perfecto, en su segunda aparición, escena quinta del acto cuarto hasta el desenlace final, revela su cara oculta:

he now destroys it by actions which disclose his real character. Naturally impetuous, fiery of temperament, and ruled by passion rather than by reason, he reveals himself, on returning from his libertine life in Paris, as indifferent to noble ideals of honor and of justice, and willingly agrees to become the base tool of a crafty criminal. If, of the two conspirators, Claudius is the master villain, Laertes by his own suggestion of the use of poison, proves himself no mean adept in the ways of infamy (Blackmore párr. 1).

No obstante, no podemos dejar de percibirlo como un joven noble, como demuestra al final de la tragedia, inexperto, inmaduro y, por esa juventud, impulsivo, manipulable e irreflexivo, lo que le lleva a convertirse en el sicario del rey sin apenas apercibirse.

El personaje de Laertes conlleva una dificultad relativa que se presenta en su segunda intervención, donde debe mostrar inflexiones emocionales que oscilan entre la cólera, la desesperación, la ira, la amargura y el arrepentimiento, más la destreza que requiere el arte de la esgrima.

Primer Cómico: Acto 2. Escena 2 / Acto 3. Escena 2.

Pertenece a la compañía de cómicos y músicos que llega al castillo de Elsinore.

Es el primer actor de la compañía (*First player*) en quien recae la mayor carga textual, con un registro dramático importante y bien interpretado, ya que el recitado que

hace de la muerte de Príamo y cómo expresa el dolor de Hécuba es capaz de emocionar a Hamlet, quien alaba sus dotes como actor.

La representación de *La ratonera* requiere cuatro personajes: rey, reina, Luciano-envenenador y prólogo. Esta escena es de vital importancia para el desarrollo de la trama:

Shakespeare introduce la compañía de cómicos en un doble objeto. En primer lugar, el hombre que declama con tanta emoción personal la muerte de Príamo ejerce la más profunda impresión sobre el propio príncipe; agudiza la conciencia del vacilante joven, y de este modo esta escena es preludio de aquella otra en la que la pequeña comedia produce tan gran efecto sobre el rey. Hamlet se siente avergonzado ante el cómico que participa tan vivamente en unos dolores extraños y fingidos, y al punto se provoca en él la idea de hacer una tentativa de igual clase en la conciencia de su padrastro (Goethe, Libro Quinto, cap. VI párr. 14).

Del primer cómico sabemos que es un actor joven y de experiencia, conocido de Hamlet: “O, my old friend! thy face is valanced since I saw thee last. Com’st thou to beard me in Denmark?” (2.2.426-28).

Esta escena es una más en las que Shakespeare hace referencia a su amigo y rival dramático Christopher Marlowe. El pasaje que pide al actor que recite parece que no fue del gusto del público, pero a Hamlet le había estremecido. Se trata del parlamento de Eneas narrando el episodio sangriento de Pirro y Príamo, que ya hacía tiempo le había oído recitar al mismo actor.

La obra se fecha entre 1585 y 1586, fue publicada por primera vez en formato cuarto en 1594 y, según consta en la portada, “Played by the Children of her *Maiesties* Chappell”.

Cuando Hamlet dice “Y heard thee speak me a speech one, but it was / never acted, or it was, not above once” y, versos después, “If it live in your memory, begin . . .” (2.2), no queda duda de que si se representó una sola vez, fue por los “Niños de la Capilla”, para quienes fue expresamente escrito. Ahora sí cabe conjeturar que Condell comenzara su carrera y formación en esta compañía y representara el papel de Eneas.

El personaje recita al modo de la nueva escuela, sin afectación, movimientos bruscos y declamación altanera. Su interiorización es tal que muda de color y llena sus ojos de lágrimas.

Como primer actor, representará el papel de Rey en la comedia.

Sí queremos hacer notar, en el caso de que Condell hubiera ejecutado estos papeles (Laertes, Primer Actor, Cómico Rey y Músico), que estaría cerca de los parámetros interpretativos atribuidos a Burbage, demostrando habilidad en todas las disciplinas que encierra el arte dramático.

Jonh Sincler-Sincklo (activo 1590-1604)

-El actor:

No aparece en la lista de actores del *First Folio*. “He was never a sharer” (Halliday 455) aunque formó parte de la compañía desde sus inicios, pasando junto con ellos a los *King’s Men*.

Parece que por su particular físico representó papeles menores y escritos expresamente para él: “Sincklo was notable for this feature and may therefore have been cast as particularly thin men. Indeed, it is possible that Shakespeare wrote extremely thin men into his plays because he knew that Sincklo would be impressive in the parts” (Boyce 599). Del conjunto de personajes “cortados a su medida” se sabe que desempeñó el papel de “Pinch en la *Comedia de las equivocaciones* y el del juez rural Trivial (en inglés, Shallow) en la segunda parte de *Enrique IV*. También es probable que representase al boticario de *Romeo y Julieta*” (Ackroyd 336).

Pero tenemos indicios para pensar que pudo representar personajes “de carácter”. En *Julius Caesar*, encontramos una descripción de Casio que encaja con la fisonomía del actor, por lo que Shakespeare tiene en cuenta no solo sus peculiaridades físicas, sino su potencial interpretativo para concebir el personaje de Casio para John Sincler.

CAESAR

Let me have men about me that are fat,
Sleek-headed men, and such as sleep a-nights.
Yon Cassius has a lean and hungry look.
He thinks too much. Such men are dangerous.

ANTONY

Fear him not, Caesar, he’s not dangerous.
He is a noble Roman, and well given.

CAESAR

Would he were fatter! But I fear him not.
 Yet if my name were liable to fear,
 I do not know the man I should avoid
 So soon as that spare Cassius. He reads much,
 He is a great observer, and he looks
 Quite through the deeds of men. He loves no plays,
 As thou dost, Antony; he hears no music.
 Seldom he smiles, and smiles in such a sort
 As if he mocked himself, and scorned his spirit
 That could be moved to smile at anything (“Julius Caesar”, *William Shakespeare* 1.2.193-208).

-El personaje:

Horatio: Acto 1. Escenas 1, 2, 4 y 5; Acto 3. Escena 2; Acto 4. Escenas 5 y 6; Acto 5. Escenas 1 y 2.

La función de este personaje es la de dar apoyo y credibilidad a la conducta de Hamlet. Es un personaje lineal, sin inflexiones emocionales. Compañero de estudios de Hamlet, se presuponen de edad aproximada. Shakespeare muestra un Horatio erudito, cauteloso, consecuente y lógico.

Es un personaje extraño que no encaja en los perfiles generales por su honestidad, fidelidad, humildad y nobleza. Es la sombra de Hamlet, el ángel protector de su razón.

Hamlet se refiere a él como “Damón querido” (3.2.275), es decir, aquél al que no le importó apostar su vida como aval de su amigo, quedando como paradigma de amistad generosa y heroica. Y fundamentales en este sentido resultan los siguientes versos:

Hamlet

Horatio, thou art e'en as just a man
 As e'er my conversation coped withal

Horatio

O my dear lord

Hamlet

Nay, do not think I flatter.
 For what advancement may I hope from thee,
 That no revenue hast but thy good spirits
 To feed and clothe thee? Why should the poor be flattered?
 No, let the candied tongue lick absurd pomp,
 And crook the pregnant hinges of the knee
 Where thift may follow fawning. Dost thou hear?
 Since my dear soul was mistress of her choice
 And could of men distinguish, her election
 Hath sealed thee for herself; for thou hast been
 As one in suff'ring all, that suffers nothing,
 A man that Fortune's buffets and rewards
 Hath ta'en with equal thanks. And blest are those
 Whose blood and judgement are so well comeddled
 That they are not a pipe for Fortune's finger
 To sound what stop she please. Give me that man
 That is not passion's slave, and I will wear him
 In my heart's core, ay, in my heart of heart,
 As I do thee . . . (3.2.52-72)

Pero estos versos están dirigidos al actor que encarna a Horatio y creemos tener indicios suficientes para considerar que se trata de Jonh Sincler. Stanley Wells apunta que Sinklo “must have been an amiable, long-suffering man, well accustomed to tolerating jokes about his appearance” (53). Un hombre que sufriendolo todo, nada sufre, que acepta, serenamente y por igual, reveses y favores de Fortuna. Un hombre discreto y equilibrado.

Apenas nada se sabe de su vida, ni a que parroquia pertenecía o si estuvo casado, solo hay referencias a las peculiaridades físicas. Los críticos no lo definen como un actor cómico. Sin embargo, los personajes a los que se da por cierto que encarnó tienen ese toque de comicidad atribuida a la fisonomía.

Por otro lado, los versos hacen referencia a su status económico, “no tienes más renta para comer y vestirte que tus propias cualidades”. Sabemos que Sincler estuvo hasta

el final con Shakespeare, desde antes de la formación de los *Chamberlain's Men*; sin embargo, nunca fue “sharer” ni tuvo participación en el *Globe*, o mejor decir que nunca tuvo la capacidad económica para hacer una inversión, siendo su condición la de asalariado.

Bien debían conocerse el poeta y el actor, que con su esfuerzo demostró su capacidad como carácter trágico, y justifica que diga: “Desde que mi persona aprendió a escoger y supo distinguir, su elección recayó en ti”.

Todo se justificaría si, como ya expusimos cuando hablamos del actor, poco antes del estreno de *Hamlet* hubiera interpretado el papel de Casio en *Julius Caesar*, donde es también reconocible por la descripción peyorativa que Cesar hace de Casio. En ese caso, el diseño de Horatio para Sincler sería como una manera de resarcir al actor, a la persona, alabando en los versos las cualidades del alma y suprimiendo de ellos las deficiencias del cuerpo.

Sin abandonar la tragedia de *Julius Caesar*, ya contemplamos la posibilidad de que Bruto-Hamlet-Burbage interactuara con César-Polonius-Heminges, siendo cómplice y amigo leal de aquel Casio-Horatio-Sincler, por lo que la comicidad que pudiera suponer el contraste físico entre ambos personajes trágicos hubiera quedado salvada en el estreno del drama romano.

Otras referencias que justifican esta hipótesis las encontramos en el acto primero, escena primera, cuando Horatio refiere las circunstancias precedentes al derrocamiento de César²¹, como si hubiera sido testigo directo de los acontecimientos. Y cuando al final de la escena segunda del acto quinto intenta beber de la copa envenenada para acompañar a su amigo en su viaje eterno, dice: “I am more an antique Roman than a Dane”.

No consideramos la posibilidad de doblar en figuración o personajes menores, precisamente por lo peculiar de su físico.

Robert Armin, también conocido como “*snuff*”, (1570-1?-1615)

-El actor:

²¹ Versos omitidos en la edición *In Folio* de 1623, pero presentes en el segundo Quarto (Pujante, trad. y ed. 48).

“Armin was a small man whose skills were verbal and musical . . . The dialogue Shakespeare provided for him is filled with wordplay and ingenious arguments, and his characters often sing” (Boyce 34).

Armin sucede al famoso cómico William Kempe. Éste fue uno de los principales y más famosos actores, además de accionista, de la compañía *The Chamberlain's Men*, especializado en papeles de gran comicidad. Probablemente a raíz de una disputa con Shakespeare, abandonó la compañía en 1599, y fue entonces que le sucedió William Armin, pasando a ser el actor cómico principal de la compañía. Tras el estudio de *Tarlton's Jests and News out of Purgatory*, editado por J. O. Halliwell, Collier, a pesar de que no encuentra referencia expresa de que el cómico instruyera al niño, no descarta totalmente la posibilidad de que Armin hubiera estado bajo la tutela y aprendizaje de Tarlton: “Armin was apprentice to a goldsmith when he became acquainted with Tarlton, and all we learn is, that Tarlton prophesied that Armin should be his successor in clown's parts, and that the boy, from his personal liking for Tarlton, frequented plays in which Tarlton acted, and admired, if not acquired, his humour” (217).

Pero su relación con Tarlton duró poco tiempo, ya que el cómico muere en 1588, cuando Armin contaba tan solo diecisiete o dieciocho años de edad, lo que nos lleva a pensar que la instrucción del chico sobre las maneras humorísticas del cómico fue de carácter autodidacta, siendo la admiración que sentía por él y el seguimiento que le hacía por los teatros lo que le incitó a imitar su lenguaje escénico:

probably he was not a grown man when he lost his theatrical patron. If we suppose Armin to have been seventeen or eighteen at the death of Tarlton, he was born about 1570 or 1571, consequently an actor of considerable standing in the spring of 1603, when James I. granted the patent to his players . . . (Collier 191).

Tarlton fue el actor cómico que establece los principios de estilo del *clown* escénico: “earthy, awkward, comically confused in speech” (Boyce 629), marcando un estándar de marcada influencia en todos los cómicos posteriores. Fue un maestro en la habilidad de la improvisación, cosa que ya sabemos no le gustaba a Shakespeare aunque, según apuntan los críticos, el poeta recuerda con cariño la figura de Tarlton en la calavera del bufón Yorick, y que quien sale escaldado en los consejos que da a los cómicos es el insolente William Kempe. Si bien Kempe se formó en el canon de Tarlton, fue

distorsionando el arte del *clown* a la payasada obscena y sórdida, indisciplinada y deshonesto con los principios interpretativos de los *Chamberlain's Men*.

Cuando Robert Armin pasa a ocupar el puesto de cómico en la compañía, Shakespeare comienza a definir personajes adecuados a la *vis* cómica del actor explotando todas sus aptitudes, como las que tenía para el canto. Desarrolla personajes con una mezcla de “melancolía, extravagancias, canciones, sabiduría, mímica, juegos de palabras, ingenio, refranes, sátira y filosofía” (Ackroyd 564), rasgos distintivos en el sepulturero de *Hamlet*.

“His unique verbal skills allowed him to transcend the country rustics that had been the specialty of Tarlton and Kempe. With Armin in mind, Shakespeare created fools that were sharp-tongued and often wiser than the more noble characters” (“Robert Armin” párr. 3).

Pero Armin no se conforma con la herencia recibida y estudia

lo que se daba en llamar “payasos naturales” y, gracias a su habilidad instintiva para la mímica, aprendió a imitarlos; por lo tanto proporcionó al papel del bufón una conciencia de sí mismo o interiorización que Kempe nunca tuvo. No improvisó bromas a la manera de su predecesor; estudió cada papel con atención y caracterizó a cada personaje de un modo distinto . . . resulta evidente que Armin pudo abordar lo que en fecha posterior se denominó “personajes de carácter” (Ackroyd 564).

En la fecha del estreno contaría, según los cálculos de Collier, unos veintinueve o treinta años de edad.

-Los personajes:

El sepulturero: Acto 5. Escena 1.

Esta escena no tiene relevancia en la trama y retrasa el desarrollo de los acontecimientos, teniendo como función relajar la tensión dramática, brindando un alivio cómico que acrecentará el impacto trágico de la siguiente escena. El *clown* es un

character type often used by Shakespeare, a humorously ignorant and unsophisticated figure, usually male and often associated with rustic ways. The clown is to some extent a comic caricature of a peasant; his humour is earthy and

simple, often featuring awkwardness and confusion, such as the unintentionally comic misuse of language, but there is an underlying element of shrewdness as well . . . The clown is ridiculous but worthy; he retains the virtues of nature and is fundamentally sensible . . . To some extent, this is a reflection of his social position—because he has nothing to lose, he can speak the truth as he sees it . . . He manifests our simplest, often 'vulgar' impulses, with the solid strength of one who is relatively uncorrupted by society. With a natural good grace, he accepts his clumsiness, like his inferior social position, as part of his destined lot. Because he is more obviously long-suffering than profound, the clown parallels on a more accessible plane the stoicism of the tragic hero (Boyce 114-15).

Todas estas características encajan en el personaje del enterrador y su compañero, tanto en la seriada cómica entre ambos acerca del suicidio, la ley..., y, después de la salida del compañero de escena, la que mantiene con Hamlet, dando respuestas engoladas y enigmáticas a sus preguntas, y la forma de describir la descomposición de los cuerpos. En sí, el destino del ser humano es morir y esto hace de su trabajo un hecho cotidiano.

El personaje está escrito “to exploit Armin’s particular talents” (Boyce 34), incluido el musical.

Guildestern: Acto 2. Escena 2 / Acto 3. Escenas 1, 2 y 3 / Acto 4. Escenas 1, 2, 3 y 4.

Cortesano, pareja inseparable de Rosencrantz, amigo de Hamlet desde la niñez que asistirá al rey Claudius en su complot como espía.

El hecho de que, al intentar encajar actores y personajes según sus cualidades, los tiempos de cambio y los ya históricamente establecidos nos hayan llevado a emparejar a William Sly y Robert Armin con Rosencrantz y Guildestern, además de la ausencia de un discurso acotacional que defina los mecanismos interpretativos, nos plantea una nueva visión de los personajes y su función en la tragedia.

Patéticos, inconscientes y serviles, a modo de marionetas sometidas a la voluntad del rey, son el reflejo de la sociedad satirizada por Shakespeare. La sátira no deja de ser un tipo de humor.

Si aceptamos que el humor es una actitud, postura o disposición de un sujeto ante algo, estamos afirmando que el humor es la expresión de este sujeto, que no se

manifiesta de manera directa y conceptual, sino que es preciso deducirla sintomáticamente. Efectivamente, serán sus manifestaciones discursivas - producciones textuales- las que funcionarán como síntomas de tal actitud humorística (Sosa, Nélica 173-74).

Una actitud humorística que critica en tono de burla y ridículo, casi a modo de caricatura, los vicios patentes de la corte y por ende de la nueva clase emergente, sin dejar de ejercer un cierto tono moralizante con la muerte de ambos personajes. La interpretación requiere de cierta comicidad a la hora de la construcción del personaje, sobre todo a nivel gestual y en la relación sinérgica entre ellos, y en la intencionalidad en la ejecución del discurso.

En el supuesto de que Armin encarnase a Guildenstern, no dejaría de ser curiosa y “tener su gracia” la escena entre Hamlet y sus compañeros de estudios (3.2), cuando invita a Guildenstern a tocar la flauta y este la rechaza por no saber cómo hacerlo.

Ambos personajes no han pasado desapercibidos. El dramaturgo británico Tom Stoppard recrea sus vidas en *Rosencrantz and Guildenstern are Dead* y, aunque no se acaba de distinguir quién es quién ni para ellos mismos, no conforman una unidad, sino dos mitades. En cierta manera manifiesta la imposibilidad de fundir a ambos personajes.

James Sands (¿?-¿?)

-El actor:

No se cuenta entre los actores principales mencionados en 1623 y “He was never a sharer with the King’s, and about 1617 seems to have been with Queen Anne’s” (Halliday 431). En 1605 aparece como “a boy actor” con los *King’s Men* y, como ya se menciona, tenía buen oído y dominio de los instrumentos musicales. Es un buen candidato para el personaje de Ophelia, pero en 1605 aún estaba en formación, por lo que a fecha del estreno pudiera no tener la capacitación suficiente.

Pero de otro lado y por esas fechas Shakespeare escribe textos con “destacados personajes femeninos de similar carácter [que] sugiere la existencia de un actor, muy joven y de especial talento, para el que Shakespeare escribió papeles de progresiva dificultad y lucimiento a medida que maduraba” (MacLeish y Unwin 43). Por lo que no podemos descartar que se trate del propio Sands, más cuando se puede deducir por el legado de Phillips que su aprendiz contaba con relevantes aptitudes musicales.

-El personaje:

Ophelia: Acto 1. Escena 3 / Acto 2. Escena 1 / Acto 3. Escenas 1 y 2 / Acto 4. Escena 5 / Acto 5. Escena 1.

Hija de Polonius, hermana de Laertes y “amante” de Hamlet. Joven doncella, obediente y sufridora. La victimización del personaje, objetualizado por su padre para sus propósitos y rechazado por el amante para su protección, va en tono creciente hasta desembocar en la locura y la muerte.

Algunos directores cinematográficos que, como Kenneth Branagh, han contemplado la posibilidad de dar credibilidad a un incipiente embarazo de Ophelia, hacen de este personaje el perdedor absoluto en la tragedia. Amada, rechazada, manipulada, engañada, perdida, huérfana, sola, embarazada y loca, el único desenlace es la muerte dulce y piadosa.

Hay numerosos indicios en el texto para presuponer esta posibilidad. Ophelia, una niña débil, carente de amor, huérfana de madre y sin hermanas, sometida su voluntad a un padre dominante y a un hermano protector, es razonable que se deje arrastrar por aquél que le hace sentir querida.

Encontramos argumentos para justificar esta perspectiva en:

OPHELIA

My lord, I have remembrances of yours
That I have longed long to redeliver.
I pray you now receive them.

HAMLET

No, no, I never gave you aught.

OPHELIA

My honored lord, you know right well you did,
And with them words of so sweet breath composed
As made the things more rich. Their perfume lost,
Take these again; for to the noble mind
Rich gifts wax poor when givers prove unkind
There, my lord (3.1.95-104).

Ackroyd apunta que “en esa época no era insólito que las parejas cohabitaran antes de los esponsales . . . Existía la costumbre de que ambas partes se dieran ‘palabra de matrimonio’, un contrato oral ante testigos que también se conocía como ‘tomar las manos’ o ‘asegurarse’”; (148-49) de hecho, cuando Shakespeare contrae matrimonio con Anne Hattaway, ésta estaba embarazada de cuatro meses, probablemente después de haber pronunciado una fórmula de declaración del tipo: “Confieso que soy tu esposa, que por tu bien he renunciado a todos mis amigos y que espero que me uses bien” (Eccles ctd. en Ackroyd 148-49).

El hombre cogía la mano de la mujer y repetía la misma promesa. Sólo después de esa “palabra de matrimonio”, la mujer podía renunciar a la virginidad. La ceremonia nupcial se celebraba más adelante. Se trataba de un código de honor fijado tanto por la disciplina social como la sexual; evidentemente, existían diversas maneras de “asegurarse”, que iban del compromiso privado a una ceremonia con el devocionario. Podemos medir la asiduidad de la práctica a través del hecho de que entre el veinte y el treinta por ciento de las desposadas daban a luz en los ocho primeros meses del matrimonio . . . Durante la ceremonia informal, también se practicaba la costumbre de intercambiar anillos (otros regalos previos al contrato incluían una moneda de seis peniques doblada y un par de guantes) (149).

Cabe, por tanto, la posibilidad de que este tipo de contrato privado existiese entre Ophelia y Hamlet. Contrato que queda roto mediante la “obligada” devolución de los regalos.

Indicios también son la canción *Tomorrow is Saint Valentine's day* o la ubicación del prendido de ruda que luce Ophelia, ya comentados en sus apartados correspondientes. Quizás sea la balada lo más significativo para desenmascarar la situación, ya que no acaba de encajar “en labios de una noble muchacha, esas frases equívocas y esas indecentes necesidades”.

Vive silenciosa y recogida en sí misma, pero apenas oculta su nostalgia y sus deseos. Secretamente, resuenan en su alma los acentos de la voluptuosidad . . . cuando le es arrebatado todo dominio sobre sí misma, cuando su corazón se viene a sus labios, sus labios mismos son los que la traicionan, y en la inocencia de la locura, se divierte haciendo resonar ante el rey y la reina sus libres canciones

favoritas, la de la muchacha seducida, de la moza que se desliza junto al amante, etcétera (Goethe, Libro Cuarto, cap. XVI párr. 2).

En sí, se trata de un personaje sin complicaciones interpretativas, pero que a nivel gestual debe mostrar delicadeza, sensibilidad, ternura, gracia y distinción en sus maneras. Probablemente se trate de un actor muy joven con grandes aptitudes musicales. De ahí que hayamos optado por Sands para el papel.

3.5 Actores y Personajes. Sin asignación

Hasta aquí hemos podido establecer una relación actor-personaje que, aun en el campo de la conjetura y la hipótesis, no deja de estar refrendada por reputados investigadores. Pero quedan una serie de actores de los que no se aporta un mínimo detalle al que poder asirnos para establecer una teórica correspondencia con los personajes pendientes, en caso de que hubieran formado parte del elenco del estreno en 1601. Ellos son:

Richard Cowley (?- 1619)

Uno de los actores principales que aparecen nombrados en el *First Folio* y en la lista de los *Chamberlain's Men* de 1594.

Hay razones para suponer que trabajó en la misma compañía que Edward Alleyn, en 1593: “for in a letter to his wife, during a provincial expedition in consequence of the prevalence of the plague in London, dated 1st August, he mentions Cowley as having joined him at Bristol, and as having been the bearer of a letter from Mrs. Alleyn” (Collier 160). Lo que ya nos sugiere una trayectoria como actor en el momento del estreno de *Hamlet*.

Sabemos que contrajo matrimonio sobre 1595 “because in March 1595-6 he had a son, named Robert” (161), y que en marzo de 1602 él, junto a John Heminge, “represented the Lord Chamberlain's servants, when they received [30 libras] as payment for performances at Court . . . This distinction serves to show that Cowley was then a man at least of standing, if not of eminence in the association” (162). Estos datos nos hacen suponer una edad aproximada a la de Shakespeare o Burbage.

Sobre sus aptitudes actorales, Cowley “appears to have been an actor of a low class” (Malone and Chalmers ctd. en Collier 159), aunque según este investigador es una afirmación bastante arriesgada y poco concluyente.

Sobre los personajes que interpretó, sí hay pruebas contundentes de que “Cowley was the performer of the character of Verges [sobre 1599], at the same time that Kemp was the representative of Dogberry: the names of the two actors are inserted in the old impressions, instead of those of the parts they sustained” (159), y se le atribuye Quince en *A Midsummer Night's Dream*, siendo pareja de Kempe en el papel de Bottom: “he is thus presumed to have worked well as a straight man to the great comic actor Will Kempe, who played Dogberry and Bottom, the respective counterparts to Cowley's roles” (Boyce 138).

Basándonos en estas indicaciones, podríamos aseverar que Cowley debió ser un actor de recursos, mente ágil y destreza verbal. A lo largo del estudio hemos hecho varias referencias al carácter endiosado e indisciplinado de Kempe, por lo que corresponde a un actor preparado para estar pronto a la réplica.

Del estudio que hemos realizado no hemos conseguido extraer datos suficientes para atribuirle un papel de texto representativo, aunque, por el lugar que ocupa en la lista de los *Chamberlain's Men*, debería de haber interpretado un personaje de más presencia escénica, ya que el personaje que nos encaja con las aptitudes descritas es el “acompañante del sepulturero” (*Clown 2*), dando la réplica a Armin si bien, como ya hemos expuesto, pudiera haber sido doblado por Phillips. También cabe la posibilidad de que el actor que encarnase al rey Claudius estuviese libre de hacer doblete y, en ese caso, encajaría con las habilidades de Cowley.

Christopher Beeston (d. 1638)

Aparece como uno de los principales actores en la lista de los *Chamberlain's Men* “when they played *Every Man in His Humour* in 1598, but is not in the Folio list” (Halliday 57). El papel que interpretó para Jonson, según aparece en la edición de 1616, fue el de “Dame Kitely” (Collier 133), lo que nos hace suponer que en 1598 era todavía un muchacho y habría podido representar alguno de los papeles femeninos en *Hamlet*, probablemente el de “cómico-reina” ya que, por lo que se desprende de los versos que le dedica Hamlet, está en el periodo de transición a la voz adulta:

HAMLET

. . . What, my
 young lady and mistress. By'r Lady, your ladyship is nearer heaven
 than when I saw you last by the altitude of a chopine. Pray God your
 voice, like a piece of uncurrent gold, be not cracked within the ring
 (2.2.428-32).

Inicia su carrera como aprendiz de Augustine Phillips, como se desprende de su legado, “to my servaunte, Christopher Beeston, thirty shilling in Gould” (Collier 86-87). Fue asalariado de la compañía, nunca partícipe, y la abandona en 1602: “he joined the Worcester’s Men, remaining with the company when it became the Queen’s Men. He managed the company -ineptly and perhaps dishonestly- from 1612 until it dissolved upon the queen’s death in 1619” (Boyce 56).

Por otra parte, y siendo pura conjetura, los datos aportados por Boyce acerca de su personalidad (“ineptly and perhaps dishonestly”) y que abandonara la compañía en 1602 nos llevan a pensar que bien hubiera podido dar vida al personaje de Marcellus, ya que, como se vio en el apartado dedicado a la dramaturgia, el actor que “traiciona” a la compañía posibilitando la publicación del Q1 (bad quarto) de 1603, es probablemente el mismo que interpretara el papel de Marcellus.

Alexander Cooke (?-1614)

Se presume que entró a formar parte de los *King’s Men* como miembro de hecho en 1604, con los que continuó hasta prácticamente su muerte, “having served as a hired actor earlier” (Boyce 128). Sí podemos asegurar que fue aprendiz de John Heminge cuando, al nombrarlo como administrador de su testamento, se refiere a él como “my master”, y que Augustine Phillips le tuvo en cuenta en el suyo “as one of his fellow-actors, in 1605. To some he gave ‘thirty shillings in gold’ viz. to Shakespeare, Condell, and Christopher Beeston, who was his ‘servant’; and to others ‘twenty shillings in gold’, viz. to Laurence Fletcher, Armin, Cowley, Cooke, and Tooley” (Collier 188).

Para Collier, determinar la trayectoria de Cooke es pura controversia, si bien pudo haber interpretado papeles femeninos antes de 1588: “Alexander Cooke not only ‘acted some woman’s part’ in ‘Sejanus’ and ‘Volpone’, but that he ‘performed all the principal female characters in Shakespeare’s plays’” (ctd. en 183), por lo que, según Collier, todavía destacaría en papeles femeninos hasta aproximadamente 1610.

Según las indagaciones de Collier en los registros de las parroquias, es probable que hubiera contraído matrimonio poco antes de octubre de 1603. Su primer hijo fue bautizado en 1605 y tuvo tres más, no habiendo nacido el cuarto a la hora de la firma del testamento, lo que induce a Collier a suponer que el Alexander de “1588” y el de “1610” fueran actores distintos.

Lo que sí podemos conjeturar es que Cooke se especializó en roles femeninos y que, según la fecha de sus nupcias, ya era un “hombre” en 1603, de más edad que Gilbourne y Sands, aprendices de Phillips en el momento de redactar su testamento. Por tanto, resulta complicado otorgarle un papel femenino que no fuera el de cómico-reina en el momento del estreno de *Hamlet*.

Robert Gouge (¿?-1624)

Uno de los actores principales nombrados en 1623. Aunque no aparece en la lista de los *Chamberlain's Men*, sí actuó con parte de los miembros de la compañía en los *Strange's Men* en 1591. Collier apunta que “having played Aspasia in Tarlton's ‘Second Part of the Seven Deadly Sins’ before 1588, was unquestionably one of the original actors in Shakespeare's plays” (265) y considera que debía de ser un actor muy joven en esa fecha, que probablemente encarnara roles femeninos.

“He may have joined the Chamberlain's-King's as a hired man, for in 1603 Thomas Pope left him a legacy, and in 1605 he witnessed the will of Augustine Phillips, whose sister he appears to have married” (Halliday 192-93). Este autor también estima que, al no aparecer en ninguna de las listas de actores, no debió alcanzar mucha relevancia profesional. Del legado de Pope, como ya dijimos, recibió parte de su vestuario y de sus armas escénicas equitativamente con John Edmans, por lo que se cree que ambos actores fueron sus aprendices: “We may speculate that they had been his apprentices, and that on this account he singled them out from their fellows in the company” (128). En principio, el hecho de que heredase las armas escénicas de Pope nos motivó a pensar que fuera hábil en el arte de la esgrima, pudiendo encarnar el papel de Laertes, pero esta hipótesis carece totalmente de fundamento.

Nicholar Tooley (1582-1623)

Existe cierta discrepancia sobre la fecha de nacimiento: mientras que Best la fija a finales de 1582 o principios de 1583, Boyce apunta 1575.

Huérfano de padre y con las posteriores nupcias de su madre, Tooley queda bajo los cuidados de Cuthbert Burbage y su esposa en la década de 1590, con quienes vivió hasta el final de su vida, en 1623, “and through whom he became an actor. He most likely acted with the Chamberlain’s Men, though his first definite appearance is with the King’s Men as a legatee in Augustine Phillipps’ will (1605)” (Best “Shakespeare’s Actors (3)”).

Se supone que pronto empezó a trabajar con la compañía, ya que fue aprendiz de Richard Burbage. “He may have played the Servant in *The Taming of the Shrew*, who is designated as ‘Nicke’ in a speech heading in the first edition of the play. He is known to have played a madman in a non-Shakespearean play” (Boyce 651).

Tomamos como referencia la fecha de nacimiento de Best, por ajustarse más a la biografía de sus primeros años, por lo que estimamos que en la fecha del estreno rondaría los diecinueve años. Su carrera como actor, en función de su edad y formación, se vincula a los *King’s Men* lo que no es constitutivo para que sus primeros escauceos en la escena fueran con los *Chamberlain’s Men* en papeles de “bulto”: sirvientes, soldados, etc.

Los personajes que quedan por atribuir: Marcellus, Bernardo, Francisco, Voltemand, Cornelio, Reinaldo, Prólogo, Luciano, Capitán, Mensajero, Marino, Embajador, con escasos versos, bien pudieran haber estado repartidos entre estos actores e, incluso, con aquellos a los que hemos podido asignarle un personaje representativo. La figuración de cortejo, guardias, soldados, etc. respondería a cualquiera de ellos que pudiera hacer el cambio de vestuario entre escenas.

4. EL PÚBLICO

Gran diversidad de público es el que asiste a las representaciones en el *Globe*, como se deduce de la diferencia de precios que oferta a su auditorio, desde el penique que paga el espectador de “patio” hasta:

For an extra penny, you could sit in the galleries. For more money, you could sit in better places in the galleries. Six pence got you into a “Gentlemen’s room” – to the side of the stage- and for twelve pence you could sit in the Lord’s room, which was probably on the balcony behind the stage (Mackeith 20).

Ben Jonson concreta sobre esta diversidad en unos versos en los que hace alabanza a *The Faithful Shepherdess* de Fletcher (vol. II):

The wise and many headed bench
 That sits upon the life and death of plays, is
 Composed of gamester, captain, knight, knight's man
 Lady or pucelle, that wears mask or fan,
 Velvet or taffeta cap, rank'd in the dark,
 With the shop's foreman, or some such brave spark,
 That may judge for his sixpence.

López Santos, en su estudio *Rasgos y perfiles del público de Shakespeare*, coincide en la cuestión de la diversidad en este tipo de recintos públicos, *play houses*, debido a la adecuación del precio de la entrada, y capaces de albergar hasta dos mil quinientas almas:

presumiblemente el patio estaría en su mayor parte ocupado por artesanos con sus familias, por oficiales y aprendices y de forma minoritaria por las clases menos favorecidas, como sirvientes, vagabundos, rateros, prostitutas, etc. En las galerías en las que se pagaba un penique más se ubicarían los comerciantes, sobre todo cuando acudían con sus señoras, y tal vez algunos artesanos que decidían gastarse un poco más de dinero a cambio de una mayor comodidad. Los nobles, sobre todo los jóvenes y los que no eran cabeza de familia, se situarían en la zona de tres peniques . . . Junto a ellos se podrían encontrar profesionales, como abogados o maestros, u oficiales y funcionarios (López Santos párr. 12).

Si bien advierte que el público que asistía a los recintos privados, como el *Blackfriars*, era más refinado y culto.

Los privados, por el contrario, eran espacios interiores cubiertos, con una capacidad máxima de 500 espectadores. No prohibían al acceso a ningún tipo de espectador, pero los precios de las entradas se encargaban de hacer la selección. Se les podría llamar, por tanto, teatros “exclusivos”, que ese era en realidad el verdadero significado del adjetivo “privado” (López Santos párr. 5).

Con respecto a la vida interna de nuestros recintos, Stephen Gosson, reconocido detractor del teatro, describe el ambiente como:

las multitudes que se congregan en los teatros de Londres se pelean y empujan y pellizcan para sentarse junto a las mujeres; todo es preocuparse por sus vestidos para no pisarlos; todo ojos para sus escotes y apenas si pestañean; todo

acomodarles la espalda con almohadones; todo cuchichear a través de las máscaras; todo es jugueteo, tonterías, sonrisas, guiños e intentos de conducirlos a sus hogares donde tales pasatiempos llegan a su fin (ctd. en Gómez Lara 131).

Son estas razones, entre otras, por lo que consideramos importante no excluir al público de este estudio, “Después de todo, son los espectadores, no los textos, los que dan el sentido final a la representación, ya que donde sucede la verdadera acción es entre el escenario y el auditorio” (López Santos, párr. 1). Según este experto, es necesario tratar aspectos como la cantidad, la composición y el comportamiento para hacernos una idea de cómo era el público isabelino y cuál su relación con la escena.

Son numerosos los documentos en los que se alude a la multitud que asistía a este tipo de espectáculos. El célebre Richard Tarlton refirió en su *Tarlton's News out of Purgatory* (1590)²², lo siguiente: “Quería ir al teatro a ver una obra, pero cuando llegué encontré tal cantidad de gente revoltosa que preferí dar un paseo en solitario por los campos en lugar de mezclarme con semejante turba [en Hoxton se queda dormido y cuando despierta] vi tal cantidad de gente por los campos que supe que la obra había terminado” (Chambers ctd.en Ackroyd 214).

Tarlton, en este episodio, no solo hace referencia a la afluencia de público, sino que alude directamente al carácter “revoltoso” del mismo. Si bien no podemos obviar que tuviera lugar, ocasionalmente, algún tipo de altercado, en general era un espacio pacífico donde se buscaba la diversión y el entretenimiento. Entre estos últimos, entraba el de formar parte activa del espectáculo: aparte de “comer y beber . . . cascar las nueces . . . sin renunciar a los aplausos, los vítores o los abucheos . . . [reinaban] las toses, carraspeos, crujidos diversos e incluso lanzamiento de objetos más o menos contundentes” (López Santos párr. 19).

El nivel de ruido debía ser bastante alto, cuando en numerosos prólogos se solicita el silencio de la audiencia para poder comenzar la función, siendo el resultado una bajada, más o menos notable de los “decibelios”. “La obra comenzaba con tres ‘floreos’ de la

²² El original, en edición de Jane Belfield (1978), está accesible en https://archive.org/stream/tarltonsjestsan00chetgoog/tarltonsjestsan00chetgoog_djvu.txt
También se puede consultar su tesis: “TARLTON'S NEWS OUT OF PURGATORY (1590): A Modern-spelling Edition, with Introduction and Commentary” en <https://etheses.bham.ac.uk/id/eprint/3107/1/Belfield79PhD.pdf>

reducida orquesta, floreos que, hasta cierto punto, intentaban tranquilizar al público, siempre inquieto. A continuación . . . el ‘Prólogo’ o corifeo . . . presentaba la obra y reclamaba la atención del público” (Ackroyd 539). Así, el esfuerzo de los actores por imponerse al jaleo y captar la atención de la audiencia solo con la palabra era agotador en la mayoría de los casos.

El hecho de que los asientos más caros, en los laterales y parte trasera de la escena, proporcionen buena audición y escasa visibilidad junto al esfuerzo interpretativo-gestual por parte de los actores para que el texto no se pierda, apoya la siguiente argumentación: “At the time, though, people did not talk about going to *see* a play; they talked of going to *hear* a play, so the view mattered less” (Mackeith 20).

Algunas hipótesis apuntan a que los actores isabelinos se valían de un código retórico basado en el movimiento de las manos y la gestualidad del cuerpo para compensar la pérdida del diálogo por el ruido ambiente. Este código de convenciones estaba normalizado en la técnica actoral y era asumido por el público. Este código de movimientos fue publicado en 1644 bajo el nombre de *Chirología* por John Bulwer²³. La presencia de esta técnica es apreciable en la oscarizada película de John Madden *Shakespeare in love*, en las escenas propias de la escenificación de *Romeo y Julieta*. En este *film* queda también recogida la estrecha relación escena-público, favorecida por la disposición en *thrust-stage* del espacio. Los monólogos y apartes constituyen un *feedback* emocional en un espacio inmersivo donde los sollozos, los gritos, la advertencia a un personaje, el siseo o el aplauso forman parte del profundo compromiso vivencial con la narrativa de la historia.

Por otra parte, cabe añadir que nuestro poeta, al igual que el resto de los miembros de *Chamberlain’s Men*, como ya comentamos compañía ejemplar y honesta, era consciente del efecto que sobre el público ejercían no solo las palabras, sino los comportamientos o ademanes de los personajes, convirtiéndose en referente o estereotipo de conducta a imitar, al igual que los actores que le daban vida:

La gente miraba a los actores para aprender a comportarse, hablar y saludar con una reverencia, y el público aplaudía los parlamentos individuales. El teatro

²³ El libro de Bruce Smith *Phenomenal Shakespeare* dedica bastante atención a esta cuestión gestual, y más específicamente a los dos tratados de Bulwer.

también sirvió para transmitir un mensaje social o político a los congregados. [Manley cuenta que un predicador se quejó de que] “en nuestros días, las obras de teatro son tan apreciadas que algunos profanos afirman que con ellas se aprenden cosas tan edificantes y ejemplares como un sermón” (Ackroyd 185-86).

5. DE LA FUERZA DE LA PALABRA AL GOLPE DE BASTIDOR: LA EVOLUCIÓN DEL ESPACIO Y LA NARRACIÓN

YORK.

No, pues sus oídos están llenos de alabanzas
y lisonjas, cuyo gusto agrada al más prudente:
lujuriosos versos de sonido venenoso
que los jóvenes escuchan tan atentos;
Noticias de las modas de la regia Italia
que nuestro mimético país siempre sigue
servilmente, cojeando y rezagado (Shakespeare, *Ricardo II* 2.1).

El Humanismo llega precozmente a la Corte Inglesa y

. . . se puede comprobar que la teoría clásica de la representación dramática era suficientemente conocida en dicho país. La referencia más temprana se encuentra en la estancia de Poggio Bracciolini, el descubridor del manuscrito de Vitruvio, en Saint Gall, en Inglaterra entre los años 1420 y 1422. La obra de arquitectura de Vitruvio estaba entre los trabajos buscados fuera de Italia por Humphrey, Duque de Gloucester, quien regaló a Oxford su biblioteca repleta de obras clásicas e italianas; este personaje ha sido considerado el precursor del interés inglés por el humanismo (González Román 289).

La moda renacentista en Inglaterra, al igual que en el resto de las cortes europeas, tiene dos vías de entrada: por una parte están los frecuentes viajes a Italia realizados por eruditos, nobles y eclesiásticos que entran en contacto directo con el quehacer dramático, sobre todo el referido a las innovaciones escénicas mediante las técnicas pictóricas y arquitectónicas, y de otro lado el deseo de los monarcas y aristócratas por revitalizarse y renovar las viejas prácticas cortesanas, dándoles un toque de distinción y elegancia.

Ya no valen los tinglados levantados por las compañías en un salón palaciego para el deleite de la corte;

la sala teatral entra a formar parte de las dependencias representativas más importantes de un palacio . . . [en Versalles] surge de la gracia rítmica del baile cortesano el arte del ballet. Luis XIV aparece en escena con un traje dorado brillante como el sol . . . Las reinas actúan como ninfas, los príncipes y princesas se disfrazan de amorcillos . . . [de la sala teatral se pasa] al teatro de localidades, con gran riqueza arquitectónica, que posee un palco para los príncipes, y cuyos compartimentos están distribuidos según la jerarquía de los espectadores cortesanos. El escenario toma forma de palco, delimitado por un espléndido proscenio . . . El sistema de bastidores recientemente descubierto hace posible la ilusión de profundidad y el variado cambio de escena (Berthold 65-66).

La residencia de los monarcas ingleses desde Enrique VIII, *The Whitehall Palace*, acogió numerosas representaciones. El Palacio

had a number of large communal spaces for entertainment that included the great hall and the chapel, but sometimes temporary structures were constructed for special occasions. The largest of these was built by Queen Elizabeth I who erected a large banqueting house to hold entertainments (*The first banqueting house in White Hall 20*).

Durante los veinticinco años que perduró esta sala, desde 1581 hasta que Jacobo I inició las obras del nuevo *Banqueting House* en 1606, la corte pudo disfrutar de las producciones de las compañías establecidas en los teatros públicos. Estas compañías debían esmerarse para impresionar al *Master of revels* y así optar a representar en la Corte, ya que era la única manera de asegurar su pervivencia en las tablas. Si bien en un principio utilizaron tinglados más sencillos adaptando al fondo de la sala el entarimado, con pocos decorados y predominio de objetos funcionales y significativos para ilustrar el lugar de la acción, como un arbusto para un bosque, antorchas para la noche, trono y corona para escenas en palacio, etc., *The Revels Office* se encargó de engrosar ricamente el guardarropa y el depósito del teatro privado de Isabel I, contando las compañías para sus puestas en escena con, entre otros efectos, algunas casas, algunos bosques, un infierno, un cielo, cinco montañas, dos pozos, dos cárceles, dieciséis bastiones, un desierto, alcohol para las llamas de los incendios, caballos “en que se entra como en unos pantalones”, monstruos, barbas, copos de nieve, aparatos para producir truenos y relámpagos.

Once the Master selected the plays to be produced before the royal court, he arranged for all the required costumes and scenery to be created by his own

seamstresses and workmen. Much time and money was spent on the elaborate wardrobes, and only the finest fabrics were used. “The Revels Office used large quantities of velvet, sarsenet [a *type of silk taffeta, used to line cloaks and dresses*], satin, damask, taffeta, caffia [coarse *silk taffeta*], baudekin (or baldachin) [*fabric woven with metal threads*] and cloth of gold and silver. These stuffs were not specially or sparingly used but furnished most of the costumes for all the masks and many plays. Many of the costumes included long or full garments which required several yards of material” (Paterson, 14). Scenery provided by the Revels Office was also often sophisticated and ornate. During the season of 1578-79 the Office created a moving cloud with blue linen, hoops, pulleys, ropes, and baskets, to be used as a backdrop (Mabillard *Shakespeare’s Boss: The Master of Revels*).

Parece ser que la última representación que presencia la reina antes de su muerte, en 1603, es *Hamlet*, al modo descrito. Y *Hamlet* también es presenciada por su sucesor, Jacobo I, dos años más tarde, en un escenario que, aunque efímero, encerraba toda la grandeza del escenario serliano en diseños realizados por Iñigo Jones. No obstante, entre una y otra, nuestro héroe se vio abocado a un periplo menos glamuroso. El duelo por el fallecimiento de la reina Isabel conlleva el cierre oficial de los teatros y, sin dar tiempo a la reapertura, se produce un nuevo brote de peste que obliga a las compañías a salir de gira, abandonando Londres.

gone on tour in the countryside, with reduced numbers and cut-down plays and wardrobes, performing in make-do theaters, on trestle stages in public squares near market crosses, in front of the pantry screen in the halls of colleges, towns, and guilds, and in the country houses of the gentry and nobility . . . the company had visited Cambridge and Oxford, performing *Hamlet* in one of the college halls (Kernan 30).

De este modo, una versión adaptada en número de versos y escenas de la tragedia por imponderables ineludibles, recorrerá Inglaterra en sus cuatro puntos cardinales, subordinando o suprimiendo el efectismo técnico del espectáculo a los rigores de los espacios de representación.

5.1 Iñigo Jones, escenógrafo de la Corte

Fue la reina Ana, muy aficionada a los pasatiempos palaciegos, la que introdujo a Iñigo Jones, arquitecto versado en las teorías y técnicas teatrales italianas y del que fue su protectora entre 1605 y 1610, en la corte real inglesa, continuando durante el reinado de Carlos I su labor como arquitecto y escenógrafo; diseñó durante este periodo docenas de decorados y vestuarios fabulosos para las mascaradas, que en una primera etapa escribiría Ben Jonson, pero además introdujo el proscenio, diseñando marcos nuevos con figuras y ornamento simbólico para cada una de sus puestas en escena. Utilizando la “vista única” de Serlio, la vistió con los *periactoi*, que le proporcionaban gracias a sus giros cambios súbitos de escena, aunque pronto fueron sustituidos por bastidores que se desplazaban a través de ranuras ubicadas en el suelo del escenario. Incorporó el telón de boca que se subía y bajaba, pintado con distintos motivos dependiendo del texto dramático y que era requerido solo para abrir y cerrar la representación, ya que gustaba de hacer las transformaciones a vista del público.

Jones realizó varios viajes a Italia: uno previo a su entrada en la corte, entre 1597 y 1603; posteriormente, entre 1613 y 1615 vuelve al continente y visita

. . . Heidelberg, Estrasburgo, Basilea, Milán, Parma, Venecia, Padua, Florencia, Siena, Roma, Nápoles [y] dos veces Vicenza . . . Después de regresar a Londres en 1614 o 1615 . . . se centró básicamente en la arquitectura y se reincorporó a las mascaradas tan sólo en 1623, año que empezó su conflicto ya no soterrado con Ben Jonson (Kriúkova 9-10),

por lo que no podemos restringirlo únicamente al contexto inglés, sino que hay que verlo dentro del panorama europeo para entender su obra y definir su estilo: “uno debe verlo como un Rubens arquitectónico, un individual y a la vez excepcional genio que con cuya visión y energía transmitió el fenómeno mediterráneo al todavía medio gótico norte” (Summerson ctd. en González Román 315).

De su llegada a la corte es la espectacular mascarada *The Masque of Darkness* (1605), de la que se dice (no está documentado en fuentes) que la propia Reina Ana no dudó en tiznarse la cara de negro para encarnar a una de las doce negras:

The queen of James I had ordered a Masque to be performed at the Court at Whitehall on Twelfth Night, 604-5. The poet was Ben Jonson; and this was his, as well as Inigo's, first employment in this way. The title of the Masque was "The Masque of Blackness," and the bodily part, as Jonson tells us, "was of Master Inigo Jones's design and act." It was the first entertainment given by the queen, and the subject of the Masque was a suggestion of her own. "It was her Majesty's will," says Jonson, "to have them blackmoors" (Collier y Cunningham 4).

La puesta en escena de la mascarada fue la más soberbia hecha en la Corte y por supuesto en Inglaterra hasta ese momento²⁴. En el otoño de ese mismo año se requieren los servicios del arquitecto-escenógrafo para el diseño de los decorados de tres obras que se representarán ante el rey el 28 de agosto de 1605, en el *Hall of Christ Church*, en Oxford.

The occasion for this assertive display was the week of ceremonies at Oxford called the Act . . . In August 1605 the Act was favoured with the presence of James I and his Court, and became, under the pressure of Whitehall, as much a courtly as an academic recreation . . . The plays themselves were of course the university's responsibility (Orrell 24).

²⁴ Aportamos la descripción de la misma para establecer los antecedentes de la nueva escritura escénica a la que se tendrá que adaptar, en nuestro caso, la tragedia de Hamlet. "First for the scene was drawn a landtschap, [landscape] consisting of small woods, and here and there a void place filled with huntings; which falling, an artificial sea was seen to shoot forth, as if it flowed to the land, raised with waves which seemed to move, and in some places the billows to' break, as imitating that orderly disorder which is common in nature. Infront of this sea were placed six tritons, in moving and sprightly actions their upper parts human, save that their hairs were blue, as partaking of the sea-colour: their desinent parts fish, mounted above their heads, and all varied in disposition. From their backs were borne out certain light pieces of taffata, as if carried by the wind, and their music made out of wreathed shells. Behind these, a pair of sea-maids, for song, were as conspicuously seated; between which, two great sea-horses, as big as the life, put forth themselves; the one mounting aloft, and writhing his head from the other, which seemed to sink forward; so intended for variation, and that the figure behind might come off better: upon their backs Oceanus and Niger were advanced. . . . The Masquers were placed in a great concave shell, like mother of pearl, curiously made to move on those waters and rise with the billow; the top thereof was stuck with a cheveron of lights, which, indented to the proportion of the shell, struck a glorious beam upon them, as they were seated one above another: so that they were all seen but in an extravagant disorder. On sides of the shell did swim six huge sea monsters, varied in their shapes and dispositions, bearing on their backs the twelve torchbearers, who were planted there in several graces. . . . These thus presented, the scene behind seemed a vast sea, and united with this that flowed forth, from the termination or horizon of which (being the level of the state which was placed in the upper part of the Hall) was drawn by the lines of prospective, the whole work shooting downwards from the eye; which decorum made it more conspicuous, and caught the eye afar off with a wandering beauty: to which was added an obscure and cloudy night piece, that made the whole set off. So much for the bodily part, which was of Master Inigo Jones's design and act" (Ben Jonson's work, by Gifford ctd. en Collier y Cunningham 5).

Anniina Jokinen, en su artículo "Ben Jonson's *The Masque of Blackness* (1605)", incluye una descripción más completa del espectáculo.

Sobre la escena comenta un “coetáneo”:

The stage was built close to the upper end of the Hall, as it seemed at the first sight: but indeed it was but a false wall, faire painted, and adorned with stately pillars, which pillars would turn about; by reason whereof, with the help of other painted cloths, their stage did vary three times in the acting of one tragedy (ctd. en Collier y Cunningham 6).

John Orrell, el mayor experto en el teatro del Renacimiento inglés, estudió los planos de estos diseños en los años ochenta del siglo veinte, evidenciando la autoría de Iñigo Jones y atribuyendo la descripción que los acompaña (anteriormente citada) a “Simon Basil, then Comptroller of the King’s Works, in order to guide the carpenters of the Works in setting up the hall for royal performance” (Kernan 209). Según se aprecia en los planos, el diseño de Jones, expone Kernan, es un duplicado “as best he could in the circumstances a classic theater desing of Sebastiano Serlio printed in *Il secondo libro di perspettiva*” (209). Boyce apunta que “Gwinne’s Latin Masque *Tres Sibyllae* was performed on the occasion of King James I’s visit to Oxford in 1605” (229), por lo que cabe la posibilidad de que la mascarada de Gwinne se recreara con toda la suntuosidad escénica diseñada por Jones.

Orrell identifica el lugar, *Christ Church Hall*, por las medidas dadas en los planos, ya que era el único “hall” en Inglaterra que encajaba en esas dimensiones, pero se da cuenta de que sus medidas son incorrectas, ya que pasó por alto “the screen passage”, por lo que los planos se refieren al *Hampton Court Great Hall*. “These dimensions are used in the sketch . . . of the Hampton Court Hall set up for the performance of *Hamlet*” (Kernan 209). Y aunque *Hamlet* fue una de las tragedias representadas por los ya *King’s Men*, en Oxford durante su forzosa gira, su puesta en escena no pudo tener lugar en el *Christ Church Hall*, como nos hicieron suponer los diseños de Jones.

Este primer periodo de trabajos se ciñó, principalmente, al diseño de escenas y maquinarias para las mascaradas y otros entretenimientos de la Corte. En sí, la mascarada era un espectáculo global que, además del texto dramático, incluía la danza, la música y el canto, es decir, los mismos elementos escénicos con los que se constituían las puestas en escena de los textos de los poetas isabelinos en cualquier teatro público. Partiendo ambos de un texto dramático, la escritura escénica varía radicalmente. El predominio de

la escritura escénica, de lo visual sobre lo textual, es el desencadenante de la ruptura del tándem Jones-Jonson, que desencadenó una serie de acusaciones y contraacusaciones a través de inclusiones textuales, en el caso de Jonson, y mediante las decoraciones escultóricas de marco de proscenio por parte de Jones. El gusto renacentista prevalece y es Jones quien permanece en la Corte, trabajando con otros poetas menos escrupulosos o más tolerantes con respecto a la fuerza de la palabra. Para Jones, “las verdades se expresan mejor en imágenes, pues las palabras ocupan un lugar inferior en la jerarquía de la comunicación” (González Román 335).

Tras la muerte de su protector y benefactor, el príncipe Henry, Iñigo marcha por segunda vez a Italia, donde se impregna hasta la médula del arte de Palladio: “His Palladio was his inseparable companion, wherever he went; and contains the names of ‘Andrea Palladio’ and ‘Inigo Jones,’ coupled together in his own handwriting—such was his admiration, and such his ambition” (Collier y Cunningham 17). Pero su viaje se ve interrumpido en 1615 por la muerte de Simon Basil, “the Surveyor of the Works”: “Inigo returned to England to take possession of the office, of which the King had granted him the reversion” (17).

A su vuelta a Inglaterra, los diseños de Jones para la escena dejan de ser modelos italianizantes para convertirse

en conscientes ejemplos de modelos italianos. En un boceto de escena para la mascarada de *Augurs* (1622), que muestra una plaza monumental con perspectiva central y un palacio o templo al fondo, hace su primera aparición un montaje escénico completamente a la italiana, con bastidores decrecientes, proscenio arqueado y escaleras laterales en el proscenio . . . relacionados más que con Serlio, con Peruzzi o las perspectivas scamozzianas del teatro Olímpico (González Román 329).

De este periodo es su trabajo más exitoso y reconocido:

On Tuesday, the 12th of January, 1618-19, while Jonson was in Scotland, the old Banqueting House at Whitehall was destroyed by fire, and Inigo was ordered to erect a new building, of the same character, on the same site . . . In less than six months after the fire which destroyed the whole building, the ground was cleared -Inigo ready with his design- and the first stone of the new Banqueting House

laid. The latter took place on the 1st of June, in the same year (Collier y Cunningham 20).

A ese corto periodo de tiempo hay que añadir, según consta en el listado de gastos atribuidos a las obras, la construcción de un nuevo muelle en la isla de Portland para transportar las piedras desde allí a *Whitehall*.

Esta magnífica construcción nunca fue equipada como sala teatral,

It was built for the sumptuous entertainments of foreign princes and ambassadors, for the ratification of diplomatic treaties and agreements, for the gracious reception of the Houses of Parliament, for public audiences, for ceremonies connected with the creation of new peerages, for the pomp of St George's Feast, and for the solemn rites of touching for the 'King's Evil'. In short, it was built as stage for the display of royal might and glory (Per Palme ctd. en Orrell 12),

aunque sí acogió la celebración de las más suntuosas mascaradas como complemento indiscutible de la exhibición del poder y la gloria real.

También se le atribuye el diseño de dos teatros. De 1616/17 son unos dibujos que encierran el diseño de un pequeño teatro cubierto, de los denominados “privados”. Estos bocetos fueron “discovered in the Library of Worcester College, Oxford, it has been described variously as his desing for the Cockpit (or Phoenix) Playhouse in Drury Lane, or for the Salisbury Court Theatre, or for an unknown theatre that was never actually built. The third guess is the safest in the light of the existing evidence” (Wickham 124). Pero son muchos los estudiosos que atribuyen la reconstrucción, en 1617, del *Cockpit* in Drury Lane al famoso arquitecto. “The Drury Lane Cockpit drawing are more complete than any other set dating from the seventeenth century, and give notable insights into the theatrical requirements of one of the leading professional acting companies” (Orrell 11).

En 1616, Christopher Beeston, empresario teatral, compra un viejo corral de peleas de gallos en Drury Lane y lo reconvierte en teatro, The Cockpit: “Beeston saw the new theatre as a means to upward social mobility for his company, much as Shakespeare's company had gained a middle-class audience through their use of the Blackfriars” (Best, “Iñigo Jones desings a stage” párr. 1). Pero la subida del precio de las entradas repercutió en su público habitual, que no dudo en “attacked Beeston's company by destroying the

players' wardrobe, props, and playbooks. Beeston rebuilt his theatre and called it by its now-appropriate alternate name: The Phoenix” (párr. 2).

Trece años después de la reconstrucción del Cockpit de Drury Lane, Jones “returned to the theme once more, with a second, quite different, commission to convert the more elaborate royal cockpit at Whitehall Palace into a permanent theatre capable of housing the major public companies when they appeared at Court” (Orrell 11). Fueron los King’s Men quienes inauguraron la sala, “on Gunpowder Day 1630”, con trabajos de Fletcher, Beaumont y Ben Jonson. Los diseños de Jones de la conversión del “royal cockpit” en un pequeño teatro privado “is known to us in a sheet of drawings by John Webb [discípulo de Jones] dating probably from 1660, with show it to have been a far more resolutely Palladian scheme than that for the other, commercial, Cockpit in Drury Lane” (11).

Pero aparte de la actividad de remodelación urbanística y teatral que impera desde su vuelta de Italia, Iñigo sigue diseñando las principales mascaradas para el entretenimiento de la Corte. Peter Cunningham y sus colaboradores llevaron a cabo una profunda investigación cotejando los trabajos del Sr. Wharton y del Sr. Payne Collier, en los que se encuentran curiosos detalles sobre los gastos de diferentes espectáculos dramáticos; las Crónicas de Hall y Hollinshed, repletas de descripciones de magnificas mascaradas; y también sumaron la información obtenida de los *Extracts from Accounts of the Revels at Court* durante los reinados de Isabel y Jacobo, más otros muchos documentos que les proporcionaron una gran cantidad de información ilustrativa sobre el vestuario y las propiedades que se muestran en el drama y mascaradas de era Shakespeariana. De los bocetos realizados por Iñigo Jones²⁵, muy poco después del cese de Shakespeare, hallaron dos relativos a la vestimenta de personajes de las producciones de nuestro poeta. La primera lámina a la que hace referencia describe la vestimenta de Romeo

Presents us with the Palmer's, or Pilgrim's dress, worn by Romeo in the Masquerade scene, the figure being simply subscribed “Romeo,” in pencil, in the original . . . And the only indication of his being in a Pilgrim's habit is derived from Juliet's addressing him, “Good Pilgrim,” &c. The drawing is therefore most

²⁵ Para obtener información detallada, consultar *Inigo Jones: A life of the architect*, de Collier y Cunningham, donde están recogidos los bocetos de los diseños de vestuario de Iñigo Jones, acompañados de una pormenorizada descripción de los mismos.

interesting authority for the actor; and it is probable that Mercutio, Benvolio, and the “five or six maskers,” were also attired in similar dresses (Collier y Cunningham 56).

La segunda de las láminas se ocupa del diseño de Jack Cade: “Jack Cade, the notorious rebel, introduced by Shakespeare in the Second Part of Henry VI. The figure is very rudely sketched, but is full of character” (57).

Los argumentos se distorsionan y los personajes se acondicionan en función de lo espectacular, no se traiciona al texto ni al autor, ya que la norma del arte teatral es satisfacer el horizonte de expectativas del público adaptándose a los condicionantes de cada época y cada sociedad. Sabemos que cuando la compañía de Shakespeare queda bajo el patrocinio de Jaime I, los espectáculos en la Corte tanto de obras dramáticas como de mascaradas se multiplicaron exponencialmente:

In Shakespeare’s last season at court with the King’s Men, the winter of 1612-13, the company put on nearly twenty plays, many of them his, as part of the extended entertainments to celebrate the betrothal and wedding of Jame’s only daughter . . . Between 1603 and 1613, the King’s men played before the court 138 times all told, an average of nearly 14 performances a year, far more often than any of the companies patronized by the lesser members of the royal family (Kernan XVI).

Pero a este frenético ritmo de puestas en escena en la Corte hay que sumar el trabajo de la compañía en los teatros públicos, *The Globe* y *The Blackfriars*, donde “indeed, they probably still made most of their money there” (XVI), por lo que las escenificaciones de los textos dramáticos de Shakespeare, incluido nuestro *Hamlet*, del que ya sabemos que hubo que suprimir alguna escena para no ofender a la reina danesa, pasaban del convencionalismo escenográfico del espacio del corral a los diseños renacentistas del espacio de la Corte. Los textos y las técnicas representativas se fueron adecuando a los nuevos espacios de representación.

El arte de la escena renacentista de Jones se extenderá a los teatros privados, como *The Blackfriars*, *The Cockpit* (a partir de 1617 *The Phoenix*) o *The Salisbury Court* (de 1629 y último teatro construido antes del cierre por los puritanos en 1642). Pero el público no acabará de entender el nuevo concepto espacial y representativo, aun treinta años después del inicio de esta práctica;

. . . en 1636, los decorados que realiza [Jones] para varias obras representadas en Oxford con motivo de la visita de Carlos I y Enriqueta María resultaban aún incomprensibles, como demuestra la carta de un espectador de Cambridge que describe los bastidores laterales como estanterías de libros de una biblioteca (González Román 333).

El rechazo del público a la nueva moda se fundamenta principalmente en que se prescinde de él. El espacio de comunión y de participación, el espacio escénico global, se fractura, alejando al oyente del hecho escénico y dando lugar a dos espacios enfrentados: uno en que se muestra y otro en que se mira. La capacidad de cada espectador de crear su propia imagen a partir de la fuerza de la palabra se anula, ofreciendo una imagen unitaria a toda la colectividad que surge del pincel del artista.

5.2 La República. William D'Avenant

Este panorama se mantiene hasta que en 1642 se produce el cierre de los teatros por la aversión puritana hacia el fenómeno dramático. Los actores y compañías intentan continuar en la clandestinidad, sufriendo muchos de ellos penas de cárcel. En este proceso hay que destacar la figura de William D'Avenant, "English poet, playwright, and theatrical entrepreneur" (Boyce 150), que "siguió en Inglaterra durante los años de la República, y no dejó de luchar por el teatro, a pesar de ser encarcelado y de las muchas dificultades con las que se encontró" (Usandizaga "El teatro en el periodo" 127). D'Avenant colaboró en las mascaradas junto a Iñigo Jones después de la ruptura con Jonson, ocupándose de la elaboración de los textos dramáticos, por lo que se familiarizó con las puestas en escena espectaculares al modo italiano.

Davenant wrote four masques with Jones and John Webb and was in an extraordinarily good position to learn the arts of theatrical presentation and the kind of equipment necessary. The published texts of Davenant's masques show that he understood that the visual interpretation of the underlying meanings of the court masques could implicitly enhance and influence the perception of the content shown before it; that is, he realised how the integration of the visual interpretation of a text could enhance and influence the aural, and that, therefore, plays presented with scenery could gain in meaning and comprehension (Lewcock 2-3).

Pero tal vez deberíamos plantearnos si su interés por lo visual se fundamentase en su poco talento dramático. Su escalada literaria y teatral está más vinculada a la recomendación, el servilismo y la adulación que a los méritos propios. Sus primeras obras “show their author’s lack of maturity in both the theatre and in life. They display a young man’s tendency to shock with outrageous language a situation . . . full of murder and bloodshed, homosexual lust, and incest but they usually have an underlying theme of political, philosophical, or moral significance” (11). Pero convencido de la importancia de la puesta en escena y del impacto de los efectos visuales en la audiencia, introduce claras directrices en los textos de qué y cómo se debe mostrar, como por ejemplo: “One character chews a woman’s lips to bleeding” (11).

En enero de 1640 tuvo lugar la última mascarada que se presenciara en Inglaterra, *Salmacida Spolia*, a cargo del tandem D’Avenant-Jones y donde el rey Carlos y su esposa Henrietta María tendrían relevante participación. Este fue, probablemente, el texto más serio y concienzudo de D’Avenant. Escribió que “he was responsible ‘for what spoken or sung’, whereas ‘the invention, ornament, scenes and apparitions, with their descriptions were made by Iñigo Jones . . .’ [y añade] ‘the subjects was set down by them both’” (60).

Los bocetos y planos realizados para esta puesta en escena se encuentran en la *British Library Board*, y por ellos se sabe que:

there is no permanent standing scene with just changeable back shutters, the whole scene changes, and the side shutters ara changed when the back shutters are changed. The plan shows the groove assembly for four sets of three side shutters to be slid off and on and for three pairs of back shutters, which would give three changes of painted background. Behind the back shutter groves is the relieve space where the king’s and queen’s separate seats are maneuvered up and down between two large posts. A fixed backcloth closes the back view. There are also arrangements for deating for the masquers above the top of the back shutters and for cloud pieces to move back and forth across the upper stage (Lewcock 61).

Pero no solo las mascaradas gozaron de las innovaciones tecno-escénicas; las representaciones de dramas o pastorales contaron también con juegos de bastidores de corredera y fondos que ilustraban, en elaboradas perspectivas, los diferentes lugares donde transcurría la historia. Queremos hacer notar que, si bien estos avances escenotécnicos debieron sobrecoger al público sobremanera, no acabaron de convencer a

los actores, que tuvieron que someter su libertad de movimiento espacial a la horizontalidad del proscenio en función de salvaguardar la perspectiva del decorado.

Fue también en 1640 cuando Beeston fue encarcelado por desobediencia:

On Monday the 4 May, 1640, William Beeston was taken by a messenger and committed to the Marshalsea by my Lord Chamberlain's warrant, for playing a play without license. The same day the company at the Cockpit was commanded by my Lord Chamberlain's warrant to forbear playing, for playing when they were forbidden by me, and for other disobedience, and lay still Monday, Tuesday, and Wednesday. On Thursday, at my Lord Chamberlain's entreaty, I gave them their liberty, and upon their petition of submission subscribed by the players, I restored them to their liberty on Thursday (Herbert ctd. en Adams 360),

siendo designado William D'Avenant para ocupar su puesto:

. . .These are therefore to signify that by the same authority I do authorize and appoint William Davenant, Gent., one of Her Majesty's servants, for me and in my name to take into his government and care the said company of players, to govern, order, and dispose of them for action and presentments, and all their affairs in the said house, as in his discretion shall seem best to conduce to His Majesty's service in that quality . . . (362).

Durante este periodo, D'Avenant aprendió todos los secretos de la puesta en escena y sobre todo "what was needed to make a play successful with the audience" (Lewcock 11). De su estrecha colaboración con Jones no solo asimiló la teoría, sino también la práctica "of building a scenic stage with changeable scenary on painted shutters, of ways to light it effectively, and how to provide an upper stage and platform at the rear of the stage which could be raised or lowered as required" (64), y a adaptar la escenografía según las dimensiones del espacio de actuación. Y será en el periodo de la Restauración donde se apreciará toda la experiencia adquirida antes del periodo Cromwell.

Expuesto a grandes rasgos el compromiso que D'Avenant adquiere con el mundo de la escena durante el periodo de Carlos I y, como trataremos en el siguiente punto, el trascendental papel que jugará en la reconstrucción de la vida teatral una vez restaurada la monarquía, veamos cómo se dispone el eslabón escénico en el periodo de entre reinos.

Como indicamos al inicio de este punto, en 1642 se clausuran los teatros, que no abrirán sus puertas hasta 1660 con la restauración de Carlos II al trono. Pero esta afirmación no es del todo cierta:

Although the Blackfriars close under the Ordinance of 2nd September 1642, and the King's Men dispersed, and several of them apparently joined the Royalist army . . . those players who had not enrolled in either army, continued to put on plays when and how they could. In 1647 some were openly performing in Salisbury Court, the Cockpit, and the Fortune (Lewcock 88).

Extraído de la *Historia Histriónica* de Wright, Adams apunta que gran cantidad de los actores se enrolaron al servicio de Su Majestad, algunos murieron y otros fueron condecorados. Finalizadas las guerras y sometidos los realistas,

most of 'em who were left alive gathered to London, and for a subsistence endeavored to revive their old trade privately. They made up one company out of all the scattered members of several, and in the winter before the King's murder, 1648, they ventured to act some plays, with as much caution and privacy as could be, at the Cockpit . . . [Trouble, however, was brewing for these daring actors] . . . They continued undisturbed for three or four days, but at last, as they were presenting the tragedy of *The Bloody Brother* . . . a party of foot-soldiers beset the house, surprised'em about the middle of the play, and carried'em away in their habits, not admitting them to shift, to Hatton House, then a prison, where, having detained them some time, they plundered them of their clothes, and let'em loose again (Wright ctd. en Adams 363).

En 1649 los tres teatros fueron cerrados y desmantelados. Adams da cierta credibilidad a una nota manuscrita “entered in the Phillipps copy of Stow's Annals (1631)”: “The playhouse in Salisbury Court . . . on Saturday the 24 day of March, 1649. The Phoenix, in Drury Lane, was pulled down also this day . . . by the same soldiers” (Adams 364). *The Fortune* sufrió con antelación la misma suerte, siendo desmantelado y saqueado por los soldados, y “was never to reopen, but it seems that the actors were still performing as an when they could” (Lewcock 89).

Es en la década de los cincuenta, cuando se comienza a apreciar un propósito empresarial con tentativas de entretenimiento toleradas por el régimen establecido. William Beeston se encarga de la reconstrucción de *The Cockpit* durante el invierno de 1650-1651 “and was reported to be training a new company of boys” (Lewcock 89).

Pero D'Avenant, hombre de recursos y a base de subterfugios, va un paso más allá y abre un teatro, que en sí era una habitación adaptada en la parte trasera de Rutland House, donde inició una serie de representaciones musicadas y cantadas que él llamaba “operas”, un término inofensivo ya que la música no estaba prohibida.

In 1656 Sir William Davenant undertook to create a form of dramatic entertainment which would be tolerated by the authorities. The Lord Protector was known to be a lover of music. Sir William, therefore, applied for permission to give operatic entertainments, “after the manner of the antients,” the “story sung in recitative music,” and the representation made “by the art of perspective in scenes.” To such entertainments, he thought, no one could object. He was wise enough to give his first performances at Rutland House (Adams 364).

El espectáculo que inauguró *Rutland House* fue impreso con el siguiente título: “First Day’s Entertainment at Rutland House, by Declamation and Musick, after the manner of the ancients. Lond. 1656. 8vo” (Paterson, ed., vol. III, 195). Como curiosidad, teniendo en cuenta la animadversión puritana al hecho dramático y a los que a éste se dedicaban, apunta Lewcock que “an anonymous report” establece la lista de participantes haciendo referencia solo a los músicos y cantantes, sin tener en cuenta a los que “hablaban”, y en esta nómina aparece el nombre de una mujer: “. . . Ned Coleman and his wife, another woman . . .” (90), lo que da a entender que las cantantes y músicas se miraban de forma muy distinta a las actrices. Inmediatamente después de este espectáculo estrena “The Siege of Rhodes. Made a Representation by the Art of Prospective in Scenes, and the Story sung in Recitative Musick. At the back part of Rutland House, in the upper end of Aldersgate Street, London” (Paterson, ed., vol. III, 232). “It was the first attempt at English opera in this country” (233).

El motivo por el cual floreció este tipo de espectáculos fue que “though Oliver Cromwell had now prohibited all other theatrical representations, he allowed of this, because being in an unknown tongue, it could not corrupt the manners of the people” (Wood ctd. en Paterson, ed., vol. III, 196).

En 1658 se traslada al *Cockpit*, convirtiéndolo en el primer “teatro de ópera” de Inglaterra, pero, sin sopesar las consecuencias, al año siguiente “exhibited at the Cockpit *The Cruelty of the Spaniards in Peru*; but this performance excited the suspicion of the authorities, who on December 23 sent for ‘the poet and the actors’ to explain ‘by what

authority the same is exposed to public view” (Malone ctd. en Adams 365). La ópera aparece anunciada como “The Cruelty of the Spaniards in Peru; exprest by Instrumentall and Vocall Musick, and by Art of Perspective in Scenes, etc. Represented daily at the Cockpit in Drury Lane, at three afternoon punctually” (Paterson, ed. vol. IV, 4), y la puesta en escena se acercó bastante a la estética de las mascaradas del periodo anterior: juego de bastidores y fondos en perspectiva, recitativo, canto, música, danza y juegos acrobáticos, “. . . the Priest’s assistant does acrobatic tricks” (Lewcock 89). El incidente en el que se vio envuelto D’Avenant a propósito de esta escenificación fue consecuencia directa de la muerte de Cromwell: “But the Cromwell’s death in the autumn of 1658 checked these developments, with Richard, the new Lord Protector, and his Councils immediately investigating ‘the acting of stage-plays’ in the city, invariably prompting further attacks on the theatre” (Scanlon and Roscoe 347).

También en el *Cockpit*, en 1659, se llevará a cabo la representación de “The History of Sir Francis Drake: exprest by Instrumentall and Vocall Musick, and by the Art of Perspective in Scenes, etc. The first part. Represented daily at the Cockpit in Drury Lane at Three afternoon punctually” (Paterson, ed. vol. IV, 4).

Y mientras D’Avenant consolidaba las puestas en escena al modo italiano de sus “óperas”, un gran número de actores desubicados, sin teatros y con las representaciones teatrales proscritas y en lucha por la supervivencia, deambulan por las tabernas adaptando escenas de los pasados éxitos dramáticos. A estas escenas de carácter generalmente cómico se las conoce como *drolls*: “Brief playlet, often an adaptation of scenes from full-length plays, performed in 1642-1660, when theatres were closed by the English revolutionary government” (Boyce 160). Y fueron representadas “at private social gatherings, the inns of court, taverns and fairs, and (if several contemporary accounts are to be believed) at the universities” (Scanlon and Roscoe 346).

Una recopilación de estos *drolls*, atribuida a Francis Kirkman, aparece publicada por su socio Henry Marsh dos años después de la apertura de los teatros, en 1662, bajo el título de *The Wits, or Sport upon Sport. In Select Pieces of Drollery, Digested into Scenes by Way of Dialogue*. Después de la muerte de Marsh, Kirkman reeditará el texto en 1672 y posteriormente en 1673, ampliando el número de *drolls*.

En esta recopilación aparecen *sketches* de reconocidos “dramaturgos” del periodo anterior a Cromwell, entre ellos Shakespeare. Kirkman ofrece una lista con algunos

nombres en el prefacio al segundo volumen de *The Wits*: “the most part of these pieces were written by such penmen as were known to the ablest artists that ever this nation produced, by name, Shake-spear, Fletcher, Johnson, Shirley, and other” (ctd. en Škrobánková 45).

Así, fueron escenificados en este periodo los *drolls* “The Merry conceited Humours of Bottom the Weaver”, de *A Midsummer Night’s Dream* y “The Grave-diggers”, de *Hamlet*.

Gracias al trabajo “clandestino” y a la picaresca de los actores, el príncipe melancólico resiste al desplome y persecución teatral compitiendo con las más prosaicas prácticas de diversión. El *drolls* de *Hamlet*, como todos ellos,

were presented with other types of popular farce, including acrobatic routines, puppet-plays, horn dancing, performing animals and the exhibiting of human “monsters”. As well as sharing features with some of these “diversions” (puppet-plays probably being one of their sources), they competed directly with them for audience attention, whether on street corners, in taverns, or the many open spaces about the city (Scanlon and Roscoe 347).

Lejos queda el exitoso estreno de 1601, la publicación oficial del texto en 1623, las escenografías serlianas de Iñigo Jones en la corte de Jacobo y Carlos..., perseguido por los soldados, camuflado entre los acróbatas, refugiado en las tabernas y acogido por el público, el héroe trágico vence al ostracismo dramático para subirse de nuevo a las tablas.

5.3 La Restauración: Thomas Betterton

In 1660 Charles II was restored to the English Throne ending 11 years of Oliver Cromwell’s break Puritan rules. Thus began the age of Restoration. It was an era of scientific discovery, artistic exploration and luxurious sensuality. It was also a time of natural disasters and archaic medical practices. Science was pitted against superstition . . . (*Restoration*)²⁶.

²⁶ Con esta pequeña y acertada introducción se sitúa al espectador en el fondo de los primeros años de la restauración monárquica emprendida por Carlos II. La reconstrucción artística del momento histórico está muy bien enfocada, tanto en la recreación del entorno cortesano como en el conjunto de desastres que asolaron la ciudad y que tan minuciosamente relatan Evelyn y Pepys en sus respectivos diarios, y que influyeron determinadamente en la vida teatral londinense. (*Restoration*. Dir. Michael Hoffman. Act.

La segunda mitad del siglo XVII es un periodo complejo,

las tensiones políticas, religiosas, sociales e ideológico-culturales . . . están a la base de la convivencia. Por una parte, alborea la Ilustración, que cuenta ya con los descubrimientos científicos de Copérnico . . . Por otra, en la vida cotidiana privada y pública sigue dominando la ignorancia, la irracionalidad y la brutalidad . . . destaca también por las muchas guerras . . . una famosa epidemia en 1665, The Great Plague . . . y en 1666 se produce en Londres el incendio más importante de su historia, The Great Fire of London, que destruye la City casi entera y que mata a 68.000 personas (Usandizaga “El teatro en el periodo” 126-27).

Pero a pesar de las guerras y las desgracias se impulsa la afición a las artes y las letras, destacando el florecimiento de las artes escénicas.

Usandizaga no limita el periodo que comprende la Restauración a los años de reinado de Carlos II, ya que “la unidad cultural . . . incluye los reinados del rey restituido Carlos II (1660-1685), de su sucesor Jaime II (1685-1689) y de William y Mary (1689-1702)”. (126) El contexto cultural y artístico junto al panorama teatral cambiará con el ascenso de la reina Ana en 1703, al que ya se refieren los estudiosos como periodo de la Ilustración.

Tras el ajusticiamiento de su padre, Carlos II se salvaguarda en la corte francesa: “La corte de Luis XIV influyó sobremanera a este monarca, que movido por su admiración por el esplendor galo decidió que su propia corte debía poseer la misma elegancia y sofisticación que la de su homólogo europeo” (Morrah ctd. en Filgueira 105)²⁷, por lo que desde su llegada se rige en protector de la vida teatral en la nueva Inglaterra, dotando a dos compañías teatrales con patentes reales y devolviendo la licencia a la ciudadanía para asistir libremente a los teatros.

Los agraciados fueron William D’Avenant, a cargo de la *Dukes’s Company* (es decir, bajo el patronazgo de Jacobo, hermano del rey y Duque de York), y Thomas Killigrew (dramaturgo que permaneció exiliado durante el periodo republicano),

Robert Downey Jr., Sam Neill, Hugh Grant, Meg Ryan, David Thewlis, Polly Walker, Ian McKellen, Ian McDiarmid. Reino Unido: Miramax International, 1994. Fílmico).

²⁷ Una recreación del esplendor de la corte gala y de su vínculo con las artes escénicas la encontramos en la película *Le roi danse*, distribuida en español como *La pasión del rey*. De carácter biográfico, muestra la relación entre el compositor Jean-Baptiste Lully y el rey Luis XIV y, por otra parte la relación que tuvo el músico con Molière.

liderando la *King's Company*. Ambos restituyeron y monopolizaron las actividades dramáticas en Londres durante este periodo, bajo patente real.

Aunque en un principio formaron una única compañía en el *Cockpit Theatre*, la separación es inmediata y, en viva competencia, abrieron los teatros más innovadores de Inglaterra. En 1660, Killigrew “established his company . . . first in Vere Street, then Bridge Street” (Wickham 162); en sí el espacio correspondía a una cancha de tenis y, más adelante, en 1663, inaugura el *Theatre Royal*, in Drury Lane, con los últimos avances en maquinaria escénica, consumiéndose por la llamas en 1672; reabre en 1674 rediseñado por Sir Christopher Wren y dotado de medios “para incluir paneles móviles que creaban un trasfondo en varias dimensiones, y con mecanismos para hacer subir y bajar actores al escenario” (Usandizaga “El teatro en el periodo” 128).

Por otra parte, con moderna maquinaria y disposición a la italiana, abre el *Lincoln's Inn Fields*, a cargo de D'Avenant, siendo el primero en contar con un escenario móvil, “and later [se estableció] in a sumptuous new playhouse in Dorset Gardens (1671) designed by Christopher Wren” (Wickham 162). Si bien situados a cierta distancia de *Whitehall Palace* “both playhouses were designed to cater for a small audience of leisured courtiers, and not for the public at large” (162).

Uno de los problemas que trajo la división de esa única compañía fue el reparto de actores. “Killigrew logró hacerse con la mayor parte de los actores mayores y más expertos, que habían trabajado en el teatro antes de que se cerraran en 1542 [añadiendo] unas cuantas actrices . . . entre las que destaca Nell Gwyn” (Usandizaga, “El teatro en el periodo” 128). Por esta misma autora sabemos que D'Avenant tuvo que conformarse con los actores más jóvenes y de menos experiencia, “si bien muchos de ellos llegaron a ser grandes figuras, tales como Thomas Betterton, el actor que más fama llegó a adquirir en el periodo de la Restauración” (128). Estos actores “who had served briefly under Rhodes [fueron] Thomas Betterton, Edward Kinaston, James and Robert Nokes, Cave Underhill, Henry Harris, Edward Angel, and other” (Highfill et al. 182). También incluyó mujeres en su compañía: “At the start, Davenant took into his home Mary Davis, Mary Saunderson (later Mrs Betterton), Miss Davenport, and Mss Long – four of his eight actresses, all of whom he had to train” (182).

D'Avenant llevó a escena muchos de los textos de Shakespeare en “notorias” adaptaciones:

Davenant's licence assigned him the rights to 10—later amended to 13—of Shakespeare's plays: *Hamlet*, the *Henry VI* plays (considered as one work), *Henry VIII*, *King Lear*, *Macbeth*, *Measure for Measure*, *Much Ado About Nothing*, *Pericles*, *Romeo and Juliet*, *The Tempest*, *Timon of Athens*, *Troilus and Cressida*, and *Twelfth Night* (Boyce 150).

Si bien resumió, alteró, cambió nombres, suprimió pasajes, insertó pasajes suyos, otros los rescribió e incluso combinó textos como el caso de *Measure for Measure* y *Much Ado About Nothing*, dando lugar a *The law against lovers* en 1662, lo más espectacular vino con la puesta en escena de *Macbeth* y *Henry VIII*: “*Macbeth* come replete with songs, dances, fancy machines and flying witches, in 1663, and so did *Henry VIII*, Wich was not so much altered as turned into a sumptuous pageant “all new Cloath'd in proper Habits” to excite London's attention” (Highfill et al. 183).

Pepys tiene noticia de la puesta en escena de *Enrique VIII* por mediación de su zapatero, que la denomina de “rare”: “he tells me that . . . and of a rare play to be acted this week of Sir William Davenant's. The story of Henry the Eighth with all his wives” (Pepys December 10, 1663), y su opinión sobre *Macbeth* fue bastante buena: “To the Duke's house to see “Macbeth,” a pretty good play, but admirably acted” (November 5, 1664); “To the Duke's house, and saw “Macbeth,” which though I saw it lately, yet appears a most excellent play in all respects, but especially in divertisement, though it be a deep tragedy; which is a strange perfection in a tragedy, it being most proper here, and suitable” (January 7, 1667). El 21 de diciembre de 1668 volvió a ver *Macbeth*, pero aquí ya la entrada hace referencia al juego de miradas entre el Rey y las damas, sin comentario a la puesta en escena.

Pero, volviendo al tema que tratamos y según afirman los investigadores, *Hamlet* fue muy popular durante todo el periodo de la Restauración:

John Downes, Book-keeper and prompter of the Duke's company, tells us: No succeeding Tragedy for several Years got more Reputation, or Money to the Company than this. The numerous references to *Hamlet* performances in the *London Stage* and the quarto editions of 1676, 1683, 1695, and 1703 confirm the popularity of the play throughout the Restoration period (Auberlen 129).

Según los estudios de Auberlen no hay una certeza absoluta sobre el lugar del restreño de *Hamlet* o si los arreglos del texto fueron o no realizados por D'Avenant:

“Indeed, the title page informs us that Q1676 represented the text as it is now Acted at his Highness the Duke of York’s Theatre, but it does not say that Davenant was responsible for the shortened version” (130). Y tampoco aclara si esta versión del texto fue la representada el 24 de agosto de 1661, fecha de la que se tiene noticia del primer *Hamlet* de la Restauración representado por la *Duke’s Company*.

Pedicord and Bergmann presentan una versión curiosa de los hechos:

Betterton first appeared as Hamlet at Lincoln’s Inn Field on 24 August 1661, playing an alteration of the tragedy based on Sir William Davenant’s alteration of a 1637 quarto. The drama “being to long to be conveniently acted,” Betterton cut it drastically but retained its dramatic structure . . . This text was published in 1703 by Richard Wellington” (ctd. en Auberlen 130).

Si los cortes textuales fueron realizados o sugeridos por Betterton sobre la adaptación de D’Avenant de 1637, siendo Betterton el actor principal de la tragedia y Sir William el director de la compañía y el autor de la mencionada versión, nos presupone un acuerdo tácito entre ellos en función de las cualidades de cada uno de los miembros del elenco, las expectativas del público y la intencionalidad de la puesta en escena, cuestiones que trataremos más adelante. Tampoco olvidemos que esta fórmula responde a los principios de escenificación del propio teatro isabelino.

En el prefacio al lector, “To the Reader”, del Q1676 se indican las razones de las omisiones: “This Play being too long to be conveniently Acted, such places as might be least prejudicial to the Plot or Sense, are left out upon the Stage”. Así se excluye:

the Fortinbras matter, for example, is entirely deleted except for the ending, and the scenes in the Polonius household are greatly reduced. Omissions also change the image of Hamlet’s character: Raddadi rightly observes than the cuts in Hamlet’s soliloquies and his other speeches make us fell sympathy for him “without being baffled by his self-analysis and self-reproach”; the image of Hamlet as “the malcontent, the eloquent reasoner, the cynic, and the dreamer” is toned down. By leaving out the Fortinbras matter in 1.2, Claudius appears “less of a political figure” since his council discusses purely domestic affairs (Auberlen 130).

Claris Glick aporta a la información vertida por Auberlen que la exclusión de Fortinbras de la historia repercute en el *Hamlet* original en una doble vertiente:

One is very practical one. At least four speaking players -Fortinbras, Cornelius, Voltmand, and the Captain- are automatically eliminated, as is the necessity for soldiers in the scene of Hamlet's confrontation with the captain (IV.iv). But the effect dramatically is more important. First, by having international problems cut, the play more pointedly and narrowly focuses upon the main problem (22).

Las escenas en la casa de Polonius también se reducen, y aparte de la escena de Polonius con Reynaldo, el discurso en el que advierte a Laertes "is cut entirely in the texts of Betterton" (23). Sin embargo, la escena de Osric y la de "The Lord who seconds Osric's invitation to the fencing match (V.ii.203ff.) is retained only but Betterton . . ." (23).

Respecto a Ophelia, continúa Glick "The passage hingeing on 'That's a fair thought to lie between maid's legs' (III.ii.125)" es suprimido, pero "the one built around 'Be not ashamed to show, he'll not shame to tell you what it means' (III.ii.155-156)" lo mantienen Betterton . . ." (24). En el Q1676 también se eliminan las partes de las canciones de Ophelia que pudieran considerarse obscenas: la que comienza "Then up the rose and donn' his clothes (IV.v.52 ff.)" es suprimida totalmente, y la parte de "By Gis and By Saint Charity (IV.v.59 ff.)" es suprimida parcialmente (24). Al cortar estas sugestivas líneas cobra menos interés la cuestión que tanto actores como críticos tienden a plantearse: "Was Ophelia Hamlet's mistress?" (24-25). "The only remaining scene which would offer any such suggestion is the Nunnery Scene (III.i.89 ff.), in which almost nothing is cut by anyone" (25).

Los cortes también "include the description to Horatio of his journey (V.ii.1 ff.) and his apology to Laertes (V.ii.237)" y los discursos de Rosencrantz y Guildenstern (26).

Pero según afirma Glick, lo que molesta a los críticos más que los cortes "is the substitution of someone else's language for Shakespeare's" (26). "To D'Avenant alone, and not to his predecessors in deletion, it is safe to ascribe the many tiresome little verbal alterations and excisions made, after his usual manner, in the cause of decency, clearness, or 'politeness'" (Child ctd. en 26). Pero Hotson apunta que cuando Killigrew y D'Avenant obtienen la licencia de estos textos y las patentes teatrales en 1660, también se les dieron instrucciones por parte de los censores, como ésta: "clause in the warrant authorizes and commands 'Thomas Killigrew and Sir William Dauenant to peruse all players thar haue been formerly written, and expunge all prophanesse and scurrility from the same,

before they be represented or acted” (26), por lo que los cortes hechos aparentemente “to protect the gentle -courteous Hamlet- over Claudius at prayer, Polonius “guts”, the worms, the bawdry”, se consideran necesarios aunque “rob the character of some of its complexity, of its cruelty and irreverence” (26).

Volviendo al ámbito de lo escénico, prácticamente se puede afirmar que es en las tablas del *Lincoln's Inn Fields* donde encontramos el *Hamlet* representado por *The Duke's Company* de Davenant: “After the restoration of the monarchy, *Hamlet* was revived by William Davenant, though with a much abridged text, in a 1661 production starring Thomas Betterton, who was celebrated in the role for the rest of the century” (Boyce 240). El papel de Gertrude estuvo a cargo de Hester Davenport: “. . . her most famous role was Roxalana in both parts of - *The Siege of Rhodes* . . . For Davenant, Hester also played . . . Gertrude in *Hamlet* . . . before the end of 1661” (Highfill *et al.* 194).

Pero, ¿por qué *The Tragedy of Hamlet, Prince of Denmark* en un clima de temores de venganza y rebelión? Los investigadores, basándose en el texto de 1676, “examined Davenant’s alteration of Shakespeare’s language; his cuts of approximately 800 lines, in addition to a handful of scenes and characters; and Thomas Betterton’s famous portrayal of Hamlet” (Krueger “Revenge” 44). No podemos dejar de tener en cuenta que durante este periodo el tema del regicidio, el crimen sobre la persona de Carlos I, y el tema de la venganza por parte del rey restituido, hijo del asesinado, no dejan de estar presentes en las mentes de todos los ciudadanos, independientemente de la ideología profesada. “Hamlet epitomizes anxieties circulating in the early Restoration about the murder of an innocent king by a usurper, a son’s vengeance, and the consequences of these actions” (38). Porque a pesar de que Carlos II aseguró al pueblo inglés que no buscaría venganza contra los usurpadores de la corona y aun siendo aplaudido por su política de no violencia, algunos estaban verdaderamente preocupados por el potencial peligro de algún tipo de resarcimiento que condujera a un derramamiento de sangre.

Charles Cotton, Davenant, Samuel Tuke, John Dryden, en sus poemas y escritos hacen un llamamiento a “Charles II to (re)build a peaceful nation, one in which the restoration of monarchy will lead to political order and social harmony – not war or bloodshed, and certainly nor vindictiveness” (Krueger “Revenge” 41). Y es que la cuestión no dependía solo del monarca, ya que las elecciones al Parlamento de marzo y abril de 1661 llevaron a la “House of Commons” a aquellos que eran más “realistas” que

el propio rey y no habían olvidado al enemigo: “The formely disenfranchised cavaliers wanted redemption for Charles I and their lost states during the Interregnum” (43).

Y es en estos momentos de advertencias, temores y desconcierto que Davenant acude a la vieja arma didáctica y moral que es el teatro, escogiendo *Hamlet* entre todas las obras sobre las que tenía licencia no solo para revitalizar al viejo Shakespeare, sino para “theatrically contributes to ongoing dialogue at the start of the Restoration that warns Englishmen about the perils of revenge” (Krueger “Revenge”38).

La intencionalidad está clara, se trata de readaptar la visión que ofrece Shakespeare sobre el regicidio y la venganza, exigida al hijo, del asesino usurpador a una actualización que refleja la historia que no debe repetirse, advirtiendo de las consecuencias intrínsecas al acto de venganza, bien sea política o personal:

Visually reproducing this invective on revenge, the play shows though poisonous swordplay the deadly consequences of dueling in both Hamlet’s and Laertes’s deaths. We are reminded of Allestree’s message about revenge turning against the revenge when Laertes, stabbed by his own poisoned rapier . . . Yet Laertes’s words on treachery also ask audiences to associate revenge with sedition, therein both echoing Charles II’s claim that “Revenge with their private quarrels” betray the king’s laws and authority, and insinuating that private revenge threatens national security. Even though Hamlet and Laertes are victims of crimes against their families, the tragedy imparts a cautionary tale about their revenge that is similar to those included in authors’s advice to Charles II and to all Englishmen. The play reinforces that men must pay a high price for vengeance’s crime against individuals and the public at large (Krueger “Revenge”47).

Pero parece que no a todo el mundo le entretuvo por igual. Evelyn y Pepys asistieron a la misma función con un día de diferencia, 26 y 27 de noviembre de 1661 respectivamente, y mientras que para el primero: “I saw ‘Hamlet, Prince of Denmark’ played; but now the old plays began to disgust this refined age, since his Majesty’s being so long abroad” (Evelyn, vol. I, 353), Pepys disfrutó de la velada quizá, como comenta en entradas anteriores de su diario, porque era un gran admirador de Betterton, “. . . and there saw ‘Hamlett’ very well done” (Pepys Nov. 27th, 1661). Evidentemente, por estas entradas en los diarios no sabemos si la intención de la adaptación de D’Avenant tuvo su fruto, pero lo que sí parece dar a entender Evelyn es que los gustos del público han

evolucionado hacia lo espectacularmente visual y sorprendente, destronando la estimulación de la imagen mental que proporcionaba la narrativa escénica de la época isabelina.

Mucho se ha hablado acerca de la composición del auditorio de los teatros de la Restauración. Y, aunque sí es verdad que la tradición teatral se pierde en el periodo republicano y que la apertura de los nuevos teatros atrae a un público aristocrático y cortesano en relación al rey y la corte, siendo el propio Carlos II un asiduo de las representaciones, poco a poco

se fue incorporando un contingente importante de personas pertenecientes a la clase media, tales como funcionarios y empleados del gobierno, oficiales del ejército y la marina, políticos de todos los grados, estudiantes y propietarios rurales y sus esposas, que pasaban temporadas en Londres. En el “gallinero” se concentraban criadas y criados. En la platea estaban los caballeros que vivían pendientes de la moda . . . Pocos burgueses iban al teatro, ya que su mentalidad y su educación religiosa no les permitía aceptar la moralidad dudosa de las obras que se presentaban. [Fue la] responsable de la revolución cromwelliana, y contemplaba con ojos desfavorables las licencias de la corte, del rey y, por supuesto, los temas del teatro de la Restauración (Usandizaga, “El teatro en el periodo” 131).

Ambos empresarios teatrales son conscientes de que sus ganancias y su *modus vivendi* depende de satisfacer el horizonte de expectativas de esta dispareja clientela, acogiendo las nuevas modas escénicas. Aun atendiendo a esa diversidad, la audiencia “tenía una gama de gustos limitada: querían que hubiese agudeza, humor y sexo, pero poco más. Desde luego no pretendían que se les conmoviera o que se les hiciese pensar” (Burton ctd. en Filgueira 107), lo cual se entiende considerando que este público ha sido vapuleado por una guerra civil, vive temeroso de una restauración de la monarquía preocupante en el ámbito de las represalias que pudiesen conducir a un nuevo derramamiento de sangre; poco tiempo después sufre la mayor epidemia que jamás padeció Inglaterra, seguida del gran incendio que arrasó por completo Londres y, casi sin extinguir el fuego, se hace presente la amenaza franco-holandesa, el brote de peste que no acaba de remitir, un temporal de fuertes lluvias que sume a Londres en la hambruna . . . , y todo esto en un plazo de seis años. Como se desprende de las palabras de Evelyn, más parece un castigo divino

. . . but which indeed we highly deserved for our prodigious ingratitude, burning lusts, dissolute court, profane and abominable lives, under such dispensations of God's continued favor in restoring Church, Prince, and People from our late intestine calamities, of which we were altogether unmindful, even to astonishment. (Evelyn vol. II 26)

No debe extrañar que ese público tenga ganas de evadirse, divertirse y, en suma, vivir.

D'Avenant, padecedor de su tiempo, lo sabe; por eso su teatro cubre esta necesidad de evasión en una doble vertiente. Por un lado, y atendiendo a los sentidos más que al intelecto, dispone tras el marco de proscenio todo un espectáculo visual de cambios a vista de telones, bastidores y rompimientos en perspectiva, junto a la maquinaria escénica que posibilita vuelos y otros efectos especiales y, por otra parte, un amplio proscenio que favorece la interacción entre el escenario y el público. La "sexualidad" de las actrices se convierte en un productivo reclamo:

The additional objects then of real, beautiful women could not but draw a proportion of new admirers to the theatre. We may imagine, too, that these actresses were not ill chosen, when it is well known that more than one of them had charms sufficient at their leisure hours to calm and mollify the cares of empire (Cibber, *The days of the Dandies* vol. I 148-49).

La fuerza, la cordura o la inocencia con los que dota Shakespeare a los personajes femeninos desaparece en pro de la interpretación pícaro y sensual de las actrices, que hacía que el público "enjoyed the trick of the actress playing a breeches part, wherein she revealed the curvature of her rear and exposed her legs" (Krueger "From Davenant" 25).

D'Avenant muere en 1668 y su viuda entrega a su hijo Charles el control de la compañía del Duque en junio de 1673, y desde ese momento hasta que le vende los intereses a su hermano Alexander en 1687, "Charles was propietor of the Duke's troupe and, after 1682, of the United Company" (Highfill et al. 164), aunque los que realmente se hacen cargo de la compañía después de la muerte de D'Avenant, e incluso una vez transferido el patrimonio a su hijo Charles, son los actores Thomas Betterton y Henry Harrys.

Siguiendo los deseos del empresario antes de su muerte, The Duke's Company abrió un teatro magnífico en noviembre de 1671, el Duke's Theatre, en Dosert

Garden, el teatro más lujoso de Londres, inspirado en los teatros parisinos que Betterton conocía: Siguiendo siempre las directrices que D'Avenant le había dado a la compañía en su día. El Duke's Theatre continuó con su repertorio de tragedia espectacular y ópera, y destacó por la buena administración, así como por la excelente convivencia de la compañía (Usandizaga, "El teatro en el periodo" 128).

En contraposición a las directrices de buena gestión y convivencia de la compañía del *Duke*, su sempiterna rival, *The King's Company*, destacaba por los problemas internos: "Conflictos entre actores, con los autores y con los patrocinadores" (128), que condujeron a la compañía hacia una situación de precariedad que se vio agravada por el incendio del *Theatre Royal* en 1672, en el que además se perdieron los decorados y el vestuario. A pesar de las adversidades,

en 1674, inauguran su nuevo Theatre Royal en Drury Lane, pero la mala gestión y organización de Killigrew hizo que no remontara alcanzando tales extremos que, en 1682, The Duke's Company se hizo cargo de lo que quedaba de The King's Company. Hasta 1695, Londres solo contó con una compañía, que dispuso de ambos teatros. Dosert Garden . . . para escenificar óperas y obras espectaculares . . . Drury Lane se reservó para tragedias menos exageradas y para comedias (128-29).

Así *United Company* surge de la fusión de las dos compañías que habían gozado de la patente real. El acuerdo para las cláusulas de la fusión no fue fácil, pero finalmente se firma el contrato el 9 de noviembre de 1682 y "Davenant [hijo] and Killigrew ostensibly shared control of the new United Company" (Highfill *et al.* 165).

El aumento de los miembros de la compañía con la incorporación de nuevos actores jóvenes empezó a ocasionar conflictos, a los que en esta ocasión se unieron estafas y mala administración. "En 1695, la compañía se volvió a dividir. Por un lado, quedaban Betterton y la mayor parte de los actores mayores; por otro, Christopher Rich, responsable de gran parte de los conflictos que se habían producido, y la mayoría de los actores jóvenes" (Usandizaga "El teatro en el periodo" 129). Este grupo se instala en *Lincoln's Inn Field*, que llevaba veinte años cerrado, abriéndose un nuevo periodo de rivalidades que termina en 1708, otra vez con la unión de las compañías.

Carlos II muere en 1685 y con su muerte coincide “la desintegración total del grupo de espectadores que más influencia había tenido en el teatro de la Restauración” (Usandizaga “El teatro en el periodo” 132). El hermano y sucesor de Carlos II, Jacobo II, resultó ser un monarca bastante ineficaz, cargado de prejuicios religiosos. Negó el apoyo real al teatro, por lo que su situación empeoró notablemente. “El teatro alcanzó tal desorden, que era casi imposible representar una obra hasta el final sin interrupciones constantes por parte de los jóvenes irrespetuosos y cínicos” (132). Filgueira añade al tema de las interrupciones y bullicio por parte de los asistentes, las “escenas” paralelas que organizaba el público mientras se desarrollaba la acción y que provocaba el desagrado y la irritabilidad en el elenco teatral, y apostilla con el comentario irónico de Sparkish en *The Country Wife* sobre la rivalidad entre los actores y algunos espontáneos que se encuentran entre el público: “La razón por la que a menudo hablamos más alto que los actores es porque pensamos que tenemos más gracia que ellos y les disputamos así el favor del público” (Wycherley ctd. en Filgueira 109).

El cruento y despótico reinado del católico Jacobo II duró escasamente tres años, siendo depuesto, tras la Revolución Gloriosa, por su yerno Guillermo de Orange y su hija mayor, María, convirtiéndose en los nuevos monarcas, protestantes, de Inglaterra. El reinado de William y Mary, que duro hasta 1702, tampoco favoreció la vida teatral.

Fue un final de siglo duro para la escena, el nuevo rey no favoreció la comedia “inmoral y cínica que tanto había gustado en las décadas anteriores” (Usandizaga “El teatro en el siglo” 161). Los constantes ataques de los puritanos, la lamentable situación de las compañías, los cambios sociales, etc., requieren una renovación del arte dramático en general. Texto cumbre de estos años fue *A Short View of the Immorality and Profaneness of the English Stage*, publicado por Jeremy Collier, miembro del clero protestante, en 1698, donde su autor expresaba el sentir de una mayoría importante, que se sentía escandalizada ante el atrevimiento e inmoralidad de la escena.

Para esta época la comedia ya se había retirado hacia el interior de la escena, tras el arco de proscenio, unificándose el área de representación de ambos géneros. Y veamos ahora, la situación de nuestro *Hamlet* al final de estos turbulentos años. Colley Cibber se unió a la compañía en 1690 “into the lowest rank” (Cibber *The life of* 58), siendo cabeza de lista del elenco Thomas Betterton. Betterton muere en 1710 aportando al siglo venidero y a sus sucesores las nuevas maneras interpretativas. Y al respecto de Shakespeare, y más

concretamente de *Hamlet*, Cibber casa el talento interpretativo de Betterton con la escritura de Shakespeare como en su época casamos el de Burbage:

Betterton was an actor, as Shakespear was an author, both without competitors; form'd for the mutual assistance and illustration of each other's genius. How Shakespear wrote, all men who have a taste for nature may read and know but with what higher rapture would he still be read could they conceive how Betterton play'd him. Then might they know the one was born alone to speak what the other only knew to write (Cibber *The days of the Dandies* vol. I 157).

Al igual que Burbage, Betterton era capaz de vestirse del sentimiento del personaje al que encarnaba: “he could vary his spirit to the different characters he acted. Those wild impatient starts, that fierce and flashing fire, which he threw into Hotspur, never came from the unruffled temper of his Brutus” (161-62). Pero su más reverenciado personaje fue el de Hamlet. Cibber se sentó junto a Joseph Addison²⁸ para ver la escena del fantasma, y el actor “on the first appearance of his father's spirit, has thrown himself into all the straining vociferation requisite to express rage and fury, and the house has thunder'd with applause; tho' the mis-guided actor was all the while (as Shakespear terms it) tearing a passion into rags” (159). Addison hizo una reflexión sobre la interpretación del personaje en la que Cibber justificó la extraordinaria habilidad de Betterton:

For you may observe that in this beautiful speech the passion never rises beyond an almost breathless astonishment, or an impatience, limited by filial reverence! to enquire into the suspected wrongs that may have rais'd him from his peaceful tomb, and a desire to know what a spirit so seemingly distressed might wish or enjoin a sorrowful son to; execute towards his future quiet in the grave. This was the light into which Betterton threw this scene, which he open'd with a pause of mute amazement; then rising slowly to a solemn, trembling voice, he made the ghost equally terrible to the spectator as to himself and in the descriptive part of the natural emotions which the ghastly vision gave him, the boldness of his expostulation was still govern'd by decency, manly, but not braving; his voice never rising into that seeming outrage or wild defiance of what he naturally rever'd (159).

²⁸ Joseph Addison fue un relevante escritor, dramaturgo y político, considerado por Voltaire, en sus *Disertaciones sobre la tragedia antigua y moderna*, como el único trágico inglés comparable a Racine.

La interpretación de Betterton era tan extraordinaria que el actor que hacía de fantasma, Barton Booth, confesó: “When I acted the ghost with Betterton, instead of my awing him, he terrified me. But divinity hung round that man” (ctd. en Cibber *The days of the Dandies* vol. I 159).

Con esta calidad interpretativa se mostrará *Hamlet* en los escenarios al público de inicios de siglo.

5.4 La Ilustración: David Garrick

El acceso de la reina Ana al trono de Inglaterra, como hemos apuntado, es el que se considera ya como periodo de la Ilustración por los cambios producidos a nivel cultural, artístico y dramático, y por importantes alteraciones políticas y sociales que influirán sobre el perfil y, evidentemente, sobre los nuevos gustos del público.

La clase en ascenso es la media, que con el desarrollo y expansión del comercio internacional . . . había ido adquiriendo dinero y representación social. El bienestar económico suponía tiempo para el disfrute de las artes . . . [a esto se le une el acceso de la mujer como consumidora que] tiene, sin duda, importantes consecuencias en el teatro (Usandizaga “El teatro en el siglo” 161-62).

En efecto, la publicación de Collier de final de siglo desata la indignación de las gentes del teatro al considerarla un directo ataque a la “libertad de expresión” que puede repercutir en una merma de sus ganancias, pero es este nuevo público burgués de corte puritano, muy diferente al público de la Restauración, el que hace eco y apoya la pretensión de Collier de que el teatro debe ser, ante todo, moral:

Our poets write with a different view . . . Their liberties in the following particulars are intolerable, viz., their smuttiness of expression, their swearing, profaneness and lewd application of scripture, their abuse of the clergy, their making their top characters libertines and giving them success in their debauchery (Collier ctd. en Holland y Patterson 256).

La audiencia que puebla los teatros está cansada del “cinismo crónico del periodo anterior” (Usandizaga “El teatro en el siglo” 162), pero en estos principios de siglo no tiene más remedio que pervivir junto a las tentativas escénicas de los autores dramáticos por encontrar nuevas fórmulas que satisfagan los gustos del público. La moral

convencional es la que poco a poco va ganando la batalla, y la escritura dramática se dirige hacia lo sentimental:

si la comedia se había reído en las décadas anteriores de los vicios y debilidades humanas, ahora se impone el principio de la justicia poética, del remordimiento y de las redenciones falsificadas. El escaso humor que se permite el público de este periodo se refugia en las farsas breves y en las llamadas *afterpieces* (163).

Este nuevo público huye “de los sentimientos exagerados en lugares inverosímiles propios de la tragedia . . . desea sentir emoción, tanto así que todas las artes están invadidas de un nuevo talante: el sentimental. En el teatro, el público desea ante todo llorar, o a lo sumo alternar la risa con el llanto” (Usandizaga “El teatro en el siglo” 162).

Las demandas de la audiencia no solo afectarán al campo de lo dramático con la génesis de lo lacrimógeno, sino que el entretenimiento como base de consumo del público burgués repercutirá en la construcción de nuevos recintos para la representación, y para 1730 Londres contará con cinco teatros, frente a los dos del periodo anterior.

Intentaremos establecer una panorámica de los recintos teatrales, de aquellos que fueron reconstruidos y los de nueva creación, sus gerencias y repertorios específicos.

Londres contaba a final de siglo con el *Lincoln's Inn Field Theatre* de D'Avenant, primer hogar de la compañía del *Duke* hasta que lo abandonan para establecerse en Dorset Garden en 1671, con Betterton “as the artistic director” (Boyce 242). Este teatro, *The Duke's Theatre*, en Dorset Garden, es demolido en 1709. El otro teatro era el *Theatre Royal*, también conocido como *The King's Theatre*, en Drury Lane, que fue regentado por Thomas Killigrew y posteriormente por Colley Cibber.

En 1703 Jonh Vanbrugh, arquitecto, dramaturgo y “controller of the queen's work” desde 1702, diseña “the Queen's Theatre, or Opera House, in the Haymarket. Though a magnificent building, it proved a failure, partly because of its poor acoustics, and he lost considerable money in the venture” (“Sir Jonh Vanbrugh” párr.5). En 1706 se termina la construcción y Betterton y sus compañeros se instalan en el nuevo teatro: “In the Year 1706, when this House was finish'd, *Betterton*, and his Co-partners dissolv'd their own Agreement, and threw themselves under the Direction of Sir *John Vanbrugh*, and Mr. *Congreve*; imagining, perhaps, that the Conduct of two such eminent Authors, might give a more prosperous Turn to their Condition” (Cibber *The life of* 182).

El edificio fue una magnífica obra arquitectónica que carecía de toda propiedad necesaria para un espacio de representación. La crítica, a grandes rasgos, que nos proporciona Cibber en su *Apology for the Life of Mr Colley Cibber Written by himself*, es:

the House, they had not yet discover'd, that almost every proper Quality, and Convenience of a good Theatre had been sacrific'd, or neglected, to shew the Spectator a vast, triumphal Piece of Architecture! And that the best Play, for the Reasons I am going to offer, could not but be under greater Disadvantages . . . when scarce one Word in ten, could be distinctly heard in it? . . . This extraordinary, and superfluous Space occasion'd such an Undulation, from the Voice of every Actor, that generally what they said sounded like the Gabbling of so many People, in the losty Isles in a Cathedral . . . but the articulate Sounds of a speaking Voice were drown'd, by the hollow Reverberations of one Word up on another (183).

Aparte de la mala calidad acústica, Cibber también critica “la excesiva altura de los techos y la disposición semicircular de las butacas delanteras . . . [esta disposición] - o estilo griego- en un reducido radio, es algo casi desconocido en la arquitectura teatral británica” (Mackintosh 52). La mala concepción del edificio hizo que fuera intervenido en varias ocasiones para intentar subsanar los defectos hasta “que en 1791 fue reemplazado definitivamente por un teatro incluso más grande, dedicado a la ópera, y que fue diseñado por Michael Novosolieski” (52-53).

En 1729,

Thomas Odell opened a new theatre in Goodman's Fields in the East End of the city, at the opposite end of London from normal theatrical activity. Odell had recognized that a sizeable part of the audiences filling the theatre to see Gay's work came from the eastward spread of the expanding city. The new audience deserved its own local theatre. Odell's plan was helped by the creation in 1720 of the Little Theatre in the Haymarket, mostly used by visiting companies at first but a wedge driven into the near-monopoly of the patent houses, Drury Lane and Lincoln's Inn Fields (Holland 258).

Un personaje importante en esta historia es el gerente, productor, director y actor teatral John Rich, hijo de Christopher Rich, cuya compañía estaba instalada en el *Lincoln's*

Inn Field Theatre. En 1714, John recibe de su padre una participación de tres cuartos del *Lincoln's Inn*, donde estrenará el 29 de enero de 1728 *The Gay Beggar's Opera* de John Gay, “The extraordinary triumph of *The Beggar's Opera* not only spawned dozens of imitations but also confirmed Rich in the plan of moving to a larger theatre. In 1730 he began to design a theatre in Covent Garden, completed in 1732” (Holland 258). Este teatro fue el más espléndido de la Inglaterra del siglo XVIII:

Sumptuously decorated, featuring the latest stage and scenic technology and boasting pitch-perfect acoustics, Covent Garden Theatre accommodated over 1,000 spectators, ranged between boxes (the most expensive seats), gallery (middle-range) and the pit (cheapest). It was the largest theatre London had yet seen; according to one witness, the place was ‘calculated for splendour and admiration’. By the end of the eighteenth century, following several rebuilds, it could accommodate 3,000 audience members (Dickson párr. 6).

Jonh Rich, con el fabuloso teatro de Covent Garden y el auge de las *afterpieces* que ya inició en el *Lincoln's Inn Fild* para atraer a la audiencia, se convierte en el competidor directo del *Drury Lane Theatre* y, por supuesto, de Colley Cibber.

Son solo algunos los que hemos nombrado, ya que paulatinamente, y no solo en la ciudad de Londres, se va poblando de recintos teatrales esta centuria, pero también tenemos que hacer mención de las mejoras escenotécnicas con los que estos teatros vistieron sus puestas en escena:

Whereas 17th-century indoor theatres were intimate spaces, their Georgian successors were much larger, especially in London, and the scale of staging increased accordingly, with greater emphasis on impressive visual effects. One innovation was the use of ‘flats’ – hard surfaces painted to give the illusion of three-dimensional settings, which could be easily slid in and out to enable changes of scene . . . Another innovation followed: the use of a stage curtain, to hide scene changes (Dickson párr. 11).

Y a esto hay que sumar el enriquecimiento escénico que supuso el aumento y distribución de luminarias, y aunque la luz de las velas seguía siendo el medio de iluminación disponible,

producers attempted to flood their stages with as much light as possible via the introduction of footlights and extra sidelights to show off sets and costumes to

best advantage. Even more importantly, candles were taken out of auditoriums, leaving the audience area much darker and increasing the contrast with what was visible on stage (Dickson párr. 13).

Pero esta proliferación de recintos teatrales trajo consigo la formación de nuevas compañías y redacción de textos de toda índole, incluida la recuperación y contemporización de los textos dramáticos de los poetas isabelinos, para saciar la sed de espectáculo de la nueva audiencia. Superando la demanda a la oferta, se llegaba a repetir la misma obra hasta la saciedad, incluso entrando en competencia directa, ofreciendo la misma representación en distintos teatros simultáneamente.

En 1737, el gobierno de Robert Walpole intentó detener esta expansión al aprobar la Ley de Licencias,

The Licensing Act not only restricted the production of legitimate drama to the two patent theatres but also required all plays to be censored by the Lord Chamberlain, a task he delegated to his Examiners of Plays. But few plays were banned outright; most were slightly altered, generally by that process of self-censorship that ensured a play was acceptable long before the manuscript was submitted for licensing (Holland 260).

En este panorama teatral emergerá la figura de David Garrick, “el actor más importante del siglo XVIII, que dirigirá el Drury Lane entre 1747 y 1776” (Usandizaga “El teatro en el siglo” 163).

David fue un chico divertido, vivaz y educado que desde muy temprana edad mostró inquietud por el teatro y aptitudes para el arte de la escena: “He had conceived a very early passion for theatrical representation, from which nothing could turn him aside. When he was little more than eleven years of age, he formed the project of getting a play acted by young gentlemen and ladies” (Davies, vol. I 4). Tras la muerte de sus padres y un fugaz intento de negocio con su hermano, decidió dedicarse por entero al teatro. Frecuentó a los actores más prestigiosos, se presentó a los gerentes de los teatros, probó su talento recitando partes de sus obras favoritas y se entregó al arte de la mímica. “Sometimes he wrote criticisms upon the action and elocution of the players, and published them in the prints” (17), pero sus observaciones no eran muy del agrado de los modernos críticos de la escena. Consciente de los riesgos que le podían acarrear sus disidencias sobre el arte de la interpretación decide “commencing noviciate in acting with

a company of players then ready to fet out for Ipswich, under the direction of Mr. William Giffard and Mr. Dunftall, in the summer of 1741” (17). Interpretó diversos personajes de carácter turbulento y desarrolló, también, los afectos de Arlequín, ganándose los aplausos y el beneplácito de la audiencia, por lo que “The town of Ipswich will long boast of having first seen and en couraged so great a genius as Mr. Garrick” (18). Tras este rodaje, Garrick estaba listo para enfrentarse a los teatros de Londres. No obstante, no dejaba de estudiar y experimentar, incluso antes de actuar en Ipswich “he had studied, with great assiduity, a variety of parts in the different walks of acting. The Clown, the Fop, the Fine Gentleman, the Man of Humour, the Sot, the Valet, the Lover, the Hero, nay, the Harlequin, all been critically examined, and often rehearsed had and practised by him in private” (37).

Por fin, el 19 de octubre de 1741, David Garrick interpreto el papel de Ricardo III en el teatro de *Goodman’s Field*, en Londres. Si bien en el teatro no se mostraban las mejores compañías y el público que lo frecuentaba dejaba la sala, decepcionado en la mayoría de las ocasiones, esta vez brillaría por la interpretación y por el aforo. Parte de la audiencia contó con numerosos amigos y conocidos del actor, aunque la mayor parte fue estimulada por la curiosidad de que un actor desconocido interpretara un papel principal:

Mr. Garrick’s easy and familiar, yet sorcible style in speaking and acting, at first threw the critics into me hesitation concerning the novelty as well as propriety of his manner . . . To the just modulation of the words, and concurring expression of the features from the genuine workings of nature, they had been strangers, at least for some time. But after he had gone through a variety of scenes, in which he gave evident proofs of consummate art, and perfect knowledge of character, their doubts were turned into surprise and astonishment, from which they relieved themselves by loud and reiterated applause (Davies, vol. I 40).

Los éxitos en el teatro de *Goodman’s Field* se sucedieron atrayendo, incluso, al público de los reconocidos teatros de *Drury Lane* y *Covent Garden*. Había nacido un nuevo tipo interpretativo: “he threw new light on elocution and action; he banished ranting, bombast, and grimace; and restored nature, ease, simplicity, and genuine humour” (43). La fuerte repercusión sobre los ingresos de los dos teatros con patente, hizo que ambos gestores se unieran “to destroy the new-raised seat of theatrical empire”. (48) Las maniobras llevadas a cabo dieron su fruto y Garrick llegó a un acuerdo con

Fleetwood, propietario de la patente del *Drury Lane* “for the annual income of 500l” (49). Su creciente fama llegó a oídos de los irlandeses, siendo invitado a actuar en Dublín durante los meses de verano, donde su arte interpretativo conquistó a toda la audiencia. Terminado el contrato “he set out for London, to renew his labours, and to receive the applause of the most critical, as well as most candid, audience in Europe” (52).

Una de las representaciones más cuidadas que hizo en Irlanda fue *Hamlet* y ahora se enfrentaba al público del *Drury Lane* encarnando al mismo personaje. Conocedor de que la audiencia estaba expectante ante esta puesta en escena, cuidó la interpretación hasta el mínimo detalle. Así describe Davies la escena del “fantasma”:

When Mr. Garrick first saw the ghost, the terror he seemed to be impressed with, was instantaneously communicated to the audience; his expostulations with the vision, though warm and importunate, were restrained by filial awe. The progress of his impassioned sensation, till the ghost beckoned him to retire with him, was accompanied with terror and respect. His determination to obey the repeated invitation of the ghost, by action, to with-draw, was vehemently resolute; his following him awful and tremendous. The approbation of the audience, testified by the loudest applause, was continued till it was interrupted by Hamlet’s returning with the ghost (57).

Pero al *Drury Lane* y, sobre todo, a la compañía, le esperaba una etapa confusa, dominada por los enfrentamientos a los que condujo la mala gestión de Fleetwood, quien, después de haber dilapidado su fortuna, se vio obligado a vender la patente a Green y Amber, dos banqueros quienes ofrecieron la participación de un tercio a Mr. James Lacy “on condition that he would undertake the management of the theatre” (82). Bajo la gerencia de Lacy el *Drury Lane* consigue remontar, pero en estos años la competencia con Rich y su espectáculo de entretenimiento empieza a dejarlos en una situación de desventaja. Rich ya había tentado a Garrick y Lacy, conocedor “that the great theatrical loadstone was Mr. Garrick, who could, without the assistance of any great actors, always draw after him the best company, and fill the boxes” (103), decide ofrecerle a Garrick la mitad de la patente, a lo que no se resistiría. Para principios de abril de 1747, la transacción se había hecho con satisfacción de ambas partes.

Garrick dirigiría el *Drury Lane* desde esa fecha hasta 1776, en que con un bello epílogo se despide de su audiencia y de los escenarios. Su carrera al estrellato comenzó

de la mano de Shakespeare con su *Ricardo III* y, sin abandonarlo en ningún momento, también de la mano de él cesa su carrera. Tomada la decisión y, antes de dejar la escena, quiso dar prueba al público de que todavía poseía las habilidades para deleitarlo como lo hizo en la flor y vigor de su vida, por lo que, “about a fortnight or three weeks previous to his taking his final leave, he presented them with some of the most capital and trying characters of Shakespeare; with Hamlet, Richard, and Lear” (Davies, vol. II 328). Al terminar la última función, se dirigió al borde del proscenio y entrecortado por las lágrimas dijo “adiós” a su incondicional audiencia.

El gran triunfo de Garrick vino de cada uno de los caracteres que había construido Shakespeare, “defining his success from the beginning in terms of his unswerving allegiance to Shakespeare as the centre of the national culture” (Holland 261).

Garrick dará a la escena muchos de los textos y pasajes olvidados de Shakespeare. Relata Davies que sorprende las pocas obras de Shakespeare que se llevaron a la escena durante la Restauración y la mitad del reinado de Ana, apenas unas siete u ocho, mientras que Garrick, de las treinta y cinco piezas genuinas del autor, ofrecía anualmente al público unas diecisiete o dieciocho.

But, when in the revival of Shakespeare’s plays, he complied with the general taste as well as his own, he was determined to restore him to his genuine splendour and native simplicity, unincumbered with the unnatural additions, and gaudy trappings, thrown upon him by some writers who lived in the reign of Charles the second (114).

Evidentemente, los textos fueron alterados por Garrick, pero sin el tratamiento bárbaro y ridículo que dieron algunos actores o gerentes del periodo anterior, como por ejemplo la transformación en “opereta” de *Macbeth*. Nuestro actor trata al genio con respeto, pero adecuándolo al gusto de la sociedad burguesa que conformaba la audiencia y, por supuesto, a su lucimiento personal, por lo que también suprimió escenas, conservó otras, excluyó versos, etc.

Centrándonos en *Hamlet*, tenemos conocimiento de dos versiones de Garrick, “Garrick’s 1763 text was published at a time when he traveled in France for two years” (Glick 18), y una revisión realizada en 1772 que fue escenificada durante ocho años, pero que nunca fue publicada. Entre las alteraciones llevadas a cabo en estas versiones, siguiendo el estudio de Claris Glick, encontramos la supresión de la escena de *Dumb*

Show (3.2.145); con respecto a las escenas de Fortinbras, la versión de 1763 “leave in mention of Fortinbras in I.i and V.ii, but do not allow him to appear on the stage. Garrick’s revision includes all scenes except that in Act V, by which time his play has ended”, (22); también excluye la escena en la que Polonius advierte a su hijo Laertes en la de 1763, “The cut may have come originally because in the eighteenth century . . . Polonius was considered a purely comic character. If this speech is to be taken seriously as good advice, it conflicts with this conception” (23); en la revisión elimina por completo a Osric; quizás la parte más importante que suprime es cuando Claudius comienza: “Now might I do it pat, now he is playing (III.ii.73 ff.)”. Su deseo de enviar a Claudius al infierno es cortado por Garrick en la de 1763, y también corta el pasaje que incluye “I’ll lug the guts into the neighbor room (III.iv.212)” (25); otras exclusiones son “His discourse on the convocation of worms eating Polonius (IV.iii.22 ff.)” (25) y “the description to Horatio of his journey (V.ii.1 ff.) and his apology to Laertes (V.ii. 237)” (26) y los discursos de Rosencrantz y Guildenstern, que también son omitidos.

Pero si bien las intervenciones que sobre el texto hace Garrick suponen una manera de ajustarse a los gustos del nuevo público, a los beneficios que se deriven de la producción en relación directa con lo anterior, al número de actores del elenco, al lucimiento propio de las habilidades del actor, etc., lo hace desde el respeto y la dignificación del que es el más grande poeta de todos los tiempos.

Lo que hace al poeta ser venerado como en su tiempo lo fue no viene de manos del texto del Garrick dramaturgo, viene de manos del Garrick actor y del tratamiento que sobre la escena hace del personaje;

lo sublime de las obras de Shakespeare es el retrato de unos personajes a los que se llega a definir con precisión matemática, de forma que esa misma ambigüedad colma su carácter de una extraordinaria riqueza de matices. Por medio de la fuerza del lenguaje, los tipos shakesperianos manifiestan las profundidades de su espíritu y se declaran individuos libres, capaces de elegir su propio destino (Calle 27).

Garrick “are often hailed as signaling a transition from an emphasis on declamation to a more kinetic style of acting” (Borlik 3). “But beyond this insinuation, the upshot of this method is that Garrick manages to separate what Hamlet says about his feelings from the visual spectacle of pure feeling itself” (4), pero más allá de esta

insinuación, el resultado de este método es que Garrick logra separar lo que dice Hamlet sobre sus sentimientos desde el espectáculo visual del sentimiento puro en sí. Esta transición es marcada por los silencios contenidos, que no solo le da énfasis al discurso, “it shifts the audience’s attention from the aural to the visual aspects of drama and the actor’s” (4).

Este tipo de actuación es lo que hace tan memorable su *Hamlet* y tan comentada la escena del fantasma. Capaz de mantener la postura junto al silencio contenido, le permite minimizar el texto en favor de los aspectos visuales: “Garrick’s reaction to Hamlet’s Ghost provoked the most comment on his ability to exploit the physiological to express the psychological” (7).

Este exceso de Garrick por la interpretación realista de la emoción da lugar a una de las anécdotas más comentadas de la época y recogidas tanto por Thomas Davies en las memorias sobre el actor como en las de Frederick Reynolds de 1826, en las que relatan que “Garrick [encargó a su peluquero] to design a special ‘fright wig’ for Hamlet, the hairs of which would stand on end when he started at the Ghost’s entrance” (7), lo que pone de manifiesto el conocimiento del actor sobre el poder significativo del cuerpo.

Pero para que la puesta en escena estuviera completa, debía guardar uniformidad con los elementos que la sustentaban:

Tis not sufficient that the author writes with knowledge, and the comedian acts with propriety; everything must contribute to the general deception; dress must mark out the country and rank of the person, the scenery point out the place of action, and the music correspond with the passions of the characters and the incidents of the drama; in short, every decoration must contribute to throw light upon the sable. Without this universal consent of parts, the pleasure will be imperfect, and the spectators deprived of one essential requisite in the entertainment (Davies, vol. I 337).

En este sentido llevó a cabo una exigente investigación histórica para vestir a sus personajes en consonancia con la época en que transcurre la acción. Este asesoramiento historicista lo aplicó a todos los papeles que representó durante su vida en la escena, llegando a organizar un verdadero fondo de vestuario. Con esta dignificación del arte dramático, “want the theatre to play a role in establishing English culture” (Stafford-Clark párr. 14).

La última cuestión que nos queda por tratar es si la sinergia escena público se mantiene o no. Cuando Garrick se inicia en el *Drury Lane*, éste atendía en su morfología, como los demás teatros que surgieron durante la Restauración, a los teatros privados de época isabelina, similar al *Blackfriars*: un recinto equivalente, en medidas y proporciones, a una cancha de tenis que “incluía el área entre bastidores, el escenario, el auditorio y el vestíbulo” (Mackintosh 31), siendo su aforo similar al de *The Rose*, aproximadamente unos ochocientos espectadores. Un recinto relativamente pequeño, contando con palcos fijos en los laterales del área escénica. Estos palcos estaban reservados para la monarquía y la aristocracia, ya que al no contar con una buena iluminación de escena era preferible una ubicación próxima a la misma. Thomas Davies hace referencia a la disposición del público en la escena y relata que a menudo el cartel anunciaba que,

para una mejor ubicación de las damas, el escenario se dispondrá en forma de anfiteatro . . . [el resultado era] dos públicos, uno sobre la escena y el otro delante del telón; esto beneficia especialmente a los actores, pues un gran anfiteatro ocupaba toda la escena y la Batalla de Wosworth Field podía ser representada en un espacio mucho menor que el que se utilizaba normalmente para una pelea de gallos (ctd. en Mackintosh 35-36).

Se sigue manteniendo el intimismo escénico shakesperiano, el diálogo mudo actor-espectador que acentúa los sentimientos y estimula la interpretación. La economía en la iluminación, más que ser un inconveniente, recrea la antigua fórmula del ritual, envolviendo un espacio escénico único y totalizador. Aunque finalmente Garrick opta por apartar al público de la escena, al aumentar la luminotecnica y sobre todo por decoro, el concepto de espacio escénico único no se pierde, porque la escena sigue penetrando en el espacio del espectador, que lo rodea por tres de sus lados: “el rostro y la penetrante mirada del inigualable actor entraba en el terreno del espectador. Las pasiones cambiaban, y cada uno de estos cambios encontraba un reflejo en su expresivo semblante, nada se perdía” (Cumberland ctd. en Mackintosh 60).

No obstante, y sin olvidar que el teatro es un negocio que para que funcione necesita ser rentable, el *Drury Lane* sucumbió a las reformas de ampliación por la demanda de espectáculo de audiencia, por lo que a final de siglo los escenarios de *Drury Lane* y de *Covent Garden* tienen unas mayores dimensiones, se han convertido en auténticos teatros concebidos para los espectadores, y no unas simples salas para oyentes pasivos, por lo que no hay que extrañarse si los directores y los gerentes de ahora fomentan esos espectáculos para

los cuales las estructuras de estos teatros están mejor adaptadas. El esplendor del escenario, junto con el ingenio de los técnicos y el rico alarde del vestuario, ayudados por el cautivador encanto de la música, reemplazan con creces el trabajo del poeta . . . cuando empieza a sonar esa animada música, se abre el telón y comienza ese suspense con el que avanza el cortejo desde una profundidad de cien pies hasta que éste asciende, incluso el espectador más alejado llega a disfrutar hasta el último chelín que ha pagado por el espectáculo (Cumberland ctd. en Mackintosh 59).

Garrick no solo encumbró culturalmente el teatro y la puesta en escena, sino que lo transformó en el medio de glorificar la figura del poeta en su tierra y de irradiar su grandeza a Europa a través de Francia.

6. ALGUNAS CONSIDERACIONES AL CAPÍTULO

Se tiene noticia de que algunas obras de Shakespeare ya fueron representadas en *The Theatre*, encontrando una alusión concreta a “la máscara de la Sombra que, como una ostrera, gime penosamente en el Theatre: ¡Hamlet, venganza!” (Ackroyd 214). Desde entonces ¿cuántas variaciones ha sufrido el manuscrito hasta su fijación literaria en 1623 y, una vez publicado como texto definitivo, cuántas veces se ha representado fielmente a su dramaturgia?

“F. R. BENSON staged Shakespeare’s complete text in 1900, confirming that the resulting four -to five- hour performance was feasible” (Boyce 240). Por término medio, la duración de una escenificación oscilaba entre las dos horas y las dos horas cuarenta minutos.

Puesto que la longitud de la shakespeariana *Hamlet* . . . ronda las cuatro mil líneas, los actores . . . tuvieron que hablar muy rápido. La longitud media de una obra isabelina, que convencionalmente duraba dos horas, asciende a dos mil quinientas líneas. La media de las obras de Shakespeare es de dos mil seiscientos setenta y un líneas, por lo que siempre se mantuvo próximo a las pautas al uso. Fue un profesional en el sentido más amplio de la palabra (Ackroyd 544).

Esto nos hace pensar que Shakespeare no llegó a representar el texto tal cual queda recogido en el *First Folio*.

Hamlet fue representado en los corrales, en las tabernas, en los salones de las casas nobles, en las universidades y en la Corte, en la clandestinidad y bajo censura,

adaptándose a los imperativos sociales y políticos y amoldándose a los nuevos espacios arquitectónicos, ámbitos escénicos e innovaciones tecnológicas.

Shakespeare fue un hombre de teatro, pero también un hombre de negocios que, atento a la evolución del mundo de la escena de su época, readaptó sus textos en función de los gustos del público. Que no escatimó, en la medida que el espacio lo permitía, en iluminaria, decoración, efectos especiales o vestuario en firme competencia con los otros recintos teatrales. Sus ventajas fueron sus condicionantes, su pluma se ciñó a un espacio concreto; las cualidades de sus actores fueron las de sus personajes, su número de versos el suficiente para lograr un cambio..., sus historias abrazan las costumbres, las incertidumbres, las inquietudes y polémicas de su época que, independientemente del momento o el lugar ambientados, el público sabe identificar, y eso le gusta.

No existen las reglas en Shakespeare y, apelando a la imaginación de cada oyente, multiplica los espacios y salta en el tiempo, y entrelaza las subtramas de una manera perfecta y natural, porque la historia no sería sin las historias que la iluminan.

Cuando Shakespeare sube la trágica historia del melancólico Hamlet a las tablas del *Globe*, el *Globe* es Elsinore y Burbage es Hamlet. Y son las indicaciones concretas del creador de la historia las que hacen que la narración escénica sea la que debe, porque cada inflexión, cada pausa, cada movimiento, cada intención responde al ser de la historia. Y esto solo puede ser así en su momento.

Salvo alguna excepción, tanto en los años de la Restauración como en los del periodo georgiano, ni aparecen dramaturgos que satisfagan las expectativas del público ni producción suficiente para cubrir la demanda de espectáculo, por lo que la dramaturgia isabelina supone una fuente de suministro al repertorio.

Naturalmente, esta dramaturgia no se aviene a los nuevos espacios de representación ni al interés de la audiencia. Así D'Avenant, Betterton, Cibber o Garrick, los más representativos entre otros muchos del periodo tratado, no hicieron cosa distinta que el propio Shakespeare. Hombres de teatro y de negocios, intentaron acoplar a la moda escénica y la demanda del nuevo público los éxitos consagrados en la etapa isabelina. Pero al contrario que ocurría en el universo de Shakespeare, donde el espacio de representación, las habilidades de los actores, la audiencia, etc. son generadores de la

historia, ahora la historia hay que someterla a un espacio, a unos actores y a una audiencia a la que Shakespeare se le revela lejano.

Y si bien Shakespeare modificaba adecuadamente sus textos en función de la audiencia, recordemos la supresión de las líneas en las que se califica a los daneses como borrachos en la actuación ante la esposa danesa de Jacobo, las modificaciones de escenas, exclusiones de pasajes y de personajes, alteraciones del vocabulario, etc., realizadas por los dramaturgos-actores-gerentes, que responde a una realidad muy distinta, por lo que sin ningún apego a la historia del poeta la mutilan desde la necesidad y no desde el respeto, sabedores de que las espaldas las tienen guardadas por los efectos visuales, mutaciones y otros tantos prodigios que les proporciona la nueva caja escénica, por lo que el público, que en su mayoría no conoce la obra del bardo, aunque sí su nombre, se da por satisfecho con el espectáculo.

A este respecto es curiosa una anécdota de Pepys ocurrida el 31 de diciembre de 1660. En una de sus salidas a casa del librero, compró un *Enrique IV*. Posteriormente acudió a ver la representación en el teatro, pero no respondió a sus expectativas: “but my expectation being too great, it did not please me, as otherwise I believe it would: and my having a book, I believe did spoil it a little” (84). Lo ocurrido a Pepys no era, evidentemente, la tónica de la época.

Aunque muy maltratado, Shakespeare y su *Hamlet* siguen ahí.

David Garrick atiende a las mismas premisas que sus inmediatos predecesores, pero con la intención de revitalizar al clásico, no desde el divertimento sino desde la aportación a la cultura inglesa. Sus modificaciones y alteraciones provienen del estudio de los textos, pero su éxito radicó en la exploración de la singularidad de los caracteres que dibujaba el poeta desarrollando, tras arduas jornadas de ensayo, una habilidad que le permitía ir más allá de las técnicas interpretativas más aplaudidas, redefiniendo los términos de actuación.

Hay que decir que no fue una labor fácil, pues no fue un servil complacidor del público, sino que ajustó la palabra y la imagen en una sola unidad comunicativa, algo a lo que la audiencia no estaba acostumbrada y, en cierta manera, tuvo que educarla, ganándose, en ocasiones, alguna mala crítica de sus lindantes competidores.

Si los buenos o malos “cuartos”, a fin de cuentas libretos de representación, contribuyen a la fijación del texto literario, en este caso de *Hamlet*, editado en 1623, los *prompt book* de la Restauración y la Ilustración, de Davenant o Garrick, no dejan de ser guiones de dirección que adecúan la puesta en escena de la producción teatral a los condicionantes del momento histórico, pero que en este caso ya cuentan con un referente literario-dramático que, bien tratado, ayuda a la revitalización del poeta.

Pero Garrick no “tira” de las partes anecdóticas del texto, el caso de los *drolls*, o intenta reproducirlo descontextualizado y rememorando las viejas escenificaciones jacobinas, como a su entender hace D’Avenant cuando instruye a Betterton en el arte de la interpretación. El mérito de Garrick estriba en que eleva a Shakespeare a la vanguardia escénica de la Ilustración, consiguiendo con la actualización del clásico que fuera el dramaturgo más representado y aplaudido de la segunda mitad del XVIII. Pero la devoción de Garrick por el bardo no paró ahí, sino que lo exportó al continente a través de Francia con el arte de la interpretación.

De esta manera, y a fin de cuentas es para lo que Shakespeare lo concibió, *Hamlet* se immortalizó en las tablas de toda Europa; posterior sería la cuestión literaria y el tema de las traducciones.

CAPÍTULO II

LA RECEPCIÓN ESCÉNICA DE SHAKESPEARE A TRAVÉS DE *HAMLET* EN EL
NEOCLASICISMO CONTINENTAL

CASIO.- (Inclinaos pues y lavaos. ¡Ya desde ahora,
cuántos siglos verán representar aquesta nuestra
sublime escena en naciones aún por nacer, y con
acentos no escuchados todavía!

BRUTO.- ¡Y cuántas veces en ficción se desgarrará
César, el que ahora yace tendido al pie de
Pompeyo sin más valor que el polvo!

CASIO.- Y tantas veces como ello ocurra, otras tantas
se dirá de estos conjurados que fuimos los que a
su patria libertad le dieron.)

(Shakespeare, *Julio Cesar* 3.1.807)

1. DEL *HAMLET* AL *HAMLETO*

Shakespeare forma parte del elenco de clásicos españoles “por adopción” más re-escritos y re-presentados de la cartelera nacional desde el momento que cruzó nuestras fronteras, pero antes de que fuera traducido, con toda erudición, directamente del inglés por el insigne D. Leandro Fernández de Moratín, D. Ramón de la Cruz, sainetero nacional por excelencia, lo sube a las tablas del Coliseo del Príncipe en 1772 como *Hamleto, rey de Dinamarca*, en una traducción al español de la adaptación francesa que Jean-François Ducis hizo para la escena de otra traducción francesa, la de Pierre-Antoine de La Place. Un largo recorrido en el tiempo, en el espacio, entre lenguas y culturas que pretendemos abordar para justificar, desde la epistemología y el ejercicio comparativo, las intervenciones que ha sufrido el texto dramático en su proceso de aculturación escénica.

En el capítulo primero, de los tres en que se estructura este estudio, hemos expuesto la evolución de la concepción dramatúrgica y la escritura escénica en su proceso de adaptación a los nuevos gustos y circunstancias teatrales en su curso temporal y, por otra parte, las críticas literario-dramáticas a las intervenciones realizadas sobre el texto original editado, que califican de acertadas o no las adaptaciones que los hombres de

teatro ejecutaron revitalizando el nombre del poeta, pero ambas dentro de su ámbito cultural e idiosincrasia nacional.

Su proyección europea en el siglo XVIII hace imprescindible que no sólo atendamos a cuestiones propias del arte dramático, sino que tengamos que inmiscuirnos en cuestiones privativas del campo de la filología al tener que tratar ineludiblemente el tema de las traducciones en su proceso de aculturación, teniendo en cuenta tanto la vía erudita como la puramente dramática. Pero no se trata de hacer estudios lingüísticos de los textos traducidos, sino de analizarlos como un elemento más del conjunto de signos que configuran el hecho teatral de la puesta en escena de *Hamlet* en su re-escritura gala y, por esta vía, su posterior entrada en España, estableciendo los paralelismos correspondientes con los parámetros que determinaron la escenificación del original inglés.

No podemos olvidar en este proceso evolutivo las analogías en la puesta en escena española e inglesa desde antes de los tiempos de Lope y Shakespeare, y a los que haremos referencia expresa por cuanto justifica que el *Hamleto* de D. Ramón, a pesar de su procedencia gala, se encuentre más cerca del *Hamlet* de Shakespeare que del de Ducis.

Teniendo en cuenta que el objeto de nuestro estudio es la incorporación de Shakespeare al clasicismo español a través del olvidado *Hamleto, rey de Dinamarca* (traducción de la adaptación de Ducis) y la cuestionada autoría de D. Ramón de la Cruz, precedente de la primera traducción directa del inglés y adaptada a la preceptiva clásica, realizada por D. Leandro Fernández de Moratín, consideramos que este estudio contribuye a la dignificación del arte dramático como responsable indiscutible de la presentación pública de Shakespeare a la audiencia nacional, con un cuarto de siglo de antelación a su traducción literaria del original para lectores ilustrados, al igual que puede contribuir, de alguna manera, a consolidar a D. Ramón en la autoría del libreto por su atribución directa de la puesta en escena.

1.1 Algunas notas sobre la polémica de las traducciones

Dryden, distinguido traductor y adaptador, diferenciaba entre tres modalidades de traducción: “la metáfrasis, o traducción literal; la paráfrasis, en la cual se sigue el sentido,

más que las palabras del original, y la imitación, en la cual tanto el sentido como las palabras se modifican a discreción” (ctd. en Scolnicov 119-20).

Antes de que Shakespeare cruce las fronteras hacia países de otras lenguas, las intervenciones sobre el texto afectaron tanto al sentido como, en ocasiones, al léxico para la revitalización y actualización del poeta a otras épocas con circunstancias sociales y políticas diferentes, pero en el mismo contexto cultural, por lo que, según Dryden y refiriéndonos al responsable de la exportación del poeta, David Garrick “imita” a Shakespeare en su propio escenario cultural.

Cuando Shakespeare sale de su entorno no queda más remedio que abrir todas las vías para adecuarlo a realidades distintas de países con costumbres y lenguas diferentes. En este sentido tenemos que diferenciar la labor de los eruditos ilustrados en función de la “metáfrasis, o traducción literal”, cuyo punto de partida es la edición de 1623, y por otro la de los hombres de teatro que, siguiendo la vía de la imitación, ajustan la traducción al proceso de aculturación escénica sometándolo a los condicionantes de cada contexto.

Una de las sátiras cómicas de Jonson, *Poetaster*, está dedicada a la cuestión de dónde termina la traducción y comienza la imitación, dónde termina la imitación y comienza el plagio. Para Jonson, “imitación” no es una palabra detractiva, sino que se refiere a un esfuerzo conscientemente creativo -a un esfuerzo por recrear en lenguaje moderno una obra literaria clásica . . . De esta manera se muestra que la imitación es un procedimiento literario legítimo (Scolnicov 119).

Con respecto al “sentido”, solo y exclusivamente forma parte del pensamiento interno del creador de la historia. En el momento que el texto abandona las manos de Shakespeare para pasar a manos de lectores, traductores o directores de escena, será susceptible de múltiples interpretaciones. En el campo de la traducción, el traductor se enfrenta al sentido y significado de palabras y oraciones originadas en un contexto histórico y socio-cognitivo de una individualidad subjetiva concreta, en este caso la de Shakespeare, e intenta adecuarlas con la máxima objetividad a unos parámetros lingüísticos radicalmente diferentes. Teniendo en cuenta que

El sentido de la palabra es la unidad fundamental de la comunicación, el cual aporta los aspectos subjetivos del significado relacionados con el momento y la situación dados. El sentido, es el significado individual de la palabra separado del

sistema objetivo de enlaces y relaciones; y está ligado a una situación concreta afectiva por parte del sujeto (Montealegre 246).

A lo que tenemos que añadir que el significado de la palabra surge en un contexto histórico y social concreto, estando sometido a un proceso de evolución, por lo que siempre es cuestionable “el sentido” en una traducción por muy erudita que sea.

Si nos inmiscuimos en las traducciones ex profeso para la escenificación, donde aparte de la conversión a otra lengua se reconoce como labor legítima del director de escena la intervención sobre el texto, el sentido del mismo responderá no a la del autor, sino a la intención del director. Es más, por fidedigna que pudiera ser la traducción, el polisistema de signos que envuelve al lenguaje escénico posibilita la manipulación del sentido en función de la intencionalidad.

Pero los cambios . . . responden a un proceso ya aceptado en que los dramaturgos cambian/adaptan/refunden/imitan obras anteriores sin preocuparse en absoluto por la integridad del original; así lo hizo el mismo Shakespeare (y Lope, Calderón y otros) con las obras que él adaptó y convirtió en las clásicas que seguimos leyendo hoy en día (Gies 213).

Juan Jesús Zaro, en su artículo “Shakespeare en España: Una Aproximación Traductológica”, nos presenta una línea de trabajo que se ajusta adecuadamente a nuestros propósitos. Aunque no desdeñemos la vía de la traducción ortodoxa y rigurosa adecuada a normativas preceptivistas que se convierten en canon de adaptaciones posteriores para dramaturgias adecuadas a la escena, nuestro campo de acción se ajusta al contexto socio-cultural y político que genera una determinada visión del texto del poeta:

los denominados ‘enfoques culturales’, alejados de aproximaciones normativistas o prescriptivistas, consideran la traducción de un texto origen (TO) a un texto meta (TM) como un ‘proceso de aculturación’ sujeto a condicionantes sociales, funcionales, ideológicos y, en general, culturales, que se reflejan en las decisiones del traductor. El estudio de la traducción y recepción de las obras dramáticas de Shakespeare (Shakespeare) en España no ha sido abordado desde estas perspectivas, a diferencia de casos como el de Francia (72).

Estas traducciones, cuya finalidad es la puesta en escena y no la lectura erudita, se verán condicionadas por el gusto del público, el denominado “horizonte de expectativas”. Este término, acuñado por Hans Robert Jauss,

propone que cualquier lector se acerca a un texto con sus propias ideas sobre lo que espera encontrar en éste; dichas ideas dependerán del marco social y cultural en que se encuentre el lector . . . también distingue el ‘*horizonte de experiencias*’ del lector, que es el conjunto de experiencias vividas por éste, y del cual dependerá el grado de identificación que pueda lograr con el texto (“*Fusión de horizontes*” párr. 2).

Así, mientras más se acerquen los intereses del lector a los propuestos por el texto, mayor será su satisfacción o viceversa. La aprobación o rechazo de una producción literaria dependerá del grado de acercamiento del “horizonte de expectativas” individual con respecto al objeto de conocimiento.

Para Jauss, la relación autor-lector es un proceso de mediación o de *fusión de dos horizontes*: el *horizonte de expectativas literario* o *de la obra*, conformado por las orientaciones que acompañan al texto y los géneros, forma y temática de obras anteriormente conocidas, y el *horizonte de expectativas social* o *del receptor*, constituido por la comprensión previa del mundo por parte del lector, que incluye sus expectativas concretas procedentes de sus intereses, deseos, necesidades y experiencias, condicionado además por las circunstancias sociales, las específicas de cada estrato social y las biográficas (Busso 54).

Luis Fernández Cifuentes va un paso más allá, aplicando las máximas de Hans Robert Jauss al ámbito de la escena, donde el grado de acercamiento al objeto expuesto no es individual, sino colectivo. El “horizonte de expectativas” se rige por el código del momento concreto ajustado a los convencionalismos propios de la puesta en escena, por lo que las novedades, las innovaciones o la transgresión de los límites amplía el horizonte del público y sobre todo de la crítica, siendo esos límites cada vez más flexibles (1986).

Así, del lado de las tablas (esfera de transmisión del mensaje), habrá que analizar la “intencionalidad” de la puesta en escena desde distintos enfoques, y del lado de la sala (esfera de la recepción del mensaje), tendremos que atender a la actitud del público con respecto a la puesta en escena y su reacción ante las novedades e innovaciones. “El

‘horizonte de expectativas’ es aplicable a todos los campos del arte, pero en el caso del teatro conlleva una experiencia colectiva e inmediata, múltiple (visual, auditiva...) y, en cuanto representación, casi absolutamente irrepetible” (Fernández Cifuentes 12).

Acertar con el horizonte de expectativas de la audiencia supone el éxito del negocio. “¡El gusto! Las piezas de teatro, cada veinte años, se divorcian con gusto del público . . . ¡Bonita tarea si cada cinco lustros hubiera que cambiar el estilo de las piezas de teatro, extirpar vocablos, extender encima perífrasis o poner a una idea, que el poeta vistió de recia armadura, un muelle traje de seda!” (Cané trad. 15) “¡Pero si no se trata de hacer gustar la prosa del traductor, sino de dar una idea de Shakespeare lo más exacta posible!” (14)²⁹.

De este modo, mientras que las metáfrasis o traducciones literales del TO, independientemente de la prosa o el verso, tienen como finalidad establecerse como TO en cada una de las lenguas a las que ha sido traducido dando una idea de Shakespeare lo más exacta posible, las imitaciones para la escena, y sobre todo las de la época galoclásica, no atienden al texto original, haciendo de textos metatextos origen para sus propósitos. Y si en verdad no dan a conocer la verdadera esencia del poeta, sí hacen que su nombre suene en boca de todos.

Las traducciones de los textos dramáticos, en este caso los de Shakespeare y concretamente el *Hamlet*, que atiende a unos códigos y convenciones escénicas propios de su época, tienen que asumir los códigos y convenciones propios de la Francia y la España del siglo XVIII. Escritura escénica, adecuada a la normativa estética, que queda reflejada en el texto secundario o didascálico. Considerando que los textos dramáticos tienen doble lectura, la literaria y la escénica, y que el receptor puede ser a la vez lector y espectador, se genera un conflicto con respecto al horizonte de expectativas; recordemos la anécdota de Pepys y *Henry IV Parte I* comentada en la parte anterior del estudio.

²⁹ “En efecto, los trabajos sobre Shakespeare son siempre obra de ensayistas, críticos o dramaturgos; pero no es frecuente que de él nos hable el intérprete, es decir el hombre que contempla el mundo shakesperiano desde las tablas. Este enfoque poco común es el que para la presente edición ha escrito expresamente el señor Rubén Pesce, actor y director del teatro Florencio Sánchez”. N° de ref. del artículo 004599.

Juan B. Bergua, en sus noticias preliminares sobre “El teatro en Inglaterra”, advierte al lector a la hora de acompañarle a la lectura de las *Comedias* de Shakespeare por él traducidas

Que tendremos en cuenta como tanto en su favor lo que naturalmente pierde la obra de todo poeta leída y juzgada por quienes no han aprendido en la cuna la lengua en que este poeta ha escrito. Pues para gustar a un poeta, tanto más cuanto más grande es, no solamente hace falta ese gusto, esa delicadeza innata, esa inclinación natural hacia lo bello sin la cual no hay modo de apreciarle, más la cultura y preparación necesaria (el gusto no solamente se hereda, sino que se depura con la educación), sino ser del país en que nació el poeta al que se trata de gustar y comprender. Y esto, con objeto de conocer su lengua de tal modo que se pueda llegar hasta las mayores sutilezas o profundidades, en su caso, de su pensamiento. Ello hace que, en general, la poesía sea intraducible, dificultad que crece cuanto más delicada, espiritual y escogida es. A los poetas hay que gustarlos en su idioma o renunciar a ellos. Leerlos traducidos es como saborear un manjar delicado comiéndole con el papel en que nos le ofrecen envuelto. Aún, cuando se trata de obras teatrales, la empresa es más asequible, por aquello que el teatro tiene como acción; es decir, por ser casi enteramente “acción” . . . Traducir la poesía . . . es siempre disminuirla, alterarla, prostituir la. En lo que a Shakespeare respecta, ¿puede saborearle un español, francés o italiano de un modo total y completo?, ¿y traducirle no dejándose muchas sutilezas en la punta de la pluma, pese a todo el empeño, esmero y cuidado que se ponga en la empresa? He aquí por qué apunto un tanto considerable en su favor, con objeto de no perjudicarle a causa de lo que forzosamente tendremos que perder leyéndole (26-27).

En el fondo no hemos avanzado mucho, y como concluye David T. Gies acerca de las opiniones expresadas por Larra al respecto de las traducciones “. . . Larra, con su acostumbrada exigencia, cree que un poeta que vierte una obra al castellano desde una lengua extranjera debe tener un mínimo conocimiento de esa lengua, debe manejar con cierta soltura su vocabulario y estructuras gramaticales y -por supuesto- debe conocer bien su propia lengua. La teoría es obvia; la práctica es otra cosa” (Gies 205).

2. VOLTAIRE: ESLABÓN SHAKESPEAREANO ENTRE INGLATERRA Y EL CONTINENTE

France did not discover Shakespeare until the eighteenth century, and the man who discovered him was Voltaire. Unusually for the time, Voltaire had lived in England for two years, learned its language, studied its culture, and attended its theater. Toward Shakespeare, the Frenchman was ambivalent: the great English poet was no better than a drunken savage, and yet glimmers of genius and sublimity could be found in his plays and poems. For Voltaire's countrymen, Shakespeare signified both degraded irrational barbarity and transcendent universal values (Schoch 237).

2.1 Voltaire, de la cuna a Inglaterra

Aunque para este estudio la biografía de Voltaire no es relevante, consideramos ilustrativos algunos pasajes de su vida que van dibujando ese carácter intrépido, insolente y vanidoso que se manifiesta en un espíritu libre, moderno y progresista. Es posible que, si no hubiera sido por esa búsqueda de notoriedad y reconocimiento, el nombre de Shakespeare no hubiera zumbado en los oídos de los críticos ni hubiera suscitado el interés de los hombres de teatro por subirlo a las tablas. La leyenda del poeta, en cierta manera, nace de la polémica.

François-Marie Arouet, nace en París 1694, bajo el reinado de Luis XIV. Su padre, notario de profesión, abandona su oficio para formar parte del “funcionariado real”, ejerciendo como tesorero de la Cámara de Cuentas de París hasta 1722. Recibió una esmerada educación con los jesuitas, en el colegio “Louis-le-Grand . . . de mucho prestigio y muy caro, frecuentado sobre todo por hijos de familias de la alta burguesía . . . y de la aristocracia” (Pujol 13) trabando amistad, en sus últimos años de formación, con los hermanos D’Agenson, futuros ministros del rey Luis XV. Su inclinación natural por las letras (ya con doce años escribe su primera tragedia, *Amulius y Numitor*) malogra las intenciones de su padre para que profesara en la Corte.

Su padrino, el abate de Châteauneuf, “Hombre de mucho ingenio, de saber y de mundo” (Saint-Simon ctd. en Pujol 11), preocupado por su formación mundana, le invitó a leer autores impropios para un niño de nueve años, “como los *Cuentos* en verso de La Fontaine, le presentó a Ninon de Lenclos, la cortesana más célebre de Francia [quien se

interesó por el niño, legándole a su muerte] dos mil francos para comprar libros” (16), y unos tres años más tarde le introdujo en la sociedad libertina del Temple, donde “su actitud . . . tiene algo de la bravata de la impiedad” (15), propia del espíritu y ambiente que se respiraba en la sociedad y que chocaba frontalmente con los austeros retiros espirituales organizados por el colegio. Las reuniones tenían lugar en la antigua residencia del gran prior de la orden del Temple³⁰, donde “seguían celebrando sus cenas literarias, recitaban sus versos, componían y cantaban sus canciones jocosas, frívolas e irreverentes, y alborotaban todo París con sus escándalos” (17).

En 1711, a los diecisiete años, finaliza sus estudios en el colegio e inicia, por indicación de su padre, la carrera de derecho, que abandona por las aspiraciones hacia la vida aristocrática y de fasto que le había deslumbrado desde su entrada en la sociedad del Temple: “Quiere vivir siempre en este clima de refinamiento, ingenio y lujo, quiere ser escritor como sus amigos” (Pujol 18). Su padre, preocupado por las consecuencias que le podían acarrear las “las malas influencias” de sus amigos del Temple, decide mandarlo a Caen sin ningún éxito, ya que acaba escandalizando “al círculo biempensante de la señora D’Osseville y traba amistad con un hombre a quien se considera peligroso por sus ideas, el padre Couvigny, profesor de retórica en el colegio de los jesuitas” (19). En un segundo intento, consigue que marche al extranjero en calidad de secretario del marqués de Châteauneuf, hermano de su padrino, que acababa de ser nombrado embajador en La Haya, pero la ciudad se había vuelto punto de encuentro de protestantes franceses exiliados y “el contacto directo con este ambiente debió de acrecentar el relativismo del joven y plantearle de un modo más o menos consciente por vez primera uno de los problemas capitales de su vida de escritor: el de la tolerancia religiosa” (19) Pero la cuestión de su vuelta a París, en este caso, es de unos amores que, si bien son correspondidos, no son del agrado de la madre de la chica, que pone fin a la historia encerrando a su hija y solicitando al embajador el regreso del joven a Francia: “el señor Arouet zanja la cuestión desheredando a su hijo y amenazándole con enviarle a las Antillas” (21). Sin cejar en el intento de enderezarle, a comienzos de 1714 le coloca como escribiente en una notaría, donde trabaja con desgana y conoce a un tal Thieriot (Titiot),

³⁰ Se trata de Philippe de Bourbon-Vendôme, gran prior de la orden de Malta, nieto de un hijo natural de Enrique IV y de Gabrielle D’Estrées y hermano del famoso general duque de Vendôme, que en esos años se encontraba en el destierro por haber caído en desgracia ante Luis XIV, produciéndose su regreso a Francia tras la muerte del monarca. Era llamado por el joven Voltaire como “Vostre Altesse chansonnière” (Pujol 16-17).

individuo “apático, indolente e irresoluto [que] traicionaría su confianza en varias ocasiones” (21), pero que se convertiría en su mejor e íntimo amigo de por vida. En este mismo año su nombre suena por primera vez unido a escándalos resonantes por desacuerdos con la Academia; ésta había premiado la oda de un tal Dujarry en vez de la suya, por lo que arremete contra ella: “apelando a la sátira y en el curso del año aparecen dos poemas satíricos *El cenagal* y el *Anti Giton*” (21). Su padre, sin saber ya que hacer y renunciando al derecho que le otorgaba la ley “de que un padre podía encarcelar a un hijo menor de edad cuando lo juzgara oportuno” (22), le manda a continuar sus estudios de derecho al castillo de Saint-Ange, propiedad de los Caumartin, posiblemente aconsejado por un amigo. Allí traba amistad con Louis-Urbain, marqués de Saint-Ange: “Hombre amable y de gran cultura, no se cansa de revivir sus recuerdos para el joven Arouet, quien se siente plenamente a gusto, con una compañía grata, disponiendo de tiempo y de tranquilidad, y contando con una excelente biblioteca” (22). Su vuelta a París coincide con la muerte de Luis XIV, heredando el trono su biznieto, el monarca Luis XV de cinco años de edad y como regente del reino con todas sus prerrogativas reales, su sobrino Felipe de Orleans, cuya deplorable moral respondía a otra concepción de la realeza.

En la oposición están “los príncipes -los dos bastardos legitimados de Luis XIV, el duque de Maine y el conde de Toulouse, con sus camarillas correspondientes-, los nobles y el partido devoto” (24), y Voltaire, que gusta de los ambientes aristocráticos, se posiciona con éstos. El anhelo del escritor por pertenecer al noble círculo y el conocimiento de los duques de Maine de su sarcástica pluma propicia la coyuntura para un maridaje de interés, y así encauzan el talento del joven para sus fines que acabará pagando con destierros y encarcelamientos. La figura de su desesperado padre vuelve a interceder y el destierro a Thule, a causa de unos inapropiados versos contra el Regente, es conmutado por el confinamiento en Sully-sur-Loire, donde el destierro se convierte en una grata estancia que aprovecha para iniciar su tragedia de Edipo y adelantar *La Henriada*, que ya concibiera en su encierro anterior. Mientras, aparece otro libelo y como unos tiene la fama y otros cardan la lana, le son atribuidos al joven, que por mucho que defiende su inocencia es conducido a la Bastilla, donde termina *Edipo* y continúa *La Henriada*. Concluido el encierro, solicita permiso al Regente para dedicarle el *Edipo* y leerle algunos versos de *La Henriada* y aunque el tono es digno, la desconfianza del Regente se hace patente, rechazando la oferta, pero su madre, la princesa Palatina, acepta y el *Edipo* se estrena con toda suerte de éxito el 18 de noviembre de 1718, y es en la

publicación de la primera edición del texto en la que ya aparece el seudónimo de *Voltaire*. El *Edipo* no sólo le proporciona la fama deseada y unas muy considerables ganancias, sino que también propicia un acercamiento al Regente, pero sin dejar de frecuentar las reuniones conspiratorias en casa de la duquesa de Maine, donde se llega a fraguar un golpe de estado. Entre 1719 y 1725 se le atribuyen injustamente ciertas composiciones satíricas y abandona París; estrena con un estrepitoso fracaso *Artemire*; muere su padre; junto a la viuda del conde de Rupelmonde viaja a Cambrai y La Haya, donde conoce a Rousseau, con quien más que producirse un choque de ideas se produce un choque de egos; vuelve a Francia y visita a lord Bolingbroke, un ilustre desterrado inglés a quien Voltaire admiraba por su experiencia política y su filosofía deísta; prepara la impresión clandestina de *La Liga* (título primitivo de *La Henriada*); escribe una nueva tragedia, *Mariamne*, cuya lectura, ante una selecta audiencia, tiene lugar en el castillo de Maisons; entrada clandestina de *La Liga*, sobresaliente éxito literario, clamoroso fracaso escénico (“el público ríe a carcajadas desde el primer acto de la tragedia”); se traslada a Normandía, junto a su amigo Richelieu, para cuidar su salud y restablecer su orgullo herido; escribe *El indiscreto*, que se estrena en París el 1 de agosto de 1725 con bastante éxito; entre el público que aplaude entusiasmado está Madame de Prie, favorita del primer ministro, el duque de Borbón, lo que le proporciona pasaje directo a la boda de Luis XV con María Leczinska en Fontainebleau: “Todo esto le halaga y le atrae; codearse con reyes y grandes señores, a los que en ningún momento se siente inferior, le fascina; piensa que su talento está por encima de cualquier distinción de cuna” (31).

Cerca estamos ya del famoso altercado que le supuso el destierro y, como podemos observar, ninguno de los correctivos aplicado hasta el momento ha servido más que para alimentar su ego y petulancia. El concepto de humildad nunca formó parte de su vocabulario, se sabe intelectualmente superior y no duda en demostrarlo mediante la ridiculización de su adversario sin evaluar las consecuencias que, siempre atenuadas por la intercesión de su padre, equilibraban la balanza entre el pecado y la penitencia.

Sus opiniones impías y anticlericales le habían causado más de un altercado con el caballero de Rohan, “mariscal de campo y miembro poco ilustre de las familias más ilustres de la época” (Parra y Tabakian 26), que “ostentaba un orgulloso lema: ‘Roi ne puis. Prince ne daigne. Rohan suis’ (*No puedo ser rey, no condesciendo a ser príncipe, soy Rohan*)” (Dumas *Le collier de la Reine*) Quiso el destino que se encontraran en el

camerino de la actriz Adrienne Lecouvreur y se produjera cierto duelo dialéctico: “Rohan se acerca a él y le pregunta con soberbia: ‘Pero, bueno, ¿cuál es su nombre: Voltaire o Arouet?’ . . . El filósofo respondió: ‘Señor, no tengo gran nombre, pero hago honor al que llevo’. Aquí la actriz intervino para separarlos y el mariscal se fue indignado del salón” (Parra y Tabakian 26).

Pasados unos días y encontrándose Voltaire cenando en casa del duque de Sully, fue avisado de que alguien preguntaba por él en la puerta y, al salir, fue apaleado por los lacayos de Rohan, quien presenciaba la paliza desde su coche. Voltaire, loco de indignación, pidió a los duques de Sully que le acompañaran a denunciar la vejación que había sufrido y

La respuesta de los duques le despertó bruscamente de su sueño dorado: se rieron amablemente de él y se negaron rotundamente a declarar contra el mariscal. Para ellos, el incidente no revestía mayor trascendencia: se trataba de un noble que había puesto en su lugar a un plebeyo insolente, le había dado una lección útil a él y a otros como él. Nada más (Parra y Tabakian 26).

“El pobre apaleado se exhibe todo lo que puede por la Corte y por la ciudad, pero nadie le compadece, y aquellos a los que creía sus amigos le han vuelto la espalda” (D’Argenson ctd. en Pujol 32). Pero su ego le supera, toma clases de esgrima y difunde por todo París su intención de venganza, por lo que el caballero de Rohan, algo alarmado, solicita al Regente su encierro en la Bastilla librándose así del incómodo poeta. Poco después le es conmutado el encierro por el destierro a Inglaterra y así es publicado, el 14 de mayo, en el *British Journal*: “El señor Voltaire ha sido liberado de la Bastilla el día 3 del corriente y conducido a Calais, donde se le ha permitido seguir viaje a Inglaterra después de prohibírsele que se acercara a menos de cincuenta leguas de la Corte . . .”

“Para el nuevo exiliado, Inglaterra se convierte en el paraíso de la libertad y la tolerancia” (Parra y Tabakian 27).

2.2 Voltaire “ve” a Shakespeare

Cuando Voltaire llega a la isla le fascina todo a su alrededor, según se desprende de sus *Cartas filosóficas* o *Cartas inglesas* y, en lo relativo al poeta, que es el tema de nuestro interés, tiene la oportunidad de ver las puestas en escena de algunos de los textos

de Shakespeare en el *Drury Lane* y coincidir directamente con los críticos que, a pesar de considerarle como autor excesivamente libre con respecto a la normativa aristotélica y el desatino de mezclar lo trágico con lo cómico, no dejan de elogiar aquellos pasajes de admirable belleza.

Pero esa fascinación vino precedida de una bofetada de humildad cuando desembarca en Inglaterra, solo, en un país extraño del que desconoce su lengua y sus costumbres, donde no conoce a nadie ni nadie le conoce a él y arruinado, lo que le sume en una profunda tristeza. Quiso Fortuna que apareciera en su auxilio Everard Fawkener, a quien conoció en Francia tan solo hacía un año, era: “a successful young member of a prominent merchant family . . . he invited Voltaire to stay. Voltaire accepted gratefully, and he lived as a guest of Fawkener in Wandsworth most of the summer and autumn, from June to October that year. During his retirement he started to study the English language” (Davidson, “In England”). Para octubre había mejorado su estado de ánimo y era totalmente competente en el idioma; empezó a salir, a conocer gente y a asistir al teatro en el centro de Londres. Ahora sí empezaba a encandilarse con la idiosincrasia del pueblo inglés, como se deduce de la carta enviada a su amigo Thieriot: “You will see a nation fond of their liberty, learned, witty, despising life and death, a nation of philosophers, not but that there are some fools in England, every country has its madmen” (Voltaire ctd. en Davidson “In England”).

Una de las razones por las que se hace asiduo al teatro, mudándose al centro de Londres, es la de mejorar el idioma: “Para perfeccionar su inglés frecuenta el teatro de Drury Lane, donde el apuntador Chetwood [a quien conoce por mediación de Cibber] le presta una copia de la obra que se representaba; y así conoce a Shakespeare” (Pujol 36).

What he heard and saw there made a profound impression on him, and on his sense of the power of the English language. For if he thought the English people were strange, few things were stranger to him than the English theatre, especially as exemplified in the plays of Shakespeare, wich he found wild and uncouth and yet totally compelling (Davidson, “In England”).

Voltaire permanece en la isla desde finales de mayo de 1726 hasta comienzos de marzo de 1729. Tomando estas fechas como referencia y presumiendo que no sólo asistiera a los espectáculos del *Drury Lane*, sino también a los del *Lincoln's Inn Fields* y

atendiendo sólo a los textos shakespearianos, encontramos que, entre el 1 de junio de 1726 y el 28 de febrero de 1729, las carteleras de estos teatros ofertaron:

*The Royal Drury Lane*³¹ (1 de junio de 1726 a 28 de febrero de 1729)

- *Henry VIII*: Lo encontramos por primera vez el tres de octubre de 1727 y, de manera prácticamente continuada, se representa quince veces hasta el 24 de noviembre del mismo año. Posteriormente y hasta la fecha prevista aparece en cinco ocasiones, haciendo un total en el periodo de veinte representaciones.

El reparto corrió a cargo de: Booth (King Henry), Cibber (Wosley), Mills (Cranmer), Johnson (Gardiner), Mrs. Porter (Queen Katherine)

El 13 de noviembre de ese mismo año se publica: “*Daily Post*, 13 Nov.: We hear King Henry the Eighth, with the Magnificent Coronation of Queen Anne Bullen, and the Christning of Queen Elizabeth, still continues to draw numerous Audiences, which is owing to the Excellency of the Performance, and the extraordinary Grandeur of the Decorations”.

En las funciones de 1728 hasta la fecha indicada, encontramos dos variaciones: Harper sustituye a Booth en el papel protagonista y se añade la “escena de la coronación”.

- *The Tempest*: Aparece en siete ocasiones bajo el doble título de *The Tempest or The Enchanted Island*, con el comentario: “As it was alter’d from Shakespear³² By Sir William D’Avenant and Mr. Dryden. With all the Songs, Dances, and other Decorations proper to the Play”. La descripción del 2 de mayo de 1727 aporta una lista de actores, pero sin correspondencia con los personajes, siendo lo más significativo del comentario los datos acerca de las danzas: “The Dance of the Winds by Roger, Lally, Essex Boval. The Grand Devils Dance: Chief Fury-Houghton. The Dance of Waterman by Harper and others with a Masque of Neptune and Amphitrite.” Y en la del 29 de diciembre del mismo año se introduce “The Coronation Scene”. El 2, 3 y 6 de enero de 1729 se representan

³¹ Los datos aquí recogidos sobre las puestas en escena que tuvieron lugar en Londres entre el 1 de junio de 1726 y el 28 de febrero de 1729, en los teatros de *Drury Lane*, *Lincoln’s Inn Field* y *The Little Theatre. Haymarket*, han sido recopilados por Adam Matthew y puestos a disposición en <<http://www.eighteenthcenturydrama.amdigital.co.uk/LondonStage/Database>>

³² Hemos considerado mantener la forma “Shakespear”, tal como aparece en los comentarios a las funciones.

consecutivamente, probablemente para rentabilizar las nuevas decoraciones que se realizan por la asistencia de los príncipes Frederick y Amelia; de esa misma fecha es el único reparto de que contamos: Mills (Prospero), Wilks (Ferdinand), Mills, W. (Antonio), Oats (Gonzalo), Roberts (Alonzo), Mrs. Cibber (Hippolito), Shepard (Stephano), Harper (Mustacho), Miller (Trincalo), Norris (Ventoso), Mrs. Booth (Miranda), Miss Raftor (Dorinda) y Miss Robinson Jr. (Ariel). No aparece el listado del cuerpo de baile.

- *Henry IV* (Parte II): Siete funciones en esta etapa. Con *Henry IV* nos encontramos ante un estreno, como se desprende de los comentarios a la función el 21 de febrero de 1727, “Not Acted these Five Years”, y en la versión “Alter’d from Shakespear by the late Mr. Betterton”. El reparto para esta ocasión fue: “With the Humours of sir John Fasstaff and Justice Shallow”. Booth (King Henry), Williams (Prince of Wales), Mills, W. (Prince John of Lancaster), Oats (Gloucester), Bridgwater (Westmoreland), Watson (Hastings), Boman (Lord Chief Justice), Harper (Falstaff), Cibber (Shallow), Miller (Silence), Griffin (Feeble), Shepard (Bardolfe), TH. Cibber (Pistol), Miss Robinson Jr. (Falstaff’s Boy), Mrs. Wetherilt (Hostess), Miss Lindar (Dol).

- *Hamlet, Prince of Denmark*: Se representa en seis ocasiones. A excepción de una, la del 23 de septiembre de 1727, todas ellas se justifican: “At the particular Desire of several Ladies [or persons] of Quality”, o bien a “Benefit . . .”

De los repartos para esas seis puestas en escena y, partiendo de la primera que encontramos en este periodo, la del 12 de de noviembre de 1726: Wilks (Hamlet), Thurmond, (King), Bridgwater (Ghost), Mills (Horatio), Griffin (Polonius), Williams (Laertes), Cibber Jr. (Fop), Johnson (Gravedigger), Ray (Second), Mrs. Porter (Queen), Mrs. Booth (Ophelia), comprobamos que la lista se mantiene estable a excepción de (Ghost), que se turna entre Booth y Bridgwater y asimismo a partir del 23 de septiembre de 1727 aparece Mills, W. como (King).

- *Macbeth*: Se publicita “With all the Songs, Dances, and Decorations proper to the Play”, la genuina versión D’Avenant-Betterton que no dejó de sorprender en las seis puestas en escena que tuvieron lugar. En el primer reparto, de 16 noviembre de 1726, tenemos: Mills (Macbeth), Wilks (Macduff), Williams (Banquo), Thurmond (Lenox), Mrs. Porter (Lady Macbeth), Mrs. Horton (Lady Mcduff), Johnson (Hecate), Norris, Griffin y Hallam (Witches). Las listas posteriores añaden: Mills, W. (Malcolm), Cibbers Jr. que toma el

personaje de Thurmond (Lenox), también aparece la introducción de Cory (Seyton), y la sustitución de Elrington por Wilks (Macduff) y la de una de las brujas, Hallam por Shepard.

Hacemos notar que los personajes de las brujas, netamente femeninos, están interpretados por actores masculinos.

- *Richard III*: Cinco funciones durante el periodo. Contamos solo con el listado de 23 de mayo de 1728: Cibber (King Richard), Wilks (King Henry), Mills (Buckingham), Cibber Jr. (Tressel), Mr. Porter (Queen Elizabeth), Mrs. Horton (Queen Anne), Mrs. Butler (Duchess of York), Mrs. Cibber (King Edward V) y Miss Robinson Jr. (Duke of York). Señalar como curiosidad que dos papeles masculinos fueran desempeñados por actrices y que apareciera en su publicitación, "Alter'd from Shakespeare".

- *Othello, Moor of Venice*: Encontramos cuatro funciones, siendo el reparto de la primera del periodo, 3 de septiembre de 1726, el siguiente: Booth (Othello), Cibber (Iago), Williams (Cassio), Thurmond (Brabantio), Miller (Roderigo), Watson (Montano), Mrs. Thurmond (Desdemona) y Mrs. Butler (Emilia). Los siguientes listados se complementan con: Williams Mills (Ludovico), Corey (Duke) y Miss. Raftor (Bianca). Booth y Elrington alternan el personaje de *Othello*.

En la noche del 3 de septiembre de 1726 muere, después de la función, el actor Thurmond (Brabantio), ocupando su lugar en la función del día siguiente Boman: "St. James's Evening Post, 9 Sept.: Last Thursday Night died Mr Thurmond the Comedian of an Apoplectic Fit; he was to have perform'd a Part in the Tragedy of Othello the same Night".

- *Julius Caesar*: Aparece en cuatro ocasiones en el periodo tratado. Se anuncia con "With the Death of Brutus and Cassius". La primera función es de 5 de abril de 1727, en la que no aparece el reparto. Podemos construir una lista a partir de las funciones del 3 de octubre de 1727 y la de 4 de enero de 1728, siendo: Williams (Julius Caesar), Booth (Brutus), Mills (Cassius), Wilks (Antony), Watson (Octavius Caesar), Johnson, Miller, Harper y Norris (Citizens), Mrs. Butler (Calpurnia), Mrs. Thurmond (Portia); más, Bridgwater (Decius), Mills, W. (Messala) y Corey (Caska).

- *Henry IV* (Parte I): Encontramos cuatro puestas en escena, siendo la primera del periodo la de 10 de septiembre de 1728, con el siguiente comentario y reparto: “With the Humours of Sir John Falstaff”. Elrington (Hotspur), Mills (King), Wilks (Prince of Wales), Harper (Falstaff), Johnson and Miller (Carriers), Norreis (Francis), Mrs. Booth (Kate) y Mrs. Willis (Hostess). Con el listado del 28 de enero de 1729 completamos todo el reparto, sumando al anterior: Cibber (Glensdower), Williams (Douglass), Mills, W. (Sir Walter), Bridgwater (Sir Richard) y Watson (Poins).

- *The True And Ancient History Of King Lear And His Three Daughters*: Hubo tres funciones en esta etapa, con alteraciones en cada uno de los repartos debido, posiblemente, a que transcurre casi o más de un año entre cada una de las representaciones: 20 de diciembre de 1726, 16 de septiembre de 1727 y 11 de enero de 1729.

The Lincoln's Inn Fields (1 de junio de 1726 a 28 de febrero de 1729)

-*The Merry Wives of Windsor*: Representada doce veces, la primera el 30 de septiembre de 1726. De entre esta docena de funciones sólo aparecen dos repartos, el del 22 de mayo de 1727, que fue a beneficio de un tal Steddy: Quin (Falstaff), Ryan (Ford), Mrs. Ogden (Page), Boheme (Shallow), Hippisley (Sir Hugh), W. Bullock (Slender), Bullock (Host), Mrs. Vicent (Mrs. Ford), Mrs. Berriman (Mrs. Page) y Mrs. Egleton (Mrs. Quickly), y la del 28 de diciembre de 1728, que apenas altera el listado anterior, siendo los cambios: Ogden (Page), Berriman (Shallow), Clark (Slender), Mrs. Bullock (Mrs. Page), Mrs Younger (Mrs. Ford), y se añade a Chapman (Fenton) y a Miss Holliday (Anne Page). No aparecen más comentarios.

- *Hamlet, Prince of Denmark*: Diez funciones con comentario, “Written by Shakespear”. En el reparto del 4 de enero de 1727, primero que encontramos, tenemos: Ryan (Hamlet), Quin (King), Boheme (Ghost), Hippisley (Polonius), Diggs (Horatio), Walker (Laertes), W. Bullock (Fop), Mrs. Berriman (Queen), Mrs. Vicent (Ophelia), Bullock y Spiller (Gravediggers). En la del 13 de marzo de 1727, Mrs. Rice interpreta a *Ophelia* y se omite a *Fop*. Cambios del 15 de mayo de 1727 respecto a la de 13 de marzo: Milward (Horatio), Hulett (Ghost), Mrs. Bullock (Ophelia), se nombra a Houghton como *Bernardo* y vuelve a reaparecer *Fop*. En las siguientes funciones también se aprecian pequeños cambios, pero mejor entendidos como sustituciones puntuales por una ausencia causal, ya que

vuelven a retomar el personaje. Sí señalamos que Ryan (Hamlet) y Quin (King) interpretaron estas diez funciones.

- *Macbeth*: Anunciada en siete ocasiones, pero en la del 3 diciembre de 1728 encontramos la siguiente nota, “Advertised but dismissed”, por lo que fue seis veces representada. Primer reparto del 26 de septiembre de 1726: Quin (Macbeth), Ryan (Mucduff), Boheme (Banquo), Walker (Lenox), Mrs. Parker (Lady Macbeth), Mrs. Bullock (Mrs. Macduff), Hall (Hecate), Bullock, Hippisley and Morgan (Witches) y Spiller (First Murderer). Se aprecian muy pocas alteraciones en los otros cinco repartos respecto al señalado, recayendo principalmente en los papeles femeninos y manteniéndose los papeles principales masculinos sin alteraciones. Al igual que la puesta en escena en el Drury Lane, son actores los que encarnan a las brujas y, por lo que se desprende de la comunicación, “Written by Shakespear. With all the Flying, Sinking, and other Decoration”, se trata de la misma versión D’Avenant-Betterton.

- *The True And Ancient History Of King Lear And His Three Daughters*: Hubo seis funciones durante estos años, siendo el reparto de referencia el del 18 de noviembre de 1726: Boheme (Lear), Quin (Glocester), Ryan (Edgar), Walker (Edmund), Ogden (Kent), Diggs (Albany), Milward (Cornwall), Mrs. Younger (Cordelia) y Spiller (Gentleman Usher). En la función del 16 de septiembre de 1728 cambia Milward por Chapman para *Cornwall*. El único comentario que aparece es “Written by Shakespear”.

- *Measure by Measure*: Fue representada cinco veces. De las tres primeras funciones, que tuvieron lugar en los cinco primeros meses de 1727, no tenemos reparto. Las otras dos corresponden al 13 de enero y 1 de febrero de 1729, siendo la lista del día 13: Quin (Duke), Milward (Angelo), Ogden (Escalus), Ryan (Claudio), Chapman (Lucio), Pitt (Provost) y Mrs. Buchanan (Isabella). Esta función se hizo a “Benefit a Gentleman who has wrote for the Stage” y, además, aparece el comentario “Written by Shakespear”. El reparto del día 1 de febrero es igual al anterior, pero con la omisión de *Escalus, Lucio* y *Provost*.

- *Richard III*: La encontramos en cuatro ocasiones, siendo representada sólo en tres de ellas. La única vez que aparece en cartelera en el año teatral de 1727 no se lleva a las tablas, anunciándose: “Advertised but dismissed”. La del 17 de octubre de 1726 cuenta con el siguiente reparto: Fyan (Richard), Boheme (Henry), Quin (Buckingham), Walker

(Richmond), Diggs (Staley), Bullock (Lord Mayor), Mrs. Berriman (Elizabeth), Mrs. Egleton (Duchess of York) y Mrs. Bullock (Lady Anne). Se conserva el mismo reparto para la función del 21 de diciembre del mismo año. La cuarta tuvo lugar en enero de 1728, pero no aparece la lista de actores.

- *Henry IV* (Parte I): Se repone cuatro veces durante el periodo tratado, una en septiembre de 1726, dos en 1727 (enero y septiembre) y la última el 19 de noviembre de 1728. Todas guardan el mismo reparto a excepción de Mrs. Bullock, que es sustituida por Mrs. Benson en la función de 1728: Quin (Falstaff), Boheme (King), Ryan (Prince), Walker (Hotspur), Bullock y Hall (Carriers), Spiller (Francis), Mrs. Bullock (Kate) y Mrs. Egleston (Hostess). En todas ellas aparece el comentario “Written by Shakespear”.

- *Othello, Moor of Venice*: Tres representaciones: el 6 de octubre de 1727, de la que no se conserva el listado; el 7 de octubre de 1728 y el 3 de febrero de 1729. Estas dos últimas mantienen el mismo reparto, pero en la de 1729 cambia Milward por Boheme (Lodovico) y Mrs. Buchanan por Mrs. Younger (Desdemona), omitiéndose los personajes de *Lodovico* y *Gratiano* y añadiendo a Ogden como *Duke*. El listado: Quin (Othello), Ryan (Iago), Boheme (Brabantio), Milward (Lodovico), Walker (Cassio), Hulett (Gratiano), Chapman (Roderigo), Mrs. Egleton (Emilia) y Mrs. Buchanan (Desdemona). No hay comentarios para ninguna de las funciones.

- *Julius Caesar*: Solo hubo dos representaciones en esta etapa. La primera, el 11 de noviembre de 1726, donde se anuncia “With The Death of Brutus and Cassius” y siendo el reparto: Ryan (Caesar), Quin (Brutus), Boheme (Cassius), Walker (Antony), Mrs. Egleton (Calpurnia), Mrs. Bullock (Portia), Bullock, Hippisley, Spiller, Hall y Morgan (Plebeians). La de 1728 mantiene el elenco, pero Mrs. Egleton es sustituida por Mrs. Buchanan y añade a Milward como *Octavius*. En los comentarios aparece “Written by Shakespear”.

- *Henry VIII*: Tan solo hubo dos puestas en escena, la del 31 de octubre de 1726 y la del 2 de febrero de 1727, de la que se conserva el reparto: Quin (King Henry), Ryan (Buckingham), Boheme (Wolsey), Mrs. Berriman (Queen Katherine), Mrs. Bullock (Anne Bullen). No aparecen comentarios para ninguna de las funciones.

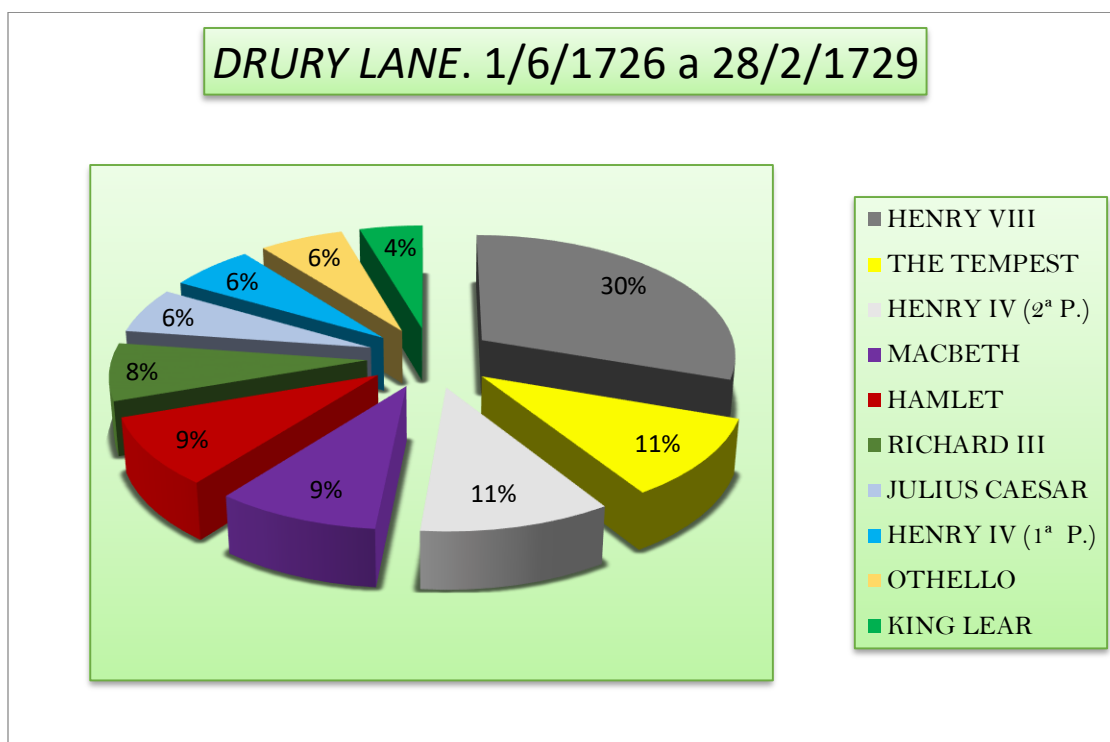
Hemos considerado hacer un barrido en busca del resto de textos de Shakespeare que pudieron ser representados en las fechas que Voltaire permaneció en Inglaterra para contemplar todos los escenarios posibles a los que pudo asistir y establecer una estadística de las producciones más exitosas de estos años, atendiendo al número de funciones.

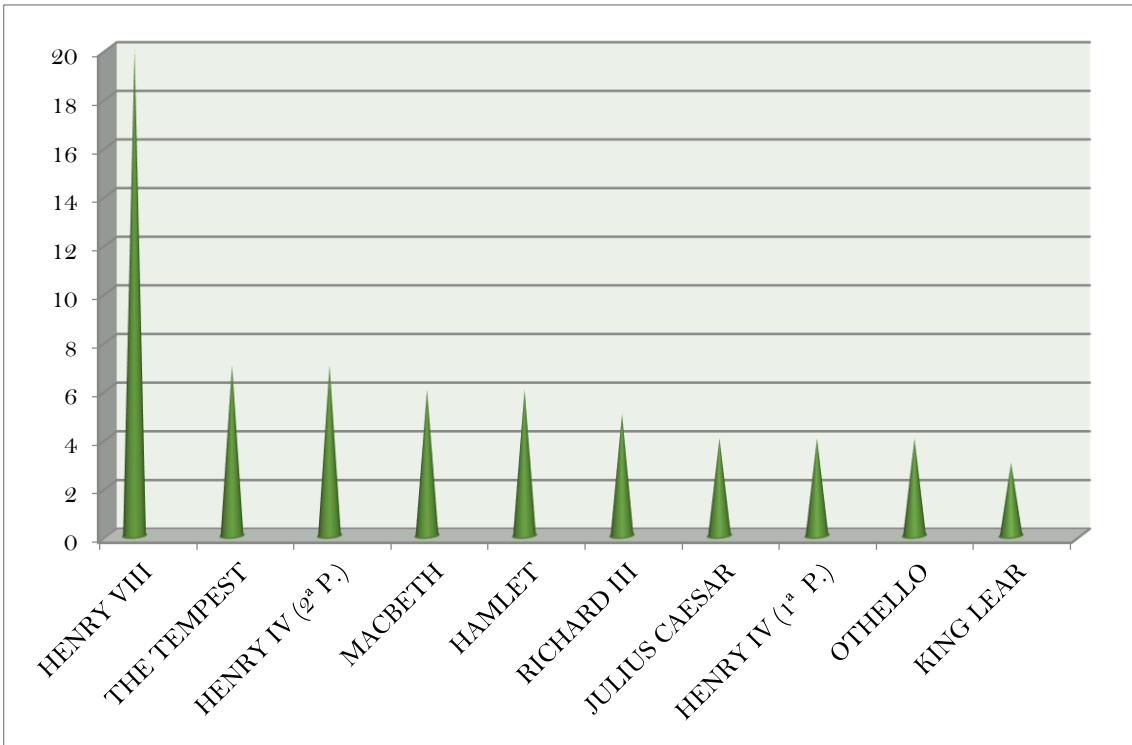
Aparte de las ya mencionadas en el *Drury Lane* y en el *Lincoln's Inn Fields*, el *Little Theatre. Haymarket* presenta:

- *Julius Caesar*: Producción del 16 de febrero de 1728, “By the young Noblemen of the Westmister School”, con el siguiente reparto: Lord Danby (Julius Caesar), Roberts (Mark Anthony), Hay, Master (Brutus), Lord Middlesex (Cassius), Son of Lord Dorset (Portia), Son of Lord Dorset (Octavius).

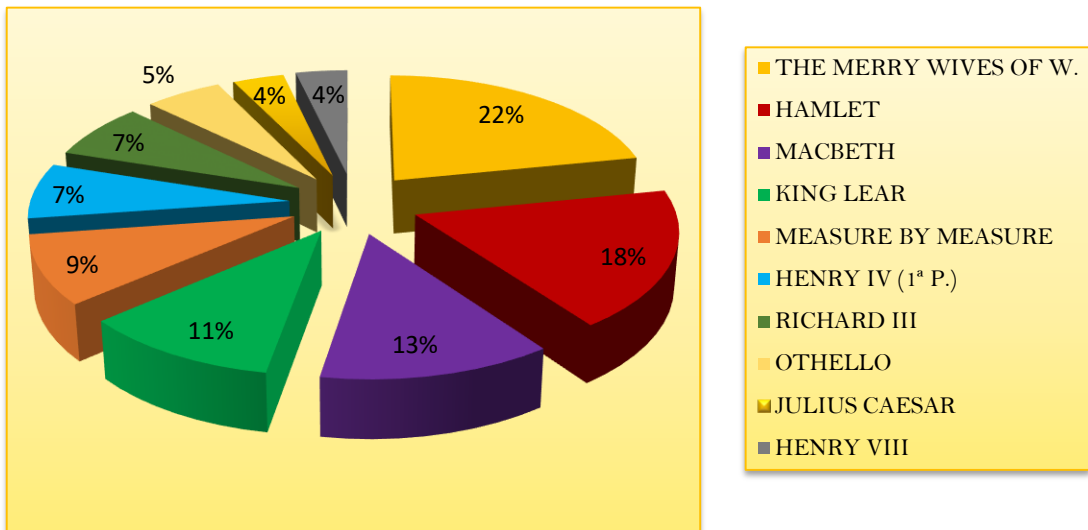
- *Richard III*: Función del 19 de agosto de 1728. No aparece ni reparto ni comentario al respecto.

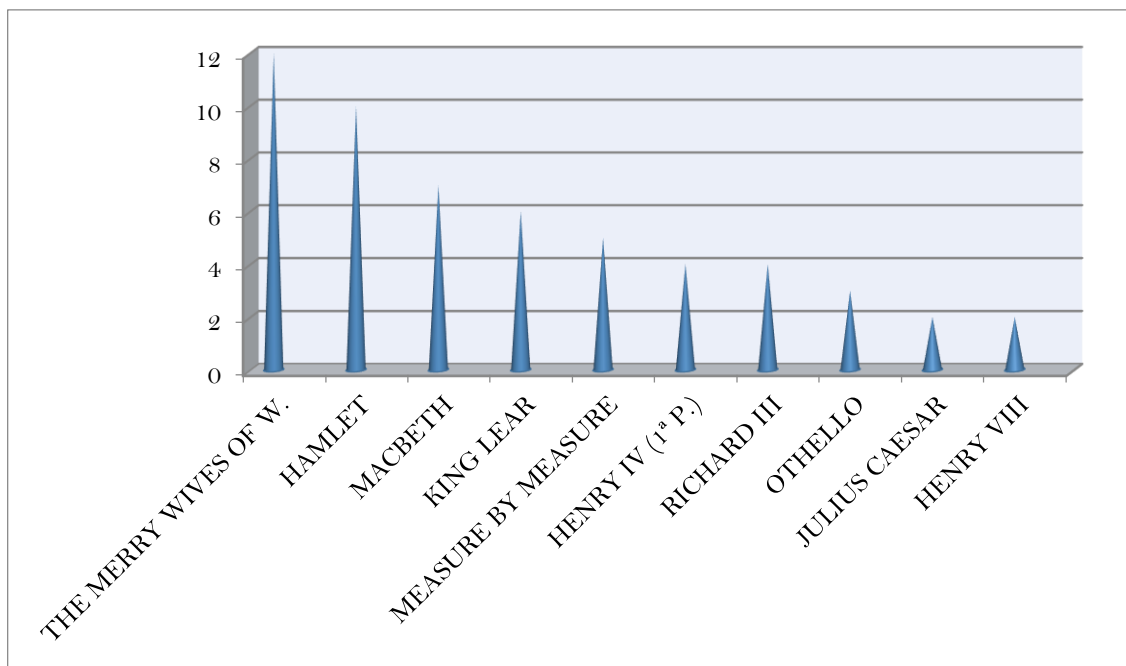
Para facilitar la visión del número de producciones en los distintos recintos teatrales, establecemos estos cuadros de referencia en los que hemos obviado las representaciones de *The Little Theatre. Haymarket* por su escasa incidencia.



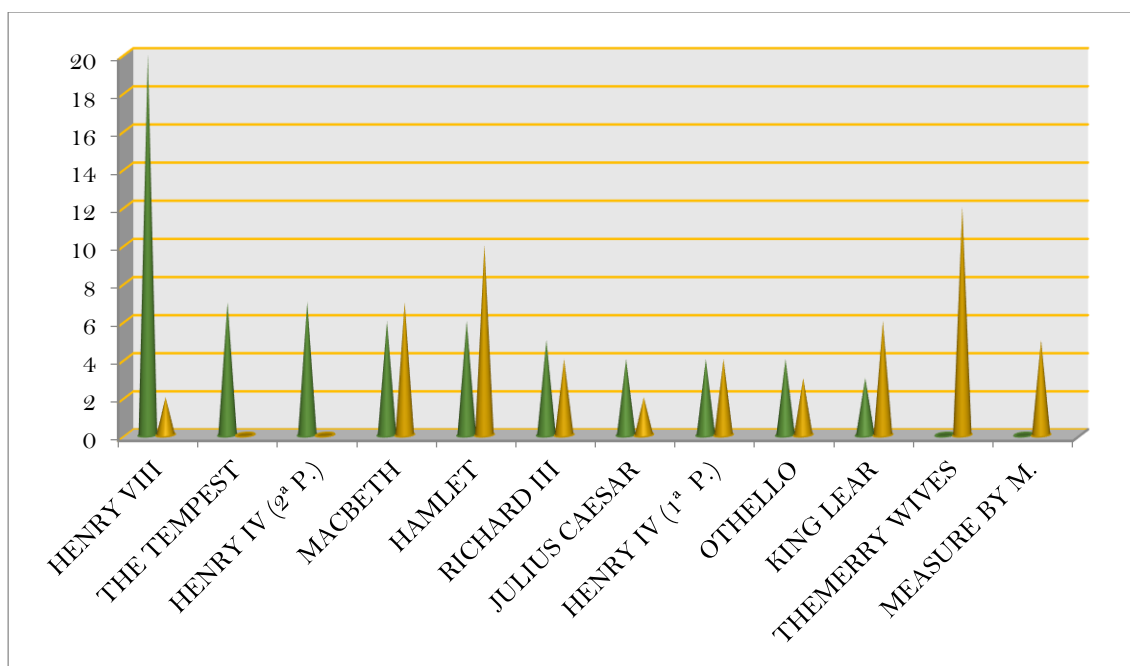


LINCOLN'S INN FIELDS
1/6/1726 a 28/2/1729





El último cuadro muestra la oferta total de las escenificaciones shakespearneas a las que Voltaire tuvo opción a asistir.



La oferta teatral indica que Voltaire no tuvo sólo la oportunidad de ver a Shakespeare, sino de llegar a familiarizarse con algunas de sus tragedias, como se desprende de sus *Cartas Filosóficas*, pero no debemos olvidar que “His knowledge of plays was derived largely from seeing them acted” (Lounsbury 3), y de la lectura de los

libretos proporcionados por Chotwood, textos versionados, que ni siquiera adaptados, como aparecen en los comentarios publicados con motivo de las diferentes funciones.

El tema Shakespeare tuvo que impresionarle sobremanera, como vemos en su decimoctava carta, que dedica a la tragedia y donde señala al poeta como “el creador del teatro” en Inglaterra. En la mencionada misiva pormenoriza algún aspecto concreto de alguna de ellas:

Sabéis que en la tragedia del *Moro de Venecia*, pieza muy conmovedora, un marido estrangula a su mujer sobre el escenario, y cuando la pobre mujer está estrangulada, ella grita que muere muy injustamente. No ignoráis que en *Hamlet* los enterradores cavan una fosa mientras beben, cantan estribillos ligeros, y hacen sobre las calaveras que encuentran bromas convenientes a gente de su oficio (Voltaire “Decimoctava Carta” párr. 2).

A renglón seguido y en función de la *Venecia Salvada* de Otway, añade: “Se ha cortado de la pieza de Otway esas bufonadas, hechas para la canalla más vil, pero se han dejado en el *Julio César*, de Shakespeare, las bromas de los remendones y zapateros romanos introducidos en la escena con Bruto y Casio” (párr. 3).

¿Por qué hace mención a estos tres textos y no a otros? “It may be that he had seen it acted with peculiar power” (Lounsbury 4).

Algo de eso hay, cuando tiempo después y fruto del recuerdo escribe: “¡Con *qué placer* vi en Londres vuestra tragedia de *Julio César*, que, hace más de ciento cincuenta años, deleita a vuestra nación! . . . ¡con qué arrobamiento yo veía a Bruto, en su mano aún el puñal teñido con la sangre de César, reunir al pueblo romano, y hablarle... desde lo alto de la tribuna de las arengas!” (Voltaire ctd. en Coyné 43), o la impresión causada por la aparición del fantasma en *Hamlet*, como rememora en su *Disertación sobre la Tragedia Antigua y Moderna*, en 1749, “el fantasma del padre de Hamlet es uno de los efectos teatrales más impactantes” (34); e impacto tuvo que causarle cuando se propone imitar el mismo efecto escénico en su *Semíramis*.

Pero a Voltaire no deja de extrañarle que esas “farsas monstruosas” sin chispa de buen gusto y construidas de la manera más anárquica que se pueda concebir, hayan sido durante tanto tiempo representadas con tal éxito que, haciendo respetables sus defectos,

“al cabo de doscientos años [han adquirido] el derecho de pasar por sublimes” (Voltaire “Decimoctava Carta” párr. 1)

Si bien admite que “Tenía un genio lleno de fuerza y de fecundidad, natural y sublime” y que en sus textos hay escenas llenas de belleza y grandeza poética, rechaza como hombre educado en la tradición del teatro francés barbaries que atentan contra la regla de las unidades, como que “The action of some of them lasts a good many years. The hero baptized in the first act dies of old age in the fifth” (Lounsbury 50), o la intromisión de secuencias que considera impropias u ofensivas, “In these plays are seen, he said, sorcerers, peasants, drunkards, buffoons, grave-diggers in the act of making a grave, and singing drinking-songs as they play with the skulls of the dead” (51), aunque los sepultureros ni estén borrachos ni jueguen con los restos de los allí sepultados. Llegados a este punto de la crítica, cabe preguntarse si Voltaire había conocido al poeta en sus textos originales o simplemente se fundamenta en la lectura de los libretos adaptados y las impresiones de las puestas en escena, ya que en ningún momento hace referencia a los textos como adaptaciones o versiones, tema que a un hombre de teatro como Voltaire le hubiera proporcionado muchas páginas por escribir:

No olvidemos nunca . . . la vocación dramática, primordial y permanente en Voltaire. Práctico aún más que teórico, sin lectura previa o preparación alguna, no conociendo de Shakespeare sino el nombre (si es que lo conocía), lo descubre *in vivo*, texto, actores, personajes y escenificación a la vez. Esa brutal revelación, esa epifanía, por decirlo así, cualesquiera que sean más tarde las reservas o cambios de opinión del lector o del patriota, nunca se borrará, pesando a menudo con peso casi carnal en las balanzas de la fría crítica. (Rousseau ctd. en Coyné 39)

Aunque nada pudiera ser imaginado más monstruoso y absurdo que lo que él encontró en la obra de Shakespeare, consideró darlo a conocer no sólo a los franceses sino al resto de Europa y no solo porque fuera el autor favorito del pueblo inglés, sino porque para ellos

he was their greatest tragit poet. With his name the epithet of ‘divine’ was almost invariably coupled. The announcement that one of his plays was to be acted was sufficient to fill the theatre, as could not be done by the ‘Cato’ of Addisons or the

Andromaque of Racine, excellently translated as was, in his opinion, that masterpieces of the French stage (Lounsbury 50).

Bajo este reprobatorio punto de vista, en el que “podrá al mismo tiempo que exaltarlo, ofrecerlo a la admiración internacional y situarlo, de acuerdo con una escala de valores que lo limita y en parte lo desacredita” (Coyné 38), abre tres vías de comunicación, como hemos dicho, no solo con Francia sino con el resto de Europa:

There are three public references which Voltaire made to Shakespeare during the years that immediately followed his first acquaintance with the poet. One is contained in the discourse upon tragedy which was prefixed to the printed play of *Brutus*, originally brought out on the stage in December, 1730. Another is in his essay on epic poetry, and the third in his *Lettres Philosophiques* (Lounsbury 46).

No es verdad que antes de las publicaciones de Voltaire los trabajos de Shakespeare no se conocieran en el continente. André Coyné, en su estudio *Shakespeare y Voltaire*, expone que las primeras noticias sobre el poeta y dramaturgo inglés circulan clandestinamente a través de Europa y especialmente en Francia por medio de las “gacetas” editadas en Holanda. Las “gacetas”, conducto de libre pensamiento religioso y político, “facilitan la aparición de cierto cosmopolitismo literario que, si bien de molde clasicista en un principio, acabará a la postre con el clasicismo” (Coyné 37). Es a través de este vehículo que un crítico continental publica una *Disertación sobre la poesía inglesa* en el *Diario literario de La Haya*, en 1717, en la que “enfoca a Shakespeare, ‘genio sin leyes’, y cita, entre cinco ‘tragedias’, la de *Julio César*, estropeada por escenas cómicas y los retruécanos con que comienza” (37).

Pero si bien el nombre de Shakespeare quedaba entre los tantos de poetas criticados, para bien o para mal, en las citadas “gacetas”, la conmoción generada por la publicación de las *Cartas Filosóficas* en Francia y su repercusión a lo largo y ancho del continente pondrán en el candelero al poeta, cultivando el terreno para su espaldarazo escénico en tierras galas. El controvertido trabajo tuvo una primera publicación en Londres, en 1733, bajo el título *Letters Concerning the English Nation*, y un año después es publicado en Francia bajo la denominación de *Lettres Philosophiques*.

2.3 Shakespeare: de la clandestinidad al estrellato

De ese escaso lustro que transcurre entre su vuelta a Francia y la publicación de las *Cartas Filosóficas*, nos ofrece Carlos Pujol una panorámica de la habilidad del poeta para ganarse enemistades en los más diversos ámbitos de su patria. Nada más poner el pie en París, Voltaire se sitúa en el punto de mira de las autoridades eclesiásticas a raíz del panegírico por la muerte de su amiga y actriz Adrienne Lecouvreur, a quien se le negó el sepelio en tierra sagrada, donde elogia ardientemente a Inglaterra, colma de improperios a Languet (el párroco que se negó al entierro religioso), e incita a los actores a la huelga. A principios de 1731 se confisca el primer volumen de la *Historia de Carlos XII* “por motivos diplomáticos”, pero sigue imprimiéndose clandestinamente y haciendo furor en toda Europa. En 1732, la epístola de dedicatoria que acompaña a *Zaïre* le trae conflictos, “ya que se considera una impertinencia dedicar una obra a un simple comerciante”, y en 1733 se publica en Ruhan *El templo y el gusto*, cuyos ataques provocan un gran escándalo y, para colmo, en una

edición de Amsterdam de las *Oeuvres de Voltaire* se había impreso por fin el poema sobre Adrienne Lecouvreur; en París la indignación llega al paroxismo, el arzobispo protesta enérgicamente, el comisario de policía llama al escritor para pedirle explicaciones . . . el ministro dispone de una *lettre de cachet* contra él, todos sus enemigos se movilizan (Pujol 42).

Y para ponerle la guinda al pastel, comienzan a circular por Francia las *Cartas Filosóficas*, provocando un escándalo monumental; se dicta una orden de detención que no se llega a ejecutar... y el 10 de junio de 1734 se condena el libro a la hoguera, pero las ediciones clandestinas se multiplican exponencialmente.

Si ya Voltaire se había ganado un nombre en los círculos eruditos de Europa, el interés despertado por estos escritos “rasgados y quemados” (no hay mejor publicidad), elevaron la fama del dramaturgo a límites insospechados y, por supuesto, implantaron la moda por la cosa inglesa y, por ende, por Shakespeare: “indeed he introduced him to France and to all of Europe and in passing touched off the century’s anglomania” (Conroy 2).

Es con la nombrada “Carta Decimoctava” con la que Voltaire despierta el interés de los críticos literarios franceses y europeos por el dramaturgo inglés mediante la

traducción de un fragmento de *Hamlet*, “To be or not to be”, que introduce con las siguientes palabras: “Me he arriesgado a traducir algunos trozos de los mejores poetas ingleses, he aquí uno de Shakespeare. Dispensad a la copia en favor del original; y recordad siempre, cuando veáis una traducción, que no veis más que una débil estampa de un hermoso cuadro” (párr. 6), por lo que por mucho que atentara contra el “decoro” e ignorara las normas aristotélicas, no dejaba de ser objeto de su admiración por la belleza de sus versos.

Voltaire nunca pensó en traducir un Shakespeare para la escena, pero a raíz de la traducción de unos fragmentos de *Julio César* fue requerido por sus amigos para que les diera la versión completa, aunque “éste se negó, por juzgarlo ‘imposible’, y en menos de un mes -junio de 1731- compuso un *Julio César* francés -o mejor dicho una *Muerte de César*- con la cual se propuso regalar a sus familiares una tragedia ‘según el gusto inglés’, solo que libre de las monstruosidades que no serían recibidas por el gusto ‘universal’” (Coyné 40).

Gusto universal que no era otro que el gusto francés. Si hay algo que choca en el resuelto y atrevido carácter progresista de Voltaire es, que si se ve en Inglaterra por defender y esgrimir (pluma en mano) un nuevo ideario político, social y religioso contra el rancio inmovilismo de la tradición, mantenga un acérrimo conservadurismo respecto a las fórmulas dramáticas clásicas. Pero este encuentro de pareceres puede tener una explicación en su intrínseca vanidad, porque si bien sus argumentadas increpaciones al contexto nacional solo le habían generado cortesanos y nobles enemigos, encierros y destierros, sus trabajos literario-dramáticos le habían proporcionado una afamada reputación entre los eruditos europeos. Qué mejor manera de acrecentar su ego que erigirse en el redentor dramático de Shakespeare, y tomando conciencia de los “gustos” nacionales diferentes de los pueblos

se propone estudiar esos distintos “gustos” . . . con el fin de fundar, fundamentar un “gusto general” que los incluya todos. Pero admite, y exige que se admita ante todo estudio, que quienes se han acercado más a ese “gusto” son los autores franceses de la víspera: en el teatro, Corneille, aunque con restricciones, y esencialmente, Racine, el de *Atalía*. Su regla, pues, viene a ser la que formula Raymond Naves: acogerlo todo, a condición de dirigirlo todo. Así hará con Shakespeare, acogiéndolo, sin renunciar a dirigirlo (Coyné 38-39).

Y en un principio así fue pero, “Underlying the tribute to Shakespeare’s vitality is the suspicion that this barbaric English genius is like a rampant strain of ground elder, threatening to invade the cultivated and orderly garden of French taste. And that is exactly what happened” (Rhodes 214).

2.4 Voltaire pierde la partida

Cuando en 1745 aparecen las primeras traducciones completas de algunas obras firmadas por La Place y acompañadas de un concienzudo estudio del teatro inglés, “el primer estudio de cierta importancia escrito en el continente para rehabilitar, mejor dicho para habilitar a Shakespeare” (Coyné 48), comienza a resentirle el orgullo: “it attempted to do justice both to Shakespeare and to French classicism -to the latter by omitting or giving short synopses of ‘monstrous’ or objectionable scenes, and by rendering the rest into alexandrine verse, or prose. France read this first translation with enthusiasm” (Green 152).

Nunca dejó de reivindicarse como el re-vivificador del “bárbaro”, el que le había sacado del lodo aplicándole los principios de “pureza, conducta regular, decencia de la acción y el estilo, elegancia, finezas del arte” (Coyné 41), de las que carecía.

la fama creciente -en Francia y Alemania- de Shakespeare, un Shakespeare que dejaba de ser el suyo, empezaba a causarle mal humor, y en la *Disertación sobre la tragedia*, con que encabezaba, en 1749, su *Semíramis* al mismo tiempo que daba un resumen caricaturesco de *Hamlet*, postulaba: “se diría que esa obra es el fruto de la imaginación de un salvaje ebrio”. La posición básica de Voltaire no ha variado; sigue reconociendo “bellezas” y “monstruosidades”, pero va a insistir cada vez más en las “monstruosidades”, tratando de detener, dentro de los límites del “buen gusto”, la moda inglesa que él mismo contribuyera a despertar (Coyné 49).

Voltaire apela a las naciones, que tanto han aprendido de los franceses, a que sigan por los caminos de la razón y el buen gusto, pero Shakespeare comienza a desligarse en manos de traducciones que aún lejos del original intentan ajustarse en forma y fondo a la intención del poeta.

For Voltaire the crisis was provoked by the publication in 1760 of an unsigned “parallel” between Shakespeare and Corneille in the *Journal encyclopédique*. The comparison, which was very much to Shakespeare’s advantage, was interpreted by Voltaire as an attack on France’s position as the cultural leader of Europe, and he appealed to every country from Russia to the Kingdom of Naples to defend the continent from this invasion of English Barbarism. By this point the military language was not merely metaphorical. Britain and France were now engaged in the imperial struggle of the Seven Years War of 1756-63 and Voltaire started to see the cultural debate in military and imperial terms, with Racine and Corneille as national champions ready to engage in single combat with “Gilles Shakespeare” (Rhodes 216).

Si bien en el aspecto cultural, y literario-dramático en particular, Francia había marcado la pauta, siendo el francés el idioma culto que había desplazado al latín en la segunda mitad del siglo, la balanza desplaza a Corneille en favor de Shakespeare, dejando a Voltaire en una posición cada vez más aislada. Nail Rhodas considera, en cierta manera, que al ser Norteamérica e India escenarios principales del conflicto se produjera una escalada importante en la expansión de la lengua inglesa para su conversión en una lengua internacional. “Voltaire’s error was not to realize that the colonial losses he was willing to tolerate would in fact lead to the international domination of French by the language and literature of Britain” (Rhodes 217).

Pero Voltaire no da la batalla por perdida e invita a los ingratos europeos “to compare them [los textos de Shakespeare y Otway] with selected plays of the French writers, and then to decide which country had the superior theater” (Green 152). Pero, a pesar de todos sus esfuerzos, Voltaire no conseguía detener la marea y en 1769 Jean-François Ducis adapta *Hamlet* para la escena francesa, adecuando la traducción de La Place a las convenciones de la tragedia nacional y, si bien el resultado mereció la reprobación de la crítica, “audiences applauded wildly, while ladies -no doubt with great propriety- swooned. It does not matter whether this polite society was applauding Shakespeare, or Racine and Corneille in disguise. They thought they were expressing approval of the Englishman” (Green 153).

El jaque-mate se produce en 1776, cuando “Letourneur’s twenty-volume prose translation of Shakespeare’s works appeared, containing ‘a list of over 800 subscribers for more than 1200 copies’” (Green 153). Lo más hiriente para su orgullo y vanidad vino de

los preliminares y prefacio del voluminoso trabajo, donde se elogiaba de manera preocupante al novedoso Shakespeare y se ponderaba el esfuerzo de los antiguos Molière, Racine y Corneille, pero nada se decía del eminente y glorioso Voltaire que abrió las puertas del continente al bárbaro inglés. “Lo horroroso de esto es que el monstruo [Shakespeare] tiene un partido en Francia; y, para colmo de calamidad y horror, yo fui el primero en hablar hace tiempo de este Shakespeare; yo fui el primero que mostró a los franceses algunas perlas que había encontrado en su enorme estercolero” (Besterman ctd. en Pujante y Campillo eds. XIX).

A pesar de que ya era un hombre de avanzada edad, su soberbia no había decaído y respondió vigorosamente con una larga carta a la Academia para que se leyera en sesión pública, con el propósito de dar una lección a la Corte y un justo recordatorio a la Academia de los horrores de Shakespeare. “D’Alembert did read a modified version of the letter to a closed session of the Academy but eventually had to inform Voltaire that it was futile to attempt to get official sanction for his own views” (Green 153). Voltaire murió dos años más tarde, siendo precisamente Jean-François Ducis quien ocupara su sillón en la Academia.

3. *HAMLET* EN LA ESCENA FRANCESA

Ninguno de los textos dramáticos de Shakespeare presenta tantos problemas como su *Hamlet*. Siendo, de los trabajos traducidos por La Place, el que menos congenia con el temperamento galo, cabe preguntarse el porqué de esta elección para la escena cuando, fuera de Inglaterra, hubiera sido *Julio César*, por su tema romano y su beneplácito en Voltaire, el que mejor acogida hubiera tenido entre la audiencia francesa.

Puede que la respuesta sea tan simple como el abordaje de nuevas temáticas que, si bien arregladas al gusto francés, suponían una innovación en la escena, tanto se ajustó al gusto francés que “Ducis’ Hamlet enjoyed two hundred and three representations from 1769 to 1851, making it one of the most popular tragedies of the entire century” (Conroy 3), siendo precisamente el éxito de reposiciones de su *Hamlet* en la *Comédie Française* el que promueve su elección para suceder a Voltaire en la Academia.

3.1 Algunas notas sobre el traductor escénico: Jean-François Ducis

Los trabajos de Ducis han permanecido en una semi-oscuridad, en una continua re-evaluación de los investigadores y críticos.

His dramatic works are too easily dismissed as pale imitations or insipid travesties of Shakespeare, but are perhaps more fairly seen as moralizing and occasionally daring fusions of Shakespearean drama with elements inspired by ancient drama and by Corneille, Voltaire, Ossian, and even Dante (Ledbury 554).

Jean-François Ducis nació en Versalles en agosto de 1733, en el seno de una familia acomodada. Recibió una buena educación que le permitió comenzar

his career as secretary to the Maréchal de Belle-Isle with whom he travelled in France; and later served in the same capacity with the Comte de Montazet who took him to Germany. On his return, he was given an appointment in the “bureaux de la Guerre”, at which, however, he never seems to have worked (MacDonald 46).

Trabajo en la Corte que compaginaba con el de poeta, autor trágico, traductor y adaptador de los textos de Shakespeare. Contrapunto de Voltaire, tenía un carácter amable, educado y abierto, pero también orgulloso y, sobre todo, independiente:

His sociability, sincerity, and gift for friendship made him well know and liked, is very different, less elevated but more lively circles; he was deeply involved with literary and dramatic life in Paris, even while claiming to live as a recluse in Versailles (Ledbury 556).

Hombre de talento, es por su naturaleza humilde por la que se gana el calificativo de “bonhomme” en los círculos literarios y cortesanos. Sobre sí mismo decía :

Je suis catholique, poète, républicain et solitaire : voilà les éléments qui me composent, et qui ne peuvent s’arranger avec les hommes en société et avec les places . . . Il y a dans mon âme naturellement douce quelque chose d’indompté qui brise avec fureur, et à leur seule idée, les chaînes misérables de nos institutions humaines (Ducis ctd. MacDonald 50).

Su aportación dramática original resultó bastante mediocre. En 1768 se presenta su tragedia *Amélie* en la *Comédie Française*, siendo un rotundo fracaso, pero un año más tarde su exitosa versión de *Hamlet* hizo que sus esfuerzos se encaminaran en esta dirección, iniciando el ciclo de representaciones shakespearianas, continuando la serie con “*Roméo et Juliette* (1772); *Le Roi Léar* (1783); *Macbeth* (1784); *Jean sans terre* (1791); and *Othello* (1792), he adapted the English pit and the Elizabethan pun to the polite and courtly world of *la tragédie classique*” (Conroy 4), pero todavía “such critics as Voltaire still raged against what he called Shakespeare’s ‘barbarous histrionics’” (“Jean-François Ducis”)

Sabemos que Ducis nunca llegó a leer a Shakespeare en versión original, ya que desconocía el idioma, pero su despertar dramático coincide con la vorágine de la anglomanía y la controversia Shakespeare-Corneille, que debió despertar su curiosidad e interés por el poeta inglés. Interés que, con el paso del tiempo, se convirtió en una profunda admiración:

Ducis literally worshiped Shakespeare. He celebrated each year what he called the fête de Saint-Guillaume (Shakespeare’s birthday) by placing a wreath on the bust of the English poet that adorned his study, and he kept on his worktable an engraving of Garrick in the role of Hamlet (Bailey 14).

Anotación probablemente extraída de la carta que, con el motivo del estreno de su *Hamlet*, le dirige Ducis a Garrick el 14 de abril de 1769 refiriéndose a un regalo del propio actor a su admirador:

Je ne puis vous exprimer toute ma *reconnaissance* pour les deux présens que vous avez bien voulu me faire. Votre gravure dans *Hamlet* et celle de Shakespeare sont l’une et l’autre sous mes yeux et devant ma table; c’eût été sans doute leur faire subir un divorce trop cruel que de les séparer (Ducis 7-8).

La correspondencia de Ducis da a entender que es la interpretación de Garrick lo que despierta y acrecienta su admiración por Shakespeare, produciendo el mismo efecto que sobre Voltaire en el sentido de que es producto de la representación, su cuasi perfecta “imitation of human nature”, el posterior interés por el autor y el texto; la devoción al poeta no es tal sin su “embajador”. Es probable que este interés ya se removiera en Ducis a partir de la primera visita a París del ya reconocido actor, de las distintas publicaciones

críticas sobre Shakespeare y, sobre todo, de la labor traductológica de La Place, que acerca el poeta inglés al común lector de la población francesa.

3.2 Ducis, Garrick y la Reforma

Si bien la naturaleza de la primera visita a París de Garrick es meramente turística, no deja de interesarse por el estado del teatro y anotar sus impresiones. Durante su estancia “he went to the theatre thirteen times [and] he formed a very low opinion of French acting, singing and dancing” (Wickham 171) considerando, además, que la escasez de público en las comedias de Molière no solo se debe a que éstas se dejan en manos de actores mediocres o poco experimentados, sino a la falta de innovación: “Novelty is the greatest incitement to fill the house” (Garrick 7). Pero el detonante para Ducis se debió producir durante el “Grand Tour of Europe”, realizado por el actor entre 1763 y 1765:

On his second and third visits . . . he was prevailed upon immediately, as a guest at a lavish party in the Embassy, to perform scenes from *Hamlet*, *Macbeth*, *The Provoked Wife* and *King Lear*. His fellow guests, who included Baron de Grimm and Diderot, were astounded. Tears were said to have streamed from all eyes (Wickham 171).

La posición de Ducis en la corte de Versalles como secretario del hermano del rey, su relación con los condes de D’Angiviller, su prestigio e implicación en los círculos literarios y dramáticos, etc., nos hicieron suponer que fuera invitado a las sesiones interpretativas de Garrick pero, por lo que se deduce de la misiva del poeta al actor con motivo del éxito obtenido en el estreno de su adaptación, *Roméo et Juliette*, nunca tuvo la oportunidad de verlo actuar: “Pourquoi, Monsieur, ne vous ai-je point vu, ne vous ai-je point entendu? Il manquera toujours à mon âme une énergie dont elle a le soupçon, tant que je n’aurai pas vu Shakespeare vivant et animé sur votre théâtre” (Ducis [Versailles, le 15 septembre 1772] 15). Participara o no de esas sesiones, conociera o no *in situ* al actor, viniera de donde viniese su devoción por Shakespeare, no queda al margen de la crisis evolución-tradición que comenzaba a afectar al mundo de la escena francesa y que da pie a la reforma teatral iniciada en el ámbito de la técnica actoral y puesta en escena:

By the time he arrived in Paris in 1763, Mlle Clairon, together the actor Lekain, had already begun to follow his example at Drury Lane in abandoning rhetorical

delivery of lines in favour of a more natural style of speech, gesture and deportment, and in instituting more systematic rehearsal procedures. They were also trying to rationalize stage-costume, setting and lighting (Wickham 171).

El propósito de Garrick no es otro que mostrar que “lo dramático” es un arte, un arte que se fundamenta en el estudio de la naturaleza en su conjunto para ofrecer una unidad de palabra, gesto e imagen adecuada al fluir de los tiempos; que los grandes dramaturgos no mueren en su época, sino que pueden ser revitalizados adaptándose al nuevo público.

Denis Diderot³³, como ya hemos apuntado uno de los seducidos por las técnicas interpretativas de Garrick, deja entrever que lo que posibilita la libertad interpretativa al poeta inglés, el francés la encadena al convencionalismo ancestral, desvirtuado en la reiteración de la norma: “al decir mismo de Garrick, el que sabe recitar perfectamente una escena de Shakespeare no conoce ni el primer acento de la declamación de Racine, y, enlazado por los versos armoniosos de éste, como por otras tantas serpientes cuyos anillos le apretasen cabeza, pies, manos, piernas y brazos, su acción perdería toda libertad” (Diderot 19).

Si bien se plantea la renovación interpretativa al modo de la imitación de la naturaleza, esta misma imitación se debe aplicar a la dramaturgia y naturaleza de los textos. La reforma teatral que se prevé en Francia afecta a todas las disciplinas que encuadra el arte dramático:

hay tres modelos: el hombre de la naturaleza, el hombre del poeta y el hombre del actor. El de la naturaleza es menos grande que el del poeta, y éste menos grande que el del gran comediante, el más exagerado de todos. Este último se encarama sobre los hombros del precedente y se encierra en un gran maniquí de mimbre, cuya alma es; mueve este maniquí de una manera pavorosa, hasta para el poeta, que no se reconoce ya, y nos espanta (Diderot 115-16)

Pero esa “verdad de naturaleza disuena con la verdad de convención” (117) que prevalece en la dramaturgia y la escena gala: un protocolo inventado por los griegos que

³³ Diderot escribe en 1773 *Paradoja del comediante*, que entendemos como un tratado de interpretación donde se impone la liberación de la declamación engolada en pro de una actuación basada en el estudio e imitación de la naturaleza. El texto no vio la luz hasta 1830.

construye la historia a la dogmática de las unidades y la imagen de la pasión a exageradas caricaturas sujetas a las reglas de la declamación ampulosa y sensiblera. La cuestión es quién presiona a quién, si el poeta al actor o el actor al poeta. Si el discurso de Racine se aproxima a la épica en su tragedia versificada, el actor “sin sensibilidad” se encuentra lejos de poder estudiar el modelo en la “naturaleza”; si, por el contrario, el actor presenta moderación en el convencionalismo glorificará al poeta, provocándole el asombro de haber escrito los versos pronunciados. No obstante, en el caso de la rígida dramaturgia gala, será el comediante el que se sacrifique, perjudicando su talento, a la versificación del poeta. “Pero ¿y si la composición del poeta se prestase a ello? –Pues bien: tendríais otra especie de tragedia completamente distinta a la vuestra” (117).

Y volvemos a la inviolabilidad del texto, del hombre de letras que escribe para ser representado o solamente leído, donde todo el polisistema sígnico queda supeditado al talento del poeta y anclado en la tradición, amenazado por el hombre de teatro que escribe para el teatro y cuya gloria crece y se rejuvenece en el devenir de los tiempos por ser reflejo de los eternos caracteres de una naturaleza evolutiva y cambiante. Si bien es verdad, como afirma Diderot, que tendremos una especie de tragedia distinta, también es verdad que solo será en la forma de la presentación; la esencia del poeta siempre se encuentra en sus entrañas.

Esta forma de entender el arte dramático, tan novedosa en la Francia de la segunda mitad del XVIII, era práctica habitual entre los hombres de teatro desde los tiempos de Shakespeare, que en cierta manera cimientan teorías relativamente modernas como las promulgadas por Meyerhold ante el autor de una obra, clásica o contemporánea:

Rechazaba sin ningún miramiento del texto inicial todo lo que le parecía inútil para su puesta en escena, modificando el desarrollo del argumento y añadiéndole nuevos episodios (bien de su propia cosecha, bien tomados a otros dramaturgos) o nuevos finales. Esto se llama “el montaje del texto” . . . Así “retrabajado”, el texto inicial resultaba irreconocible, pero la obra ganaba siempre “en tanto que espectáculo”, porque los literatos, e incluso los dramaturgos, padecen con frecuencia ceguera (o, cuando menos, miopía) para ver este aspecto (Corazón ed. 118)

Las pasiones imitadas y expresadas por Garrick no son las impuestas por el texto, sino las infundidas en el actor en la libertad que Shakespeare le otorga. Esta visita de

Garrick a París es la que advierte a los eruditos galos de que su teatro ha quedado varado, en forma y fondo, en el preceptivismo ancestral que, maltratado con el tiempo, ha comenzado a ser ridículo y aburrido.

La reforma se impone y, si bien Madeimoselle Clairon, “the greatest tragedian that ever appeared on the French stage” (Hogarth 1), aporta el estilo naturalista a la interpretación y adecúa el vestuario teatral a la situación de referencia: “son influence est déterminante dans l’évolution du jeu tragique vers un plus grand naturel et dans la réforme du costume. Elle supprime paniers, traînes et panaches, jusqu’alors de rigueur, et ose jouer *L’Orphelin de la Chine* en costume ‘chinois’” (“Madeimoselle Clairon” párr. 2), llegando incluso a abrir una escuela de entrenamiento actoral. Jean-François Ducis desempeña una función inestimable abriendo camino, sin ruptura, a la dramaturgia del poeta inglés.

Hay que reconocer en la iniciativa de Ducis la precaución a la hora de introducir la narrativa shakespeariana, remodelando los asuntos y adaptando el estilo al gusto del público francés, un público que el dramaturgo conocía bien:

Of the public for whom Voltaire and his fellow critics wrote, Jean-François Ducis left a description that the perspective of more than a century and a half confirms. In his speech of acceptance as Voltaire’s successor in the French Academy, Ducis called the French of his time “a delicate and sensitive people; but weary of pleasures, eager for all the enjoyments of talent, and always ready to resist them; whose interest can be captured only by what is new; and who, nonetheless, judge everything according to custom and usage and who have to be carried away before they can be steadied by deep and lasting emotions (Bailey 14).

Si bien la audiencia aceptaría con agrado las innovaciones en el ámbito actoral y de la adecuación escénica en general, sí presentaría recelo y rechazo a lo que agrede a su tradición dramaturgica, considerándolo un atentado cultural. Así se desprende de la misiva enviada a Garrick con motivo del estreno de su *Hamlet*:

Je conçois, Monsieur, que vous avez dû me trouver bien téméraire de mettre sur le théâtre français une pièce telle qu’*Hamlet*. Sans parler des irrégularités sauvages dont elle abonde, le spectre tout avoué qui parle longtemps, les comédiens de campagne et le combat au fleuret, m’ont paru des ressorts absolument inadmissibles sur notre scène. J’ai bien regretté cependant de ne

pouvoir y transporter l'ombre terrible qui expose le crime et demande vengeance. J'ai donc été obligé en quelque façon de créer une pièce nouvelle (Ducis [A Paris, ce 14 avril 1769] 8)

Por lo que podemos comprobar que, con respecto a la intromisión de nuevos elementos que puedan alterar el horizonte de expectativas de la audiencia repercutiendo directamente en el prestigio del poeta y dividendos de la compañía, Ducis toma la misma actitud que Shakespeare, advirtiendo que, por sutiles que sean las innovaciones, cada espectador y crítico reacciona de manera distinta debido a los factores que gobiernan su respectivo horizonte de expectativas, siendo la opción un proceso de lenta inoculación como puede comprobarse en las distintas ediciones de la tragedia. Pero quizás de lo que no fue consciente es de que, aparte de su sustancial contribución a la reforma del teatro francés, fue el primero en traducir a Shakespeare para la escena, sus adaptaciones tuvieron repercusión en todo el continente y “paved the way for theaters ever after to reinvent and update classic plays in a style that resonates with the playwright’s new audiences” (Drake 47).

4. EL *HAMLET* DE DUCIS

Teniendo en cuenta, como hemos venido reiterando en el estudio que comprende la primera parte de este trabajo, que los libretos son textos abiertos y flexibles a las mejoras pertinentes para la puesta en escena, el de Ducis fue revisado y transformado tantas veces como fue considerado, al igual que ocurriera con los textos de Shakespeare, antes de ser fijados en su edición para lectores.

En su artículo “Hamlet: a tragedy adapted from Shakespesre (1770) by Jean-François Ducis”, Mary B. Vanderhoof considera tres versiones del Hamlet; una manuscrita, que corresponde al estreno de 1769, y dos editadas, en 1770 y 1809 respectivamente:

There are, then, three main version of Ducis’s Hamlet: the manuscript version which was used in the first five performances of the play in 1769, the first printed edition of 1770 published by Gogué in París, and the revised edition of 1809 published by the Librairies Associées in Paris. In 1813 Ducis supervised the final edition to appear during his lifetime, but this has the same plot as the 1809 edition (Vanderhoof 89).

La mayoría de las modificaciones responden al

afán de Ducis por adaptarla a las nuevas circunstancias estéticas y políticas. La llamada versión “definitiva” de 1809 es en realidad la suma de las modificaciones realizadas en el periodo que comprende la edición de 1770, la breve reposición de la obra en 1787 (con el actor Lerville en el papel de Hamlet) y la más duradera de 1803 (con Talma como protagonista). Ni siquiera es la “definitiva”, ya que Ducis continuaría retocando el texto para ediciones sucesivas que se irían publicando hasta la fecha de su muerte en 1816 y aún después (Pujante y Gregor 21).

Aunque prácticamente todo el texto estuvo sometido a revisiones y mejoras, es el Acto V el que obsesionaba al poeta, por lo que Ducis “basaría gran parte del acto quinto ‘definitivo’ en el antiguo acto cuarto, que había sido muy aplaudido en el teatro” (Pujante y Gregor 21). Pero a pesar de todos los cambios, “la secuencia de la daga y la de la urna se conservaron, convirtiéndose en los momentos emblemáticos de esta tragedia y asegurando un éxito escénico sin precedentes en la Comédie-Française y mucho más allá de las fronteras de Francia” (Schwartz-Gastine párr.12).

Cuando tratemos la llegada a España del *Hamlet* de Ducis y su presunta traducción y puesta en escena por D. Ramón de la Cruz y se cuestione el tema de su autoría, descubriremos circunstancias semejantes en el hallazgo de los manuscritos. También la autoría del manuscrito del francés fue cuestionada, sobre todo por las distintas caligrafías encontradas y de las cuales ninguna se asemejaba a la de los supuestos autores. Al igual que el *Hamleto* de D. Ramón, el de Ducis se quedó olvidado junto a otros legajos y se encontró en unas cajas arrinconadas en la biblioteca de la *Comédie-Française* junto a algunos recortes de documentos referidos a Talma y Garrick: “This manuscript was quite yellowed with age. Its ink looked rusty. Its only cover was a thick layer of dust. There were on its pages three types of writing, but I was unable to determine whether any one of them was that of Ducis” (Vanderhoof 88-89). No debe de extrañar el tema de las caligrafías ni en Inglaterra, ni en Francia, ni en España, ya que era habitual contar con copistas profesionales. Referido a Ducis, apunta Vanderhoof: “The main part of the plays was written in a small even hand that suggested the work of a professional scribe bearing different writing was pasted over what had been written there originally” (88-89).

En apartados anteriores, hemos comentado que el punto de partida, o incluso podríamos denominarlo TO, para Ducis son las traducciones de La Place por su desconocimiento del idioma, circunstancia que pone de manifiesto y en conocimiento de su audiencia, con toda humildad, en el *Advertissement* a la edición de 1770:

Je n'entends point l'Anglois, & j'ai osé faire paroître Hamlet sur la Scene François. Tout le monde connoît le mérite du Théâtre Anglois de M. de la Place. C'est d'après cet ouvrage précieux à la Littérature que j'ai entrepris de rendre une des plus singulières Tragédies de Shakespeare. On verra ce que j'ai emprunté de ce Poëte si fécond, si pathétique & si terrible. On s'apercevra combien il étoit essentiel qu'un Acteur célèbre, récemment admiré dans les rôles de Béverley & de Saint-Albin, répandît sur celui d'Hamlet cette sensibilité touchante & cette vérité inimitable qui le caractérisent. Malgré ce que je dois à M. Molé, je ne paroîtrai suspect à personne en répétant ici, d'après tout le Public, qu'il a été aussi frappant & aussi neuf dans les scenes sombres & terribles, que tendre & enchanteur dans les scenes de nature & de sentiment.

Su declaración adolece de inocencia cuasi infantil, siendo su único mérito llevar a la escena lo que considera un “precioso” trabajo literario, lo que ya nos presupone que las traducciones de La Place iban dirigidas a un público lector y que el trabajo de intervención dramaturgica realizada por Ducis era imprescindible para su efectiva escenificación: “El único drama shakespeariano que tradujo en su integridad fue *Ricardo III*. Otros nueve, entre ellos *Hamlet*, los trasladó de manera selectiva, resumiendo las partes omitidas en forma narrativa para no incurrir en la inverosimilitud o la falta de decoro” (Pujante “Shakespeare llega a España” 50). En esa imposibilidad comparativa con el original, considera la traducción como contenedora de la literalidad del texto de Shakespeare al referirse a las escenas que ha tomado prestadas directamente de ese poeta “tan viejo, patético y terrible”.

Mary G. Cushing, una de las grandes investigadoras de las traducciones tempranas al francés de los textos shakespearianos, comenta sobre las traducciones de La Place: “In his so-called translation, he frequently omits whole scenes, gives merely an analysis of others, and passes over important passages, the loss of which distorts the thought and often changes the meaning. Still, he brought to his task sincerity and ardor, and his work marks the first actual introduction of Shakespeare into France” (ctd. en Conroy 3). En sí, lo que La place intenta es lo que Vernuti acuña en 1995 como “domesticación” (Zaro

*Shakespeare y sus traductores*¹⁴) y que consiste en la tendencia del traductor de eliminar los extranjerismos para ajustarse a la “cultura doméstica”. Lo que La Place realiza a nivel idiomático en el marco de la normativa literaria, Ducis lo hace a nivel escénico atendiendo a los convencionalismos que rigen la puesta en escena francesa.

La pretensión de Ducis, según la misiva dirigida a Garrick el 14 de abril de 1769, no era la de reproducir la tragedia de La Place, sino “to create an interesting role of a queen who kills a king, her husband; and especially, to portray in Hamlet’s pure and melancholy soul a model of filial love” (ctd. en Bailey 14). Y Ducis escribe a Garrick: “J’ai taché seulement de faire un rôle intéressant d’une Reine parricide, et de peindre surtout dans l’âme pure et mélancolique d’Hamlet un modèle de tendresse filiale” (Ducis *Lette* 8).

Por lo que no podemos decir que encontremos alguna intencionalidad de denuncia social o política en la edición de 1770 que justifique la elección del *Hamlet* sobre las otras traducciones de los textos de Shakespeare realizadas por La Place. La versión de Ducis trata de ofrecer al público, de manera clara y sencilla, una de las más singulares tragedias del poeta inglés, y consideramos la ausencia de dicha intencionalidad a propósito de la aprobación del Comité. Pero tampoco se desprende de la biografía de Ducis, a propósito de la época pre-revolucionaria, la idea de transmitir de manera solapada un pensamiento político. No olvidemos que tanto la Institución como el sustento de los actores dependían de la Corte, por lo que no fue hasta la Revolución, en que se produce el cierre de la *Comédie*, que los actores tomaran partido, produciéndose una escisión entre liberales y conservadores. En 1789,

La Comédie-Française, à la suite des événements politiques, prend le nom de Théâtre de la Nation. La Révolution accorde aux comédiens les droits civils qu’on avait continué de leur dénier en dépit d’une déclaration promulguée en 1641 par Louis XIII, mais elle met fin à sa situation privilégiée. La pension royale est supprimée, les décrets de 1790 et 1791 abolissent le monopole qu’elle exerçait sur le répertoire français. Au cours de cette période, la Comédie-Française connaît tous les périls, la dissidence des comédiens “républicains”, qui scinde la Troupe: conduits par Talma, ils s’installent dans un théâtre récemment construit par Victor Louis, rue de Richelieu, dit *Théâtre de la République* (“Il était une fois”, XVIII^e siècle, párr. 9).

Es a raíz del encuentro Ducis-Talma que el *Hamlet* se impregna de intención político-social. La confianza depositada en el actor es tal, que el poeta llega a considerarlo “maestro”, siendo el propio actor el que ajuste el texto que dramáticamente reescribirá el poeta. En sí, cabe preguntarse a quién corresponden los cambios, no aquellos que pertenecen al campo de lo puramente teatral propio de los actores, sino al ideario o pensamiento divulgado.

Presentamos algunos datos sobre el actor justificativos de la estrecha relación con el poeta. François-Joseph Talma, (195° societario. Ingresa en la Comédie-Française en 1787, siendo decano desde 1824 hasta 1826)

había sido “descubierto” por Ducis en 1787 y poco después, ya a principios de los años noventa, la pareja iniciaría un periodo de colaboración muy fecundo para los dos que duraría hasta la muerte de Ducis: Era tal la confianza que Ducis depositaba en Talma que, para la reposición de la obra en 1803, Ducis no daba un paso en la revisión del texto sin consultar previamente con el actor . . . Talma fue quien con casi total seguridad animaría a Ducis a agregar los elementos “shakespearianos” del anuncio del regicidio inglés y, por supuesto el famoso soliloquio de Hamlet (Pujante y Gregor eds. 22).

No olvidemos que Talma tiene grandes conocimientos del idioma de Shakespeare, “ayant passé sa jeunesse à Londres où son père s’était installé. Il y avait fréquenté assidument les théâtres et avait établi des liens avec les plus grands tragédiens de l’époque, comme John Philip Kemble” (Schwartz-Gastine párr 14) (idioma que parece ser que nunca llegó a aprender el poeta francés), por lo que las modificaciones que Talma había introducido en función del texto original tienen, entre otras, la intención de un lucimiento escénico, presentando a un Hamlet que “hablaba más, tomaba más la iniciativa y lloraba menos” (Golder cdo. en Pujante y Gregor eds. 22).

Ángel Luis Pujante contempla la posibilidad de que el terror provocado por la revolución y la llegada al poder de Napoleón fueran los motivadores de la evolución del texto:

la manifestación desagradable de tanta violencia, la revisión post-revolucionaria de Hamlet acometida por Ducis, pese a su muy discutido liberalismo, parece haberse dirigido a la intensificación de algunos de los horrores ya presentes en el

texto y a la introducción de otros. El diseño del nuevo acto quinto va claramente en este sentido, ya que, tal como el propio Ducis confiaba a su sobrino, “Si existe algo que haya deseado fervientemente... es que él [Talma] arroje este nuevo acto sobre el público que le idolatra como si fuera una tea infernal, humeante y ardiente, y que no deje en el espíritu de los espectadores, al final de la obra, más que la copa, la urna, el espectro, Shakespeare, Dante y Talma (Albert 1897)” (Pujante y Gregor eds. 22).

De lo más destacable de estas infinitas revisiones del acto quinto es la vía hacia la identificación del regicida con Napoleón. Ducis fue un hombre sin inquietudes políticas, acomodado a las circunstancias y condiciones del régimen que imperaba, de ahí su tardía toma de conciencia

ante una serie de acontecimientos que habían barrido del mapa el antiguo orden y lo habían sustituido por la incertidumbre del presente. En medio de la destrucción y la desesperanza con las que concluye la tragedia, las palabras de Hamlet (“Privé de tous les miens, dans ce palais funeste / Mes malheurs sont comblés, mais ma vertu me reste”: Privado de todos los míos, en este palacio funesto / cargado estoy de desdichas, mas me queda la virtud) parecen un intento de amoldarse a una situación irremediable. Por otra parte, el poner más énfasis en los trámites de la coronación de Hamlet y, sobre todo, al aportar nuevos datos sobre la conspiración de Claudio . . . Ducis parecía dar voz a la desilusión que le había producido la reciente coronación de Napoleón (Pujante y Gregor 23)

Cómo fuera o de quién dependiera, Talma “el revolucionario” o Ducis “el moderado”, la dramaturgia del Hamlet entra en una espiral imparable de aculturación a la nueva organización política y social. Ducis nunca lo hubiera hecho solo, como ya hemos dicho, el éxito del *Hamlet* se fundamenta en la capacidad de Ducis de ir introduciendo nuevas mejoras en cada una de las puestas en escena, al más puro estilo *work-in-progress*. Pero no lo hubiera conseguido sin la colaboración imprescindible de Talma, al que se puede considerar, después de Garrick, como el mejor Hamlet de la historia, encarnando al personaje más que ningún otro actor:

Au cours de sa carrière Talma joua Hamlet soixante-quatorze fois au Théâtre-Français, faisant de ce rôle son sixième succès sur la première scène théâtrale, sa dernière interprétation ayant eu lieu le 23 mai 1826, quelques mois avant sa mort (19 octobre 1826). De plus, Hamlet fut incontestablement le triomphe de son

répertoire personnel lors de ses longues tournées privées (Schwartz-Gastine párr. 17).

4.1 De las técnicas dramatúrgicas

Jean-François Ducis escribe su *Hamlet*³⁴ en cinco actos, en verso alejandrino y pareado, como requiere toda tragedia bien hecha y, obviando el entramado de subtramas, se centra en la escena principal de “la alcoba” para establecer la relación materno-filial objeto de su re-escritura escénica, contemporizando al clásico a otra lengua, otra cultura y a unos convencionalismos que lo hagan aceptable en su recepción, siendo precisamente el choque de convencionalismos, los de la libertad normativa de la tradición isabelina y la dictadura preceptivista gala, lo que hace a Ducis remodelar a Shakespeare para introducirlo en la cultura patria.

Ducis comienza la narración de su historia “*in media res*, poco tiempo después de la muerte de Hamlet padre y en las tensiones del dilema en que se ve envuelto Hamlet hijo ante la pérdida de su padre y la falta de lealtad de su madre” (Pujante y Gregor 19), por lo que a nivel argumental presenta grandes diferencias con el original:

Ducis' Hamlet loves the daughter of the man he hates and who is his rival for political supremacy; Gertrude, who had planned to marry Claudius, now begins to regret her part in the murder of her husband and wants to assure the coronation of her son. At first Claudius seems to be an unjustly wronged nobleman and complains legitimately that the former king had been ungrateful to him despite his important services to the crown. Later, his conspiracy takes on a more selfish and egotistical coloration, and ultimately he alone is blamed for the regicide: Gertrude connived with him but did not participate in the killing and even at the last minute tried to warn her husband of the danger (Conroy 6).

A pesar de la escueta sinopsis de Conroy, Gertrude puede lamentarse y estar arrepentida de su connivencia con Claudius, pero ella no es solo copartícipe intelectual del crimen sino que es el brazo ejecutor del mismo, a pesar del rápido e infructífero

³⁴ El texto con el que vamos a trabajar, tanto en lo que se refiere a la cuestión dramatúrgica como a las propias de la puesta en escena, es el publicado en 1770 y que recoge las variantes más inmediatas con respecto al estreno de 1769.

remordimiento que la lleva a avisar a su marido, según se traduce de la confesión a Elvire (2.1.pp.16-17).

Habile à m'aveugler, mon complice inhumain
 D'une coupe perfide arma ma foible main.
 J'entraî chez mon époux: étonnée à sa vue,
 Je cachai quelque tems ma terreur imprévue:
 . . .
 Sans pouvoir accomplir ni déclarer mon crime,
 Je déposai la coupe auprès de ma victime.
 Je sortis.
 . . .
 Je revolai vers lui; je courois éperdue,
 Briser la coupe impie à mes pieds répandue

Acusando directamente a Gertrude del horrendo parricidio, Ducis simplifica la historia sustancialmente a si Hamlet ejecutará la acción que le ha sido encomendada. Tanto el acto primero, con sus cinco escenas, como el acto segundo en su escena primera, están compuestos por largos parlamentos de Claudius a Polonius y Gertrude a Elvire en que Ducis pone en antecedentes al público no solo de la situación en que se encuentra el reino, los personajes y las intenciones inmediatas (a modo de resumen de la traducción del texto de La Place), sino que establece unos precedentes coherentes que justifican la acción representada que se inicia en (2.2.p.18), con la entrada de Norceste en escena. Polonius y Elvire, confidentes de Claudius y Gertrude respectivamente, hacen de receptores de las reflexiones de los actos cometidos previamente en el tiempo y en la que se sustenta la trama. Por estos parlamentos vertidos en las figuras nombradas, tanto lector como audiencia son informados de la situación prebélica con el país vecino del norte, donde sitúa la acción en espacio y tiempo; la muerte del rey y la sublevación de las fuerzas de la naturaleza; el desasosiego del pueblo ante los acontecimientos sobrenaturales, entre los que se encuentra “*ce spectre effrayant qu'un vain peuple a cru voir*” (1.1.p.5); Gertrude, como reina querida pero inhábil en el terreno bélico, y la intencionalidad y conspiración de Claudius para usurpar el trono; por la propia boca de Gertrude el público conoce el diseño completo de los conspiradores y la participación directa, como brazo ejecutor, de la reina en el asesinato de su esposo por amor a Claudius, el profundo

arrepentimiento del acto cometido absorbiéndose en la coronación de Hamlet como futuro rey, y la descripción, tanto de Claudius como de Gertrude, del estado psicológico y emocional de Hamlet y la cuestión que inicia la trama, que no es otra que el misterio sobre lo que provoca ese estado de enajenación y melancolía en el futuro rey.

Norcesto, amigo leal de Hamlet desde la infancia, se presenta como obstáculo directo a las pretensiones de Claudio y como salvación de la Gertrude arrepentida, del melancólico Hamlet y del amenazado Imperio. La trama se inicia con la entrada de Norcesto en escena, a quien Gertrude dirige estas palabras: “De votre ami sur-tout. C’est de vous seul, Seigneur,/Que dépend désormais ma vie & mon bonheur” (2.2.p.19). Es a partir de aquí, y presentada la función de Norcesto, cuando Hamlet, aterrorizado por el espectro de su padre, entra en escena y cuenta todo lo ocurrido a su amigo, quien urde el plan de la “ratonera”: “J’ai mon dessein” (2.5.p.25), que no es otro que presentarle a la reina, repentinamente, la urna con las cenizas de su esposo y a través de su rostro poder verificar su intervención en el asesinato. Gertrude, ansiosa de conocer cuál es el misterio que provoca el estado de su hijo, ordena a Norcesto la respuesta, a lo que le responde: “Madame. Mais enfin j’obéis à mon Roi,/Et ce profond silence est un devoir pour moi” (2.6.p.26). En la última escena de este acto se presenta al personaje de Ophélie, quien estima que el desasosiego de Hamlet se debe al amor prohibido entre ambos, nimiedad para la reina, quien ordena que la boda y la coronación se realicen conjuntamente. Desposeída de la carga que la atormenta, se dirige a comunicárselo a Claudius.

Hamlet y Ophélie mantienen una larga conversación, en la que ella descubre que no es la causa de sus males, y así se lo comunica a la crédula Gertrude:

Mes efforts contre Hamlet sont d’impuissantes armes.
 L’amour n’a point causé ses chagrins douloureux;
 Son coeur, en frémissant, cache un secret affreux.
 Les plus sombres transports sont tout prêts d’y renaître,
 Quelque accès tout à-coup va l’enflammer peut-être;
 Il s’étonne, il soupire, il n’a devant les yeux
 Que des morts, des cercueils, des spectres furieux.
 Tout cet amas d’horreurs dont son ame est remplie
 Nourrit le noir poison de sa mélancolie (3.2.p.36).

Como para ratificar las palabras de Ophélie, se vuelve a aparecer el espectro a Hamlet, pero ninguna de las presentes puede oír más que las réplicas, por lo que desconocen las órdenes, la causa y el objeto de la venganza. Gertrude no puede imaginar que ella es objeto de la misma ya que su remordimiento, su negativa al matrimonio con Claudius, su devoción en la coronación de su hijo y el beneplácito de la boda con Ophélie, purgan su culpa. Mientras que Gertrude y Ophélie se proponen rescatar a Hamlet de sus males, el Claudius de Ducis, al igual que el Polonius de Shakespeare, no duda en valerse de los encantos y el amor de su hija para sus propósitos y por ella ser informado: “Le dessein d’un amant avec peine se cache/Aux regards pénétrants des yeux qui l’ont charmé./Par ma fille bientôt j’en veux être informé” (3.4.p.42).

En el acto cuarto, y ya con la urna presente sobre la mesa, Hamlet tiene el enfrentamiento liberador con Ophélie. Ya conocedora de que su padre es objeto de la venganza, el deber de la sangre hace que se delegue su amor: “Tu cours venger ton pere, & moi sauver le mien”, terminando la escena: “Ou si de ton erreur rien ne peut te tirer,/ Je n’entends plus alors, à te perdre enhardie,/Que l’intérêt du sang qui m’a donné la vie”(4.2.p.48). Liberado, arremete contra su madre quien niega toda acusación, haciéndola jurar sobre la urna su verdad. Ella cae desmayada ante su imposibilidad y Hamlet clama a las fuerzas celestiales su perdón:

Rien n’est perdu pour vous si le remord vous reste.
Votre crime est énorme, exécration, odieux;
Mais il n’est pas plus grand que la bonté des Dieux.
Chere Ombre, enfin, tes vœux n’ont plus rien à
 prétendre;
L’excès de ses douleurs doit apaiser ta cendre.
Tu la vois dans mes bras, elle est prête à périr:
Ses remords sont trop grands pour ne pas t’attendrir.
Pardonne, ou s’il te faut un sanglant sacrifice,
Je vais t’offrir fumant le coeur de son complice (4.5.p.54).

Es la última escena de este acto la que muestra mayor atrevimiento, si bien en el estreno de 1769 la dramaturgia sigue la misma línea de verosimilitud en la voz de: “Craignez qu’ici cette Ombre menaçante/Ne vienne raffermir ma fureur chancelante” (4.6.p.55), aseverándose a sí mismo que, ya libre de cargas, puede conducir su venganza sobre Claudius. Es posible que en alguna de las cinco representaciones correspondientes

al estreno y la edición tratada de 1770 se añadiese este final de escena, bajo la aclaración: *Voici la maniere dont on a représenté la premiere fois la fin de cet Acte.* (4.6.p.56), dándole mayor dinamismo e intensidad dramática, eso sí, atentando contra el principio de verosimilitud: “Parece, por tanto, que Ducis se atrevió a quebrantar la regla de la verosimilitud en este pasaje, pero que su atrevimiento fue efímero, que esa aparición del espectro la noche del estreno es presentada como una curiosidad y que, por tanto, abandonó su tentativa para siempre” (Pujante 55). Estamos de acuerdo en que atenta contra la verosimilitud como principio, pero el sonido de la voz del espectro, “Frappe”, es lo que da verosimilitud y hace creíble al personaje. Ahora todos pueden oír al espectro, existe, lo que hasta ahora solo era una figuración de Hamlet, solo creída por su incondicional Norceste, pasa a ser una realidad para el conjunto de la audiencia. Ambos finales de escena mantienen la revocación del juramento, cuando Gertrude, alargando el brazo, previene a Claudio del hierrro de Hamlet.

El texto finaliza en la noche del día de la coronación. Claudius, en monólogo dirigido al público, narra cómo ha inmolado a su víctima Gertrude en la habitación trasera y cuáles son sus propósitos con respecto a Hamlet y el Estado. Muerto el príncipe, se erigirá en rey absoluto. Ophélie reconoce en su padre al asesino e intenta hacerle recapacitar, pero nada se interpondrá en su camino y manda retener a su hija, mientras llega Hamlet, quien ante su ironía, le revela que conoce sus planes. Es a ese lugar donde le ha dirigido la sombra : “Voici le lieu funeste où ce pere adoré/But le poison mortel par tes mains préparé, / C’est-là que devant lui, pour remplir ma parole,” (5.6.p.67), pero el comentario sarcástico de Claudius: “Nous jugerons si ce Dieu qui t’éclaire/Sauvera mieux le fils, qu’il n’a sauvé la mere. / Vois-tu ce corps sanglant?” (5.6.p.67), es el que acelera los acontecimientos y Hamlet, ante los conspiradores, hunde su daga en el cuerpo de Claudius, lo que atenta al decoro al mostrar en escena los dos cadáveres y la muerte de Claudius. El final se precipita en una escena de apenas once versos con una Ophélie confundida, un Norceste silencioso y un príncipe que se entrega a su reino: “Mon devoir” (5.7.p.68). Final que difiere en mucho del destino previsto por Shakespeare para Hamlet, Ophelia y la propia Dinamarca.

4.2 De la adecuación a la preceptiva

Como podemos comprobar, expuesto el argumento, Ducis deja fuera de su versión todas las escenas, y por consiguiente personajes, que considera irrelevantes,

inconvenientes o que, directamente, atacan la normativa de unidad: Fortinbras y la cuestión de Polonia; la escena de los cómicos y con ello “la ratonera”; las escenas de locura de Ophelia, su muerte y entierro y, por ende, la escena de los sepultureros; todas las escenas donde aparecen Laerte, Rosencrantz y Guildenstern y consecuentemente, la escena del combate de esgrima; y la fantástica escena “del sombrero” de Osric.

More than half the incidents in the English play have been left out of the French, either because they are irrelevant, or because they would shock the bienséances, or because they would not fit into the limits of the unities. Similarly all the characters who were not strictly necessary have disappeared. To compensate for all that the play has lost, Ducis was obliged to expand certain aspects of what was left, and this explains his chief alteration of the plot. (MacDonald 78-79)

Y puede que aquí esté la respuesta al por qué toma como punto de partida la “escena de la alcoba”. Si bien ha sido debate entre los estudiosos del *Hamlet* de Shakespeare la participación o no de Gertrudis en el crimen del rey, Ducis la declara directamente culpable, estableciendo así una conexión Gertrudis-Clitemnestra y la justificable venganza de Orestes. “The situation of Hamlet, faced with the duty of taking vengeance on his father’s murderers, one of whom is his own mother, is exactly that of Orestes -the parallel between the two cases has been very fully worked, out by Gilbert Murray in *The Classical Tradition in Poetry*-” (MacDonald 79-80).

Sometido a la tradición clásica, el estudio de MacDonald advierte la contaminación de los caracteres y las situaciones del *Hamlet* de Ducis, en función del tradicional horizonte de expectativas del público:

It is interesting to note how classical models influenced Ducis: one is struck by the suggestion of “Mérope” in the situation of Gertrude torn between Claudius and her son; of “Le Cid” in that of Hamlet torn between his duty and his love for Ophélie; of Britannicus in the discussions between Claudius and Polonius concerning their coming revolt which is based mainly on the support of the army. Again and again one seems to catch an echo of the earlier plays (MacDonald 80).

Con respecto a la norma de las tres unidades, el *Hamlet* de Shakespeare ocupa un largo periodo temporal de varios meses, presenta diferentes lugares tanto dentro como

fuera del castillo e incluso en los alrededores de Elsinore y muchas subtramas que, aunque sustentan la narración principal, violan la unidad de acción. El *Hamlet* de Ducis transcurre en veinticuatro horas, en un único lugar “A Elsénour, dans le palais des rois de Danemark”, y relega todos los incidentes que puedan desviar la trama principal.

4.2.1 Unidad de acción.

De las tres unidades, es la de acción la más importante (y controvertida), quedando las otras subordinadas a ésta: “La única unidad dramática real es la acción y esta es la que Aristóteles señaló como importante en su *Poética*; las otras dos, la de tiempo y la de lugar, no corresponden a la esencia del drama, y son artificiales” (Ruiz Ramón 131), advirtiéndonos también que las preceptivas de tiempo y lugar, “son invento italiano”. Los poetas-dramaturgos del siglo XVII, y nos referimos a ingleses y españoles, “rechazaron teórica y prácticamente las unidades de tiempo y lugar y respetaron en teoría siempre y en la práctica casi siempre, la unidad de acción” (132), mientras que los poetas galos se decantaron por la dogmática de Castelvetro (1570), que aúna a las tres en fórmula imperativa de la narración dramática.

La definición dada por Patrice Pavis sobre la unidad de acción, exponiendo directamente la normativa aristotélica, coincide con los estudios realizados por Esperanza Martínez sobre las preceptivas clásicas, recogidos en “La evolución de las unidades dramáticas en el siglo XVIII francés” y en los que analiza y compara las distintas reflexiones e interpretaciones que, sobre la máxima aristotélica, comienzan a ver la luz en la segunda mitad del siglo XVIII. Pavis considera que “la acción es una (o está unificada) cuando toda la materia narrativa se organiza alrededor de una historia principal, cuando todas las intrigas anexas se articulan lógicamente en el tronco común de la fábula” (Pavis 498), “por lo que se dice que hay unidad en el conjunto, cuando las diferentes partes que la componen forman un todo” (Martínez Dengra “La evolución de las unidades” 249). En el estudio realizado, Martínez se centra en los escritos de Marmontel por ser “uno de los que mejor y con mayor precisión ha comprendido, analizado y definido esta unidad” (249), llegando a manifestar la falta de lucidez sobre el tema de los poetas galos que convienen equiparar la unidad de acción con la “simplicidad”.

De esta manera, sería mejor hablar de *unificación de acción* más que de *unidad de acción*. Expresado de otra manera, es necesario que para que la acción sea

unificada se pueda suprimir algún elemento sin que la obra sea ininteligible, que todos los elementos útiles sean presentados de una manera continua desde la exposición al desenlace, y que todos estos elementos vayan encadenados (Martínez Dengra “La evolución de las unidades” 250).

Esta confusión terminológica es la que rige la adaptación de Ducis y así la exclusión de escenas, en función de la “simplicidad”, hace el texto ininteligible, viéndose forzado a la re-escritura de un nuevo *Hamlet*. El interés se centra en una única acción y no en el carácter de Hamlet, que se justifica y sustenta en el desarrollo de las acciones secundarias. Mientras que Shakespeare nos muestra a un Hamlet dubitativo que retrasa la venganza prometida ofreciendo un abanico de emociones que martirizan la conciencia del héroe hasta provocar el desconcierto en el público, Ducis da una imagen clara y sencilla de un alma atormentada que debe ejecutar una orden. Mientras que en el primero se manifiesta la duda sobre la esencia del personaje, en el segundo solo se cuestiona si cometerá o no la acción, por lo que sí podríamos decir que la acción en el *Hamlet* de Shakespeare está unificada, ya que toda la materia narrativa está en función de la historia principal, en definir la esencia del personaje, mientras que en Ducis la acción es “simple”, ocurre o no.

El *Hamlet* de Ducis, atiende a la simplicidad cantada por Boileau, “Qu’en un lieu, qu’en un seul jour, un seul fait accompli” (ctd. en Martínez Dengra, “La evolución de las unidades” 249), por lo que en la antesala de la alcoba de Gertrude, el día de su coronación, Hamlet cumple con la venganza encomendada.

4.2.2 Unidad de tiempo.

La unidad de tiempo determina que la duración de la acción no se prolongará más de veinticuatro horas. Tiempo y acción están, en este caso, íntimamente relacionadas: “En la medida en que el clasicismo . . . niega la progresión del tiempo y la acción del hombre sobre el curso de su destino, el tiempo se ve comprimido y reducido a la acción visible del personaje en escena . . . Para ser mostrado al público, es filtrado y pasa necesariamente por la conciencia del personaje” (Pavis 498). Algunos críticos franceses del siglo XVII excedieron la norma igualando el tiempo representado al tiempo de la representación, imposibilitando una progresión de la acción. Ya en 1674, Nicolas Boileau, en su *Art Poétique*, criticaba a Shakespeare, sin conocer sus textos, de las mismas faltas de las que

acusaba a nuestro Lope de Vega: “Un rimeur, sans péril, delà les Pyrénées, Sur la scène en un jour renferme des années. Là souvent le héros d’un spectacle grossier, Enfant au première acte, est barbon au dernier” (ctd. en Conroy 8).

Así que, a diferencia de lo que Shakespeare consideró para su *Hamlet* o lo que nuestro insigne Lope de Vega discurría para sus comedias, construyendo sus textos

de acuerdo con el natural, donde las acciones, para llegar a su perfección, requieren no veinticuatro horas, ni un solo lugar, sino cada una su tiempo y su espacio. La acción del drama, al prescindir de las supuestas unidades de tiempo y lugar, adopta espontáneamente la estructura espacio-temporal de la vida humana (Ruiz Ramón 132).

Ducis tiene que comprimir la acción, narrándola mediante densos y artificiosos diálogos, para representar solo el resultado final.

Claudius, a modo de epítome, comenta a Polonius (confidente) las circunstancias previas que justifican la acción que se va a escenificar y cuáles son sus actuales pretensiones, poniendo en antecedentes al público para la representación de la “catástrofe”, todo se ciñe a la escenificación del desenlace en el mismo día de la coronación del nuevo rey.

En el discurso de Claudius encontramos toda la materia justificativa en la que se sustenta la única acción a representar y que incluye algunas de las acciones secundarias representadas en el *Hamlet* de Shakespeare. Claudius relata, en la escena primera, la insurrección sobrenatural de la naturaleza que evoca a la sombra del rey muerto y responde a la aparición del Espectro de Shakespeare ante la guardia y Horacio, y en ese esfuerzo exculpa de la demencia al príncipe noruego, concediendo luz de verosimilitud a las manifestaciones de la vida truncada.

Pero es esta cuestión del tiempo en relación con el momento en que se inicia la acción la que, en cierta manera, interacciona con la intencionalidad de cada uno de los dramaturgos. El tiempo en Shakespeare transcurre en función de la ejecución de la venganza, puesto que Claudius ya es rey, así el tiempo se dilata en función de las dudas de Hamlet. Sin embargo en Ducis, donde Claudius es aspirante a rey, el tiempo apremia, ya que no está en función de la venganza sino en la pretensión de la subida al trono, y en

este sentido encontramos versos como: “Le tems est cher” (1.1.p.4) o “Hâtons-nous, croyez-moi, d’accomplir nos desseins;/La lenteur est sur-tout le péril que je crains” (1.1.p.6).

4.2.3 Unidad de lugar

“Exige la utilización de un único lugar, correspondiente a aquello que el espectador es capaz de englobar con la mirada” (Pavis 498), por lo que la diversidad de cambios espaciales del texto shakespeariano queda reducido a un único lugar de encuentro de los personajes, y así volvemos a la “simplicidad”, ya que según Corneille, y haciendo referencia a los decorados múltiples o simultáneos, “son posibles, algunas subdivisiones de este lugar: estancias de un palacio . . . lugares a los que se puede ir en veinticuatro horas” (ctd. en Pavis 498). En el sentido de Corneille, Shakespeare cumple con la preceptiva, puesto que toda la acción tiene lugar en las diversas estancias del castillo de Elsinore, incluida la casa de Polonius.

Ducis, como ya hemos comentado, reduce todo el espacio a un único lugar en el interior del palacio, un lugar de tránsito y encuentro adecuado a la representación de las escenas que ahí tienen lugar y que sustenta la narración de los acontecimientos y los encuentros de personajes procedentes de otras estancias del castillo. Juan Antonio Hormigón hace alusión a este tipo de espacio escénico buscando una solución para la puesta en escena de su *Mojiganga*:

Lo que Moratín [Ducis] propone es una “sala de paso”, es decir, un lugar sin uso específico en el que desembocan varias puertas y pasillos. Un lugar de encuentro, por el que se pasa para ir de una parte a otra de la casa [castillo] y en el que se establecen relaciones premeditadas y también inesperadas. Pero este espacio no es necesariamente un lugar estrictamente interior . . . Lo importante es que la tensionalidad dramática que se genera en otros rincones de este ámbito común que es la casa [castillo], se explicita en este pasillo-salón en el que la acción se muestra. (Hormigón, vol.II 590)

4.2.4 Decoro y verosimilitud

Aunque son conceptos diferentes, suelen ser tratados conjuntamente al estar ligados a la recepción del espectador y concretamente precisados en la *Poética* de

Aristóteles, canon de la época. En los límites de la dramaturgia clásica, entendemos por decoro

La conformidad con las convenciones literarias, artísticas y morales de una época o de un público . . . [proveniente de Aristóteles, quien] insiste en la pertinencia moral: las costumbres del héroe deben ser aceptables, las acciones morales, los hechos narrados verosímiles, la realidad no debe ser mostrada bajo sus aspectos vulgares o cotidianos. La sexualidad, la representación de la violencia y de la muerte son igualmente reprimidas. El decoro impone también una coherencia en la construcción de la fábula y en el orden de las acciones (Pavis 118).

Si ya el decoro impone la forma de narrar y representar la fábula, la verosimilitud incide en el fondo de la misma, nada se puede contar que no parezca verdadero a los ojos del público: “La verosimilitud es aquello que, en las acciones, en los personajes, en la representación *parece verdadero* para el público, tanto en el plano de las acciones como en el modo de representarlas en el escenario” (Pavis 504).

Ambos conceptos están íntimamente relacionados con las unidades ya expuestas en el periodo y cultura de la que nos ocupamos y no se podría concebir el teatro, en su cualidad instructora y educacional, sin el perfecto engranaje de este conjunto por parte del poeta.

4.2.5 El personaje del confidente

Recurso propio de la tragedia clásica francesa del XVII y XVIII, es la figura o personaje del “confidente”. Siguiendo los estudios de Patrice Pavis, se trata de un

Personaje secundario que recibe las confidencias del protagonista, le aconseja y le guía . . . sustituye al coro, desempeña un papel de narrador indirecto y contribuye a la exposición y, luego, a la comprensión de la acción . . . No se tiene de él una imagen muy precisa y caracterizada, puesto que no es más que un apoyo y un eco sonoro que generalmente no debe asumir ningún conflicto trágico ni debe tomar ninguna decisión . . . Del coro, el confidente ha conservado la visión moderada y ejemplar de las cosas. Representa la opinión común, la humanidad media, y valora al héroe por su comportamiento . . . En la tragedia [actúa] como mediación entre el mito trágico del héroe y la cotidianidad del espectador. En este sentido, guía la recepción del espectador y dibuja su imagen en la obra (89).

Ducis dota a los personajes principales o, mejor, los desdobla en sus respectivos confidentes, sobre quienes vierten sus más íntimos secretos y reflexiones y, de otro lado, son los receptores indirectos de la información imprescindible para la correcta recepción de la narración: “Like sounding boards, these *confidants* permit the principals to express their secret feelings and conflicts, or else they serve to justify exposition and to provide other necessary background information” (Conroy 7).

Esta es la razón de la inclusión del personaje de Elvira, confidente de la reina, y sobre quien descarga y revela las acciones cometidas y por cometer. Más compleja es la transmutación del carácter de Horacio en el de Norceste, confidente del “rey” Hamlet, ya que también asume la esencia de “Marcellus and Bernardo, the officers who tell Hamlet of the goth, as well as the players to whom Hamlet confides his scheme for exposing Claudius as his father’s murderer” (7). Aunque el personaje de Polonius no coincide con la definición atribuida por Pavis al “confidente”, Conroy considera que “his conspiratorial conversations with Claudius inform the audience about the origin and the progress of the conspiracy and thus furnish the type of exposition usually associated with *confidants*”, al igual que a Voltimand, personaje irrelevante y sin peso, que no es en sí confidente de nadie, “but necessary to the overall regularity of the play in the distribution of *maîtres* and valets” (7). El único personaje que queda excluido de la simetría binaria de la convención trágica francesa es Ophélie. Para Conroy, esta concentración de la acción, tan del gusto del público francés, contrasta diametralmente con la fluidez y la agilidad de la acción y el diálogo de la escena shakespeariana: “a few moments of introspection and reflexion before a final paroxysm of words rather than action fill it completely and stand in stark contrast to Shakespeare’s verbal color and precision, his chronological and historical dimensions, the variety of his settings and the speed with which they change” (7) pero, indiscutiblemente, esta convención se hace imprescindible para ajustar la acción a la preceptiva clásica.

4.3 Estudio didascálico

La primera didascalia que encontramos es la que informa del título y género de la pieza que se va a representar: *Hamlet, Tragedie*, siendo el subtítulo, *Imitée de L’anglois*, el que advierte que este *Hamlet* “is more than a traslation; it is a reshaping, a refitting of Shakespeare’s material” (Conroy 5).

En segundo lugar tenemos la lista de “*dramatis personae*”, donde ordena los personajes y condición representativa y actores que han conformado la puesta en escena de septiembre de 1769, de los cuales hablaremos en un apartado posterior. La ordenación es jerárquica, posicionando a Hamlet en primer lugar como “*Roi de Dannemarck*”, título que le da la sola muerte de su padre. Ducis sitúa temporalmente la acción el día de la coronación del príncipe sin que ésta se produzca, por lo que el status de Hamlet, de principio a fin de la narración, es el de príncipe, siendo la cabeza del estado la reina Gertrude, viuda del rey y madre del príncipe Hamlet. El tercer lugar de esta lista, tras Hamlet y Gertrude, la ocupa Claudius como “*premier Prince du sang*” (tratamiento del que nos ocuparemos en el apartado referente a los personajes), sigue Ophélie como hija de Claudius y, posteriormente, Norceste y Polonius como señores daneses, solo status, sin especificar relación con los anteriores. A Elvire se la concreta como “*confidente*” de Gertrude, sin status ni lazo de trato, haciendo referencia al papel que desempeña a nivel dramático. La lista concluye con Voltimand como capitán de la guardia y, en conjunto, guardia en general.

En este listado podemos observar dos ausencias: por una parte la del Espectro, que aunque no tiene apariencia física en la escena, sí hace su entrada, se manifiesta en *off* en la primera representación del final del acto cuarto: “*Voici la maniere dont on a représenté.. la premiere fois la fin de cet Acte*”, donde aparece su nombre de interlocutor en las didascalias indicativas de diálogo, “*Le Spectre*”, con texto propio: “*Frappe*” (4.6.p.56); y, por otra parte, la de los “*conspiradores*”, que a la llamada de Claudius, “*Venez, mes amis*”, hacen su entrada en escena, como indica Ducis en didascalia extradiológica: “*(Des conjurés en ce moment entrent de tous côtés sur le scene, & fondent sur Hamlet l’épée à la main)*” (5.6.p.67).

El texto dramático es inmediatamente precedido por una didascalia extradiológica indicativa del lugar único de la acción: “*La Scène est à Elseneur dans le Palais des Rois de Dannemarck*”.

Será de manera intradiológica que encontremos mediante el diálogo versificado, en reiteración con las interdiológicas y extradiológicas marcadas por el poeta, distintas indicaciones acerca del espacio, tiempo, estado emocional de los personajes, al igual que el status que tienen en la corte o la relación entre ellos, alguna indicación escenográfica, actitudes, acciones o intenciones. De entre ellas, cabe destacar las que hacen referencia a

entradas o salidas de personajes, de carácter imperativo, ya que al estar las escenas ordenadas en función de estas acciones, será de boca de los propios personajes que se anuncie una venida o retirada, generando una nueva escena. Caso extremo se produce en el paso de la escena segunda a la tercera, donde en los cuatro últimos versos de aquella entran y salen un guardía y Polonius, que a petición de Gertrude se une a la conversación, no habiendo ruptura de la acción dialogada, al punto que el propio Ducis especifica al inicio de la escena tercera: “continuant”. Tampoco hallamos alguna que de manera intra o extradiológica indique final de acto, “telón” u “oscuro”; solo de manera extradiológica se indica comienzo de acto, en el texto, acentuando la continuidad de la acción, como ocurre de manera significativa en el paso del acto primero al segundo, donde en el diálogo entre Gertrude y Elvire solo se percibe una inclinación hacia el recogimiento y el intimismo de la confesión de la reina. Esta indicación de cambio de acto es apreciable por los lectores, no así por el auditorio del teatro, que consideraría fuera de lugar “cerrar telón” en mitad de una conversación. La observancia de las unidades de tiempo y espacio, factores determinantes para el cambio de acto, son las que hacen que solo puedan ser apreciadas por el público lector.

Es también de manera intradiológica que Ducis ubica la tragedia en un tiempo, en una época determinada, que mucho tiene que ver con el periodo medieval de donde Shakespeare recupera la historia del melancólico príncipe. Por el segundo parlamento de Claudius en (1.1.p.2) y, posiblemente, con la intención de introducir el ambiente prebélico reinante en Dinamarca, hace referencia a la batalla entre Dinamarca y Suecia generada por las cuestiones arancelarias del estrecho de Sund. Si en el *Hamlet* de Shakespeare intuimos la unión de Dinamarca y Noruega bajo la figura de un mismo monarca, Fortinbras, el *Hamlet* de Ducis podría referirse a la desintegración de la Unión de Kalmar por la salida de Suecia, el nombrado “enemigo del Norte”:

Le Dannemarck troublé semble avec la victoire
 Pleurer sur son tombeau son bonheur & sa gloire.
 Combien, présente encore à nostre souvenir,
 Sa mort nous menaça d’un funeste avenir!
 Le Ciel parlant soudain par la voix des orages,
 Etonna les sprits & glaça nos courages:
 On eut dit que les vents, que les mers en courroux,
 A son dernier soupir, s’élevoient contre nous.

Je leur rappelle alors la tempête effroyable
 Qui signala du Roi le trépas mémorable;
 Je leur peins l'Océan prêt à franchir ses bords,
 Ses gouffres entr'ouverts jusqu'au séjour des morts;
 Nos mers s'enveloppant de ténèbres profondes,
 La foudre à longs sillons éclatant sur les ondes;
 Dans le détroit du Sund nos vaisseaux submergés,
 Nos villes en tumulte & nos champs ravagés;
 . . .
 Nos ennemis armés, leurs flottes, leurs soldats,
 Le nord autour de nous respirant les combats;
 . . .
 Autour de nous déjà voyez, pour nous surprendre,
 Tous nos voisins unis, à nous perdre excités,
 Sur ces bords malheureux fondre de tous côtés (1.1.p.2-3).

Juan Antonio Hormigón señala como didascalias motivadoras “aquellas que proponen, que inducen, que incitan. Las que por su amplitud y capacidad de sugerir, exigen ser interpretadas y hallar las soluciones oportunas para materializarlas en el marco estético de la escenificación” (vol. I 216). En este sentido podemos considerar didascalias intradialógicas motivadoras aquellas que describen el estado psicológico y corporal de Hamlet ante la Sombra por aquellos que le ven, y el estado de la Sombra descrito por Hamlet ante los que no la ven:

Voltimand (ejemplo de la descripción emocional y corporal del príncipe)

N'avancez pas, Seigneur, le Prince furieux,
 De ses cris effrayans fait retentir ces lieux:
 Jamais dans ses transports il ne fut plus terrible.
 . . .
 Mes bras l'ont arrêté fuyant dans le ténèbres,
 Tremblant, pâle, égaré, poussant des cris funèbres.
 Dans l'état déplorable où le destin l'a mis,
 Son oeil peut-il encor distinguer ses amis? (2.3.p.19).

Hamlet (ejemplo de la acción corporal del espectro)

Eh quoi! vous ne le voyez pas?

Il vole sur ma tête, il s'attache à mes pas.
Je me meurs (2.4.p.20).

Para reforzar el dramatismo emocional añade Ducis, a modo extradialógico, la indicación “Cae sobre un sillón” a la vez que pronuncia “Muero”.

El encuentro se realiza en el espacio íntimo del protagonista, donde Hamlet se abstrae del lugar representado para inmiscuirse en el lugar emocional donde vivencia las revelaciones del padre muerto, es decir, el espacio de lo visible y el espacio de lo invisible, sin estar sustentado por ningún soporte técnico o lumínico, dependiendo de la habilidad del actor la creación de una atmósfera diferente que dé verosimilitud al encuentro “real”, de hacer visible lo invisible, sin ratificar la enajenación del héroe, es decir, una interpretación que posteriormente justifique la venganza y no se convierta en el crimen de un psicópata, y algo de esto tuvo que intuir Ducis cuando al ampliar la última escena del acto cuarto hace “real”, mediante voz *in off*, la sombra del padre muerto. Viene a colación volver a hacer referencia a la película *Hamlet at Elsinore* dirigida por Philip Saville y protagonizada por Christopher Plummer. El Espectro cinematográfico de Plummer, al igual que el Espectro dramático de Ducis, se resuelve de la misma manera. Si bien Ducis se tiene que valer de las didascalias intradialógicas motivadoras que dan explicación a la gestualización y expresión del cuerpo, Saville se vale de los primeros planos para crear el ambiente íntimo que justifica la reacción emotiva expresada en la reacción facial (magistralmente interpretada por Plummer) ante la manifestación del padre muerto y realizada mediante voz *in off*. No deja de ser una curiosidad que la escena esté rodada desde una perspectiva aérea al igual que la descrita por Hamlet en la primera aparición del espectro: “. . . vole sur ma tête, il s'attache à mes pas” (2.4.p.20).

En cuanto a las didascalias extradialógicas encontradas y que hacen referencia expresa a la puesta en escena, es decir, aquellas que son imprescindibles para la correcta escenificación, sobre todo de las escenas que podríamos denominar dinámicas tal y como las concibe el poeta, las encontramos mayormente en el acto quinto, escenas sexta y séptima: “Il ouvre la porte de la chambre qui est au fond du Théâtre, on y découvre le corps sanglant de Gertrude à la clarté d'une lampe”, “Des conjurés en ce moment entrent de tous côtés sur le scene, & fondent sur Hamlet l'épée à la main ”, “Tuant Claudius d'un coup de poignard” (5.6.p.67); “S'adressant aux conjurés”, “Montrant le corps de Claudius” (5.6.p.68). Hacemos notar que esta didascalia se repite con un intervalo de siete

versos en el mismo parlamento pronunciado por Hamlet: aunque no hay indicación de acción contraria entre las dos, la reiteración nos lleva a la intención dramática del poeta: en la primera “muestra y advierte” para el sobrecogimiento de los conspiradores que toda maldad conlleva expiación, y en la segunda, al padre muerto en señal de triunfo; ha cumplido con el deber impuesto por su padre: “Suite d’Ophélie & de Norceste”, “Voyant le corps de son pere” (5.7.p.68). Al entrar y ver el cuerpo muerto de su padre, Ophélie arremete verbalmente contra Hamlet, pero le revela que estos actos de pesadumbre son los que le confieren dignidad de hombre y rey, reservado para el sufrimiento. Esto no es que la consuele, pero podría conllevar un perdón que revitalizara su relación.

5. LA ESCRITURA ESCÉNICA

Garrick escribe un diario con motivo de su primer viaje a Francia donde recoge a modo de crítica comparativa con el teatro inglés la situación del hecho teatral tal y como se estaba manifestando en Francia, que nos proporciona una idea bastante ajustada de todos los elementos sémicos verbales y no verbales que componen la escena. Recién llegado a París y durante tres días consecutivos asistió a diferentes espectáculos. Su primera salida fue a la *Comédie Française*, donde presencié “Molier’s *L’Ecole des Maris*, very ill acted” (Garrick 4) pero no mucho peor que la tragedia *Zares*, estrenada la noche anterior. Al día siguiente asistió a “the *Comedie Italliene* & saw *Marivaux’s fausse Suivante* with an Entertainment of Dancing call’d *Le May*” (6), siendo la actuación mucho mejor que la de la noche anterior, pero el baile, aunque contó con una muy buena recepción por parte del público, “would have been hiss’d off y^e English Stage” (6). Su tercera visita fue a la ópera, considerando el espectáculo bien dirigido, con buenos efectos y rico vestuario. El elenco, muy numeroso, pero “y^e singing abominable to me, & y^e dancing very indifferent” (6). De las reflexiones anotadas al margen, se desprende la imagen global al respecto del teatro francés, siendo su primer apunte en relación al edificio y la escenografía:

The Appearance of y^e house was not so bad as I expected from y^e report of others, y^e glass branches give it a rich look, but y^e candles instead of lamps at y^e front of y^e stage are very mean & y^e building on y^e stage wholly destroys all *vraysemblance* (as y^e french call it) & with all their perfection, occasions ten

thousand absurdities –they have but one piece of musick before y^e play & they have only 8 or at most 10 hands in their Orchestra (5).

Tampoco considera que la forma de sus teatros, refiriéndose a la configuración del auditorio con respecto a la escena, favorezca a los actores y a la audiencia. Sin embargo el escenario de la “*Comedie Italliene* is like ours behind y^e Curtain not so deep nor broad but y^e wings & Flys seem’d to me to work on y^e same principle –y^e Green Room a wretched Hole” (19).

En cuanto a la forma de interpretar en general, sobre la dicción y la gestualidad, “I think not agreeable to their own or any nature” (9); sin embargo tuvo ocasión de ver a Le Kain, un joven actor, en el que aprecia “to have feeling & spirit” (13). Lo mismo le ocurrió con la interpretación de *Madme. Clarion* en la tragedia de Corneille *Arianne*, pero sobre el público asistente informa: “we have had of y^e great decency & politeness of a french Audence yet in y^e strongest & best scenes of *Arianne*, they laugh’d at a messenger who brought news of Theseus, because he happen’d to be one who acted in Comedy – this was repeated at 3 different times in y^e same plays for nothing at all” (29).

Así pues, distinguimos tres tipos de espacios escénicos: uno para la ópera, otro dedicado a las compañías italianas y un tercer espacio para las obras textuales francesas, y por la atención referida a cada uno de los espacios, se muestra el destinado a las representaciones textuales como el más precario³⁵.

Con respecto al estado de las compañías, sabemos por Voltaire que en marzo de 1730 muere la mejor actriz trágica que había pisado las tablas hasta la fecha, Adrienne Lecouvreur. En tanto que amigo suyo, la legislación eclesiástica, que no había cambiado con respecto a que un actor pudiera ser enterrado en sagrado, le indignó sobremanera e intentó promover una huelga entre los actores para que se negaran a actuar hasta que la ley les reconociera como ciudadanos de derecho; los argumentos utilizados retratan la precaria situación del teatro en la fecha, cuando la realidad era “que se representaba teatro en la Corte, que el rey subvencionaba a una compañía, que obispos y cardenales asistían regularmente a las representaciones y que, para colmo, los actores italianos no estaban

³⁵ En el capítulo XX (273 y ss.) del tratado de Moynet se listan los gastos reales destinados a las óperas, donde se pone de manifiesto que, desde la época de Lully, las inversiones realizadas para estos espectáculos han sido con diferencia muy superiores de los del teatro textual.

sujetos a la misma legislación que los franceses” (Pujol 40), lo que quiere decir que los actores franceses estaban peor considerados a nivel legislativo y público que los italianos: “Son excomulgados. Ese público que no sabe prescindir de ellos los desprecia” (Diderot 88). Se evidencia que la situación, tanto del espacio de representación textual, la verosimilitud historicista con respecto al contexto espaciotemporal de la narración, así como las habilidades interpretativas en general y la compostura del público de la insigne nación francesa asentada en su clasicismo arcaico, dejan mucho que desear al distinguido actor inglés.

5.1 De la *Comédie Française*: sobre la arquitectura y la tropa

El *Hamlet* de Ducis se estrena, como ya hemos dicho, el 30 de septiembre de 1769, en la Salle *de la rue des Fossés-Saint-Germain-des-Près*, la segunda de las cuatro salas que ocuparon los *Comédiens-Français* entre 1680 y 1793:

[En 1687], les comédiens reçoivent l'ordre de quitter leur théâtre, l'Hôtel Guénégaud, dont la proximité effarouche les ecclésiastiques du nouveau collège des Quatre-Nations (aujourd'hui l'Institut, quai de Conti). [En 1689], après diverses tentatives infructueuses, la Troupe s'installe rue des Fossés-Saint-Germain (n°14 de l'actuelle rue de l'Ancienne-Comédie). Le 18 avril, le théâtre construit par l'architecte François d'Orbay ouvre ses portes. Au répertoire figurent les comédiens-auteurs, Champmeslé, Dancourt et Poisson, en compagnie de Dufresny, Regnard et Crébillon... Les succès n'empêchent pas la Troupe de surmonter avec difficulté les années de crise de la fin du règne de Louis XIV “Il était une fois”.

Hay que señalar que la historia del teatro francés, sobre todo en lo que se refiere a la constitución, organización y funcionamiento de las compañías, así como a la naturaleza de su recinto arquitectónico, difiere mucho tanto del modelo inglés como del español que, como ya señalamos y posteriormente reiteraremos, presentan grandes semejanzas en su génesis. En este sentido, consideramos hacer un breve resumen histórico que nos conduzca hasta el momento del estreno del *Hamlet* de Ducis y que en cierta manera justifica el estancamiento de su modelo representativo, al carecer de la independencia que gozaban las compañías europeas referidas: “Los ingleses tenían ya un teatro, igual que los españoles, cuando los franceses no tenían más que teatrillos” (Voltaire, “Decimoctava Carta” párr. 1).

La verdadera afición del pueblo francés hacia el arte dramático

data especialmente de la Fronda, de la menor edad de Luis XIV, que debía de ser con el tiempo muy apasionado al teatro . . . Los colegios fueron los primeros que comenzaron á organizar las escenas particulares, que eran á veces verdaderos teatros. Las tragedias y comedias en verso griego ó latino abundaban y los colegiales las representaban en ciertas fiestas del año . . . á mediados del siglo XVI vemos sucederse las representaciones con bastante frecuencia: los colegiales hacian todos los papeles, incluso los de mujer . . . Á principios del siglo XVII se produce una fiebre teatral en muchos de estos establecimientos (Moynet 257-58).

Este entusiasmo, ya no sólo por la escritura dramática o el juego de la representación como herramientas didácticas, sino por la conjunción de lo lúdico y lo académico, repercute en la concurrencia de los grandes señores de la Corte a estas instituciones, despertando la apetencia de asimilar estos juegos como práctica social doméstica, práctica que se fue afianzando a lo largo de los años para divertimento y lucimiento de “nobles señores y encopetadas damas” (259).

Semejante afición llegó á tal grado á fines del siglo XVIII, que se organizaron teatros caseros en el hotel Loyencourt . . . en el de Clermont-Tonnerre, en el *Marais* [también en este siglo] muchos cómicos célebres tubieron también sus teatros. La Guimard³⁶ tenía dos, uno en su villa de Pantin, y otro en su casa de la *Chaussée d'Antin*. Este tuvo muy pronto una reputación que eclipsó todos los otros; estaba exornado con exquisito gusto y gran magnificencia; las cortinas y tapices de los palcos eran de seda de color rosa con adornos de plata, lo mismo que las butacas. El plafón, en forma de cúpula, representaba un cielo con miriadas de amorcillos. Los antepechos de los palcos estaban cubiertos de flores y molduras doradas. Una parte de la galería daba a un gran jardín de invierno, que servía de *foyer*. Algunos palcos con rejilla, destinados a las damas de más alto coturno, tenían acceso por una puerta escusada (260).

Este paradigma de sala doméstica difiere mucho de aquéllas descritas por Garrick, sobre todo y como ya hemos comentado, las destinadas a teatro textual ya que, desde la época de Luís XIV, es la ópera y en consecuencia los edificios y salas destinadas a este

³⁶ Marie-Madeleine Guimard (1743-1816) fue una destacada bailarina que dominó el escenario parisino en época de Luís XVI, siendo durante veinticinco años la estrella indiscutible de la Ópera de París. Amasó una considerable fortuna debido más que a su profesión, a su azarosa vida sentimental.

espectáculo las que reciben el mayor apoyo económico e institucional. Mientras el teatro textual, tanto en su forma literaria como representativa, sigue sometido a la normativa del siglo anterior, Gregory S. Brown en *A Field of Honor: Writers, Court Culture, and Public Theater in French Literary Life*, considera que, desde Luís XIV, existe una interdependencia entre el poder estatal real y la *gens de letter* que ha bloqueado la autonomía de los dramaturgos emergentes para mostrar su originalidad, estableciéndose una línea de continuidad de bases dramáticas y representativas que se perpetúa, sin ruptura ni cambio, hasta la época de la Ilustración.

La comercialización del teatro a cargo de las compañías de la lengua al modo de España o Inglaterra no tiene cabida en la concepción socio-religiosa y política de la cultura francesa, por lo que las compañías quedan bajo la protección, patrocinio y mecenazgo de Luís XIV, los cómicos representaban en la Corte y para la Corte. La inclinación de este monarca hacia todo tipo de espectáculo que comprende el arte dramático le lleva a fundar, a la muerte de Molière, la *Comédie-Française (Troupe Royale)*, proceso que se inicia en 1673 y culmina en 1680, manteniéndose hasta nuestros días y tomando el mismo nombre tanto la compañía de actores como el edificio que los alberga.

Durante el mecenazgo y proteccionismo real, los espacios de representación se ciñen a un mismo patrón arquitectónico similar a las canchas de “juego de pelota”, siendo las más representativas la del *Petit-Bourbon* y la del *Palais-Royal*. Estas salas fueron cedidas a las compañías de actores profesionales, que ofrecieron un programa mensual para el público en general:

La evolución del teatro en Francia . . . se inicia con el teatro Hotel de Borgoña y el Marais, que conservaban su incómoda arquitectura estrecha y larga, necesaria para los juegos de pelota, con el tablado al nivel del suelo, donde los espectadores estaban de pie, y las dos hileras superpuestas de galerías laterales llevaban celosías, a fin de formar palcos; el Petit-Bourbon, aunque mucho más grande, era igualmente incómodo. Ya en el Palais-Royal, más evolucionado, el rectángulo se cerraba al fondo por una especie de anfiteatro al estilo italiano, uniendo los dos extremos de las líneas de palcos (Nieva 55).

Un claro y fidedigno ejemplo de recreación no sólo espacial, sino de técnicas escénicas e interpretativas en general y costumbres y conductas del público asiduo a estas

salas, lo encontramos en el *Cyrano de Bergerac* de Edmond Rostand, en cuya acotación inicial proporciona todos los detalles para la correcta representación del texto y que queda magistralmente plasmada por el genial escenógrafo Ezio Frigerio³⁷ en el *Cyrano de Bergerac* de Jean-Paul Rappeneau, estrenada en 1990 y protagonizada por Gérard Depardieu:

Teatro del Palacio de Borgoña, en 1640. Especie de cobertizo para el juego de pelota, habilitado y decorado para la representación de espectáculos teatrales. El teatro tiene forma rectangular; considérase visto oblicuamente, de manera que uno de los lados es el fondo, que parte del primer plano, a la derecha, y va al último plano, a la izquierda, a formar ángulo con el escenario que se percibe al bies.

Bancos a ambos lados del escenario, a lo largo de los bastidores. El telón está formado por dos cortinas que pueden correrse. Sobre la segunda embocadura del escenario, las armas reales. Del estrado se baja hasta el patio por una amplia escalinata. A cada lado de la escalinata, sitio reservado a los músicos. Candilejas. Dos pisos de galerías laterales. El piso superior está dividido en palcos. No hay asientos en el patio, que es el escenario del teatro. Al fondo del patio, es decir, a la derecha en primer plano, algunos bancos forman una grada y, bajo una escalera que conduce a las localidades superiores y de la que sólo vemos el arranque, una especie de aparador adornado con pequeños candelabros, jarrones con flores, frascos, vasos de cristal, platos con dulces, etc.

Al fondo, en el centro, bajo la galería de palcos, la entrada del teatro. Gran puerta que se entreabre para dar paso a los espectadores. Sobre los batientes de esta puerta, así como en varios rincones y encima del aparador, carteles rojos en que puede leerse: *La Clorise*.

Al levantarse el telón, el teatro, aún vacío, se halla sumido en una semioscuridad. Sobre el centro del patio, van descendiendo desde el techo las grandes arañas, a la espera de ser encendidas (Rostand 31).

³⁷ Frigerio, reconocido escenógrafo y director artístico de ámbito internacional, gana el premio Cesar 1991 por la mejor escenografía junto a su esposa Franca Squarciarino, quien lo gana por el mejor vestuario. Estando ambos nominados para los premios Oscar 1990, será su esposa Franca quien se haga con el galardón.

En cuanto a las compañías profesionales que poblaron estos teatros, sabemos que hasta 1599 la sala del Hotel de Borgoña estuvo regentada por los cofrades de la Pasión. En esa fecha

cedieron su sala . . . así como el privilegio de las representaciones, a la compañía de Valleran-Lecomte, que será conocida como la Compañía Real . . . Pronto apareció otra compañía, dirigida por Mondory, que se estableció en la sala del Juego de la Pelota del barrio aristocrático del Marais . . . esta *troupe* se inclinó por un teatro abundante en maquinaria. En 1673, a causa de una larga enfermedad de Mondory, se disolvió la compañía y los actores se marcharon, unos al Hotel de Borgoña y otros con Molière (Oliva 206).

Por su parte la compañía de Molière ocupó, desde 1660, el Palacio Real, una magnífica sala construida por Richelieu. A la muerte del cómico, parte de la compañía se fusiona con la del Marais y otros actores se unen al elenco del Hotel de Guénégaud. La *Comédie Française* surge de la fusión de estas compañías, siendo su primera sede el Hotel de Guénégaud, donde trabajaron hasta 1689; una amplia sala dedicada al juego “de palma” que podía albergar a una gran cantidad de público. En esta sala se sucedieron los estrenos hasta 1770, unos ochenta y un años, pero la sala queda obsoleta a pesar de las sucesivas renovaciones:

les administrateurs de la troupe, les comédiens et les critiques réalisent que cette salle comporte des dangers, d’incendie notamment, et qu’elle ne peut plus être le lieu du premier théâtre de France. Dans certaines grandes villes de province, comme à Lyon, de nouvelles salles de théâtre, plus modernes, ont récemment ouvert; à Paris, les autres théâtres privilégiés réclament aussi de nouvelles salles. En 1770, lorsque l’Opéra de Paris libère la salle des Machines du palais des Tuileries, la Comédie-Française saisit l’opportunité d’emménager dans ce théâtre situé au cœur de la capitale, à l’ouest du Louvre (“Salle des Machines”).

Esta necesidad de mejoras del edificio supone la coyuntura para satisfacer los caprichos de la corona, “el rey mismo quería tener un teatro con tramoyas y se construyó en las Tullerías el teatro de las máquinas. Hiciéronse en este teatro maravillosas transformaciones; había en él máquinas que levantaban todo un Olimpo compuesto de más de cien personas” (Moynet 25). Es en el periodo de las Tullerías cuando Ducis

estrena su versión de *Roméo et Juliette* y las reposiciones revisadas de su *Hamlet*, que gozarían de todas las mejoras esceno-técnicas de la nueva sala.

En la *Salle des Machines* del Palacio de las Tullerías permanecieron doce años, hasta el 9 de abril de 1782, mudándose en esa fecha al Teatro Odeón, donde se mantuvieron hasta 1793 y donde Ducis subiría a las tablas sus versiones de *Le roi Lear* en 1783, un año más tarde *Macbeth* y, en 1791, *Jean sans Terre*, seguido de *Othello* en 1792.

à travers l'architecture de l'Odéon, l'intention des architectes et des urbanistes de faire de ce bâtiment le «temple» du théâtre français classique, soulignant le rôle de la Comédie-Française et de son répertoire dans la construction d'un nationalisme culturel français, avant même la Révolution. En 1788, le voyageur anglais Richard Valpy déclare que cette façade donne au théâtre “la grandeur et la majesté que réclament les œuvres de Corneille, Racine et Voltaire” (“Théâtre de l'Odéon”).

Como podemos comprobar, el incremento del prestigio de los actores, autoridad teatral, influye en la crítica y el público, y la consolidación de la compañía real va en estrecha relación con la mejora de la arquitectura teatral y del equipamiento tecno-escénico de los edificios que sucesivamente va ocupando hasta la temporada 1792-1793, “au moment où la troupe se divise entre partisans républicains et royalistes, et cesse de donner des représentations jusqu'à la fin des années 1790, une fois les luttes politiques de la capitale éteintes” (“Théâtre de l'Odéon”).

Como ya avanzamos, Ducis estrena su *Hamlet* en la segunda sede de la compañía, poco antes de su traslado a la *Salle des Machines* del Palacio de las Tullerías. Este nuevo teatro, construido según los diseños del arquitecto François d'Orbay, cuenta con cuatro entradas y dos taquillas en la parte central de la fachada, y rematando el conjunto, un frontón triangular con un alto relieve de la diosa Minerva coronada con las armas de Francia. Una vez dentro, arrancan desde el distribuidor las escaleras que conducen al anfiteatro y los palcos “ou bien descendre au parterre ou dans la fosse de l'auditorium qui accueille les spectateurs debout (“Salle de la rue”). El auditorio, en forma de “U”, fue decorado por Bon Boullogne.

En cuanto a los comediantes, decir que con Richelieu “los actores empezaron a gozar de una verdadera consideración, no sólo en lo económico, sino más aún, en cuanto a su reputación moral puesta en tela de juicio” (Oliva 207) pero, como ya expuso Puyol en la mención al nefasto final de la actriz y amiga de Voltaire, Adrienne Lecouvreur, fallecida en 1730, es probable que la aseveración de Oliva sólo se refiera a las compañías italianas, ya que la consecución de los derechos legislativos y públicos de los actores franceses fue ardua y lenta. Y aunque Voltaire intentó revelarse e incitó a los actores a luchar por sus derechos, fue con Mademoiselle Clairon, una de las actrices favoritas de Voltaire, con la que se inició una fructífera andadura hacia la consecución de los derechos civiles y religiosos que el Estado les seguía negando y una notable evolución hacia la naturalidad de la puesta en escena tanto a nivel interpretativo como plástico. Sabemos de casos como el de Marcoureau, conocido como “Brécourt” (29º societario de la *Comédie Française*), que en 1688 y consciente de su muerte “il eut le temps de signer la renonciation au métier de comédien qu’exigeait alors l’Église pour enterrer chrétiennement les acteurs, excommuniés d’office” (*La Troupe à travers les siècles*. (XVII siècle) “Marcoureau dit Brécourt” párr 3).

En sí, la compañía de la *Comédie Française* surge sin más preámbulos de la fusión de los miembros de las distintas compañías mencionadas, constituyéndose en lo que hoy entendemos como una cooperativa de actores, donde se anula el lucimiento protagónico individual en función de la globalidad y el conjunto de la puesta en escena. Es así como lo sintetiza Claude Mathieu, decana de la Troupe desde el 1 de enero de 2017: “Dès sa naissance en 1680, la troupe de la Comédie-Française fut le fruit de la fusion de deux troupes d’horizons différents. Heureuse diversité qui l’a conduite à ce collectif dont la devise “Simul et Singulis”, être ensemble et être soi-même, nourrit chacun dans son art. Un corps vibrant et vivifiant” (cdo. en *La Troupe*). Aunque si indagamos un poco en los archivos de *La Troupe*, más que una fusión fue una incorporación de los miembros de las compañías citadas a la *Troupe du Roy*, es decir, a la compañía de Molière. La mayoría de los miembros que después de la “reunión” de 1680 estructuran el elenco de la *Comédie Française*, se incorporan a la compañía de Molière a partir de la década de los 50, como es el caso de Catherine de Brie, primer miembro de la tropa y que formó parte de la compañía de Molière desde 1650, “Elle fait partie de la Comédie réunie par Louis XIV en 1680, dont elle est la plus ancienne. Elle se retire en 1685, avec une pension de mille livres.” (*La Troupe à travers les siècles*. (XVII siècle) “Catherine de Brie” párr 5). El

tercer societario, Charlet Varlet, conocido como “La Grange” fue en este periodo de inicio uno de los puntales más representativos, convirtiéndose en el primer decano de La Tropa, desde su fundación hasta 1692, que muere repentinamente. Su labor en la compañía es más que destacable:

Secrétaire et économe de la compagnie, il se pose très tôt comme l'homme de confiance et le “second” de Molière, qu'il remplacera en 1664 comme “orateur de la troupe”. C'est lui qui, en 1667, accompagne La Thorillière, sur le front des Flandres, pour porter à Louis XIV le placet rédigé par Molière concernant l'interdiction qui vient à nouveau de frapper les représentations de Tartuffe . . . Après la mort de Molière, il est en quelque sorte son successeur désigné à la tête de la troupe désemparée. Il regroupe les rescapés autour de la veuve de Molière, prend la responsabilité de la réorganisation, englobant les comédiens du Marais . . . La Grange a laissé plusieurs documents inestimables, parmi lesquels le fameux “registre”, sorte de livre de comptes personnel, sur lequel il a, de 1659 à 1685, reporté recettes et dépenses de la Compagnie et noté les événements heureux et malheureux . . . Lorsque La Grange meurt, subitement, en 1692, la Comédie-Française, structurée, est capable d'affronter les siècles... (*La Troupe à travers les siècles*, (XVII siècle) “Charlet Varlet” párrs.1 y ss).

Bajo la dirección de La Grange, los actores de las compañías fusionadas ofrecen su primera representación el 25 de agosto de 1680 y

Le 21 octobre, une lettre de cachet, signée à Versailles, consacre la fondation d'une troupe unique, composée de 27 comédiens et comédiennes choisis par le Roi pour leur excellence, dans le but de «rendre les représentations des comédies plus parfaites». La Troupe unique jouit du monopole des représentations en français, à Paris et dans les faubourgs. À son répertoire figurent Corneille, Molière et Racine, mais aussi Rotrou, Scarron... (“Il était une fois”, (XVII siècle), 1680, párr. 3).

A diferencia con las compañías de la época de Shakespeare, que se constituyen y funcionan en lo más parecido a una sociedad limitada, donde el conjunto es un núcleo empresarial y formativo jerarquizado, en la *Comédie Française*, que tiene una forma constitutiva a modo de cooperativa, no hay ni se aprecia un carácter formativo a excepción de aquellos actores que tuvieron contacto previo con Molière, de los que sí fue ejemplo y maestro; de hecho la mayoría de los miembros de ingreso, tanto anteriores como

posteriores a la reunión de 1680, ya gozaban de un gran prestigio y una dilatada carrera en el mundo de las tablas. Si bien las compañías elisabetianas libres e independientes, sobre todo a nivel económico, competían entre sí para mejorar sus ganancias y reputación mediante la innovación de las técnicas interpretativas y escénicas, los *Comédiens Français* no tenían esa necesidad, acomodándose rápidamente a las ventajas económicas de la tutela real, sobre todo en la cuestión de la pensión de jubilación, aunque ello les suponía estar sujetos a los caprichos reales y permanecer anclados en las preceptivas clásicas. Tampoco tenían que preocuparse por la competencia, ya que copan desde el momento de su fundación el ámbito de las representaciones textuales, hasta el punto de llegar a enfrentarse con alguna compañía incipiente para no perder el monopolio y pasando algunos actores de estas compañías a ser socios de la *Comédie*, como es el caso de:

Catherine Raisin, dite Mademoiselle Villiers [44ª societaria], fait partie des Petits comédiens du Dauphin, compagnie fondée par sa mère, en même temps que ses frères et son futur époux, Jean de Villiers. Elle crée, en 1685 à Rouen, la troupe des Comédiens du duc de Bourgogne, dont les représentations à Paris sont interrompues sur plainte de la Comédie-Française, jalouse de son monopole. Elle débute à la Comédie-Française en 1691 (*La Troupe à travers les siècles*, (XVII siècle) “Mademoiselle Villiers” párrs. 2 y 3).

Por hacer una nostálgica comparativa con la tradición de los actores de la compañía de Shakespeare con respecto a sus legados testamentarios, nombrar a la modesta Judith de Nevers, conocida como Mademoiselle Guiot (13ª societaria), quien, a su muerte, “laissant un testament en faveur de ses anciens camarades” (*La Troupe à travers les siècles*, (XVII siècle) “Mademoiselle Guiot” párr. 2).

El siglo XVIII, la llegada de Luíis XV y la vuelta a lo espectacular obliga a la Troupe de la *Comédie Française* a defender su monopolio ante el crecimiento de las innovaciones escénicas de los comediantes italianos, muy próximos al quehacer europeo. Por lo que la compañía ampliará su repertorio:

inscrit à son répertoire les premières tragédies de Voltaire, des œuvres de Destouches, Gresset, Piron, Fagan, Nivelles de La Chaussée, créateur d'un nouveau genre dramatique, la “comédie larmoyante”. En concurrence avec les

Italiens, quelques-unes des comédies de Marivaux entrent au Répertoire. (“Il était une fois”, (XVIII siècle), 1716, párr. 1)

A partir de mediados de siglo hay que destacar la labor de adecuación a las nuevas corrientes estéticas y de correlación espacio-temporal entre la historia narrada y la decoración escénica y de indumento iniciada por la ya mencionada Mademoiselle Clairon y el prestigioso actor Le Kai, apoyados por Voltaire:

les Comédiens-Français s'affirment, construisent de petites loges, d'un gros rapport, et, avec l'appui de Voltaire, débarrassent la scène des banquettes réservées aux spectateurs privilégiés. La mise en scène, le décor, le costume, le jeu évoluent, sous l'influence notamment de Le Kain et Mademoiselle Clairon, vers plus de naturel et d'authenticité (“Il était une fois”, (XVIII siècle), 1756-1759 párr. 1).

La trayectoria de la compañía se verá interrumpida por los acontecimientos políticos que culminarán en la Revolución. Con ella vendría la consecución de los ansiados derechos civiles y, en contrapartida, la pérdida de los privilegios reales:

prend le nom de Théâtre de la Nation. La Révolution accorde aux comédiens les droits civils qu'on avait continué de leur dénier . . . La pension royale est supprimée, les décrets de 1790 et 1791 abolissent le monopole qu'elle exerçait sur le répertoire français. Au cours de cette période, la Comédie-Française connaît tous les périls, la dissidence des comédiens “républicains”, qui scinde la Troupe: conduits par Talma, ils s'installent dans un théâtre récemment construit par Victor Louis, rue de Richelieu, dit *Théâtre de la République* (“Il était une fois”, (XVIII siècle), 1789 párr. 1).

Hecho este pequeño extracto de la evolución arquitectónica de los espacios de representación de los que gozó la compañía y la génesis y consolidación de la misma hasta finales del siglo XVIII, apreciamos datos suficientes, fijándonos en la fecha de estreno del *Hamlet* de Ducis, para conjeturar que el elenco de actores que conforman el reparto es más que afamado, que las formas recitativas aún dan más importancia al “canto” del verso que a la fuerza de la palabra, que la decoración del escenario y la vestimenta de los actores corresponde a la moda del momento y a los fondos del teatro; que, por fin, el público ha sido desalojado del escenario. Con respecto al edificio, aunque

ya muy deteriorado y obsoleto, albergará este estreno apenas un año antes de su traslado a las Tullerías, por lo que las reposiciones serán mucho más vistosas que el propio estreno. Y en cuanto al texto, Ducis se ajusta a las necesidades del nuevo repertorio por cuestiones de competencia, atendiendo, por una parte, a los gustos del público francés y las preceptivas clásicas, y por otro, girando el final hacia el género melodramático, tan de moda en Inglaterra y el resto del continente.

5.2 De la puesta en escena: el trabajo previo

M. J. Moynet, en el capítulo XII de su tratado que titula “Ensayos”, nos ofrece el contexto previo a la puesta en escena, ofreciéndonos de manera ilustrada todas las acciones para poder construir en nuestro imaginario cada uno de los pasos de *Hamlet* al estrellato francés.

Antes de comenzar con los ensayos de la obra, el poeta pertinente, en este caso nuestro Ducis, mantiene unas sesiones de “trabajo de mesa” donde se sienta el elenco de artistas que van a representarla. Entrega el libreto a los actores, momento en el que es probable que Le Kain rechazara el papel protagonista. A esta lectura acuden todos los jefes de servicios, maquinistas y decoradores inclusive, que han de ponerse de acuerdo con el autor del texto, a su vez director escénico, mientras los actores confrontan los papeles, ensayan las escenas, los actos, etc.: “Cuando los actores han aprendido el papel y la obra es bastante conocida para ponerla en tablas, se trata entonces de la presentación en escena, de las entradas y salidas, de la manera de mover un personal más o menos numeroso; entonces comienzan los ensayos” (Moynet 145). Hasta este momento hay un esbozo de lo que serán las decoraciones, que serán sustituidas por fragmentos o la totalidad de las mismas según vaya el proceso, para que los actores se familiaricen con las entradas y salidas, los practicables, etc. Añadir que, hasta este momento, “pintores, sastres, atrezistas, armeros, etc., etc., todos han trabajado sin descanso” (147). Los ensayos son frenéticos: “En estos momentos no se da ya punto de reposo al director de escena; y el director, el autor, maquinistas y decoradores, todos trabajan día y noche á fin de estar dispuestos para el ensayo general. Muchos cambios no se hacen hasta el fin: añádese un cuadro, retócase una decoración, y así se trabaja hasta el día del estreno” (147-48). Es posible que la escena de la voz *in off* del espectro (4.6.p.56) se fraguara en estos momentos. El trabajo previo al estreno, como recoge la tablilla: “Ensayo general; trajes y decoraciones, todos los comparsas, iluminación completa” (148), se encuentra

inconcluso, es decir, trajes a medio terminar, decoraciones a medio pintar o colgar..., “Sin embargo comienza el maldito ensayo. Se ha dado orden al portero de no permitir la entrada á ningún extraño, y el teatro está casi lleno. Directores, autores, actores, etc., han exceptuado á sus amigos. Entreabierta la puerta, han entrado estos y muchos otros con ellos” (148). La sala es un vaivén de gentes, todos aquellos que no tienen función en esos momentos (maquinistas, comparsas, camareros) se acomodan entre los autoinvitados espectadores. El telón está corrido. Suenan las tres palmadas. La orquesta ejecuta la obertura. Se abre el telón y todo está preparado y en su sitio; no se sabe cómo, pero sale. “Es un misterio”³⁸.

Les troupes de théâtre comptaient sur les capacités orales des auditeurs pour indiquer le début des représentations, puisque les techniques d’illumination grossières empêchaient de diminuer l’intensité de la lumière avant le lever de rideau. Aux environs de 17 heures, par conséquent, une main frappait trois fois avec un bâton le sol de la scène pour annoncer le début de la représentation aussi bien aux spectateurs qu’aux acteurs. Le rideau se levait alors et la pièce commençait. Certains spectateurs du parterre arrêtaient sûrement de faire du bruit, se taisaient et se concentraient entièrement sur la pièce. Mais d’autres continuaient de se bousculer, de parler avec d’autres personnes ou regardaient les spectateurs qui restaient visibles depuis les loges (Ravel 98).

5.2.1 Algunas consideraciones sobre la adecuación de los personajes a la escena

Sofía Rodríguez Bernis, Conservadora del Museo Nacional de Artes Decorativas, publica un artículo, “Cuerpo, gesto y comportamiento en el siglo XVIII”, a tener en cuenta en la puesta en escena como condicionante propio de los actores a la hora de interpretar

³⁸ Geoffrey Rush comenta la definición del teatro: un problema tras otro que, sin saber ni cómo ni por qué, siempre terminan saliendo bien.

-Señor Fennyman, permítame que le explique el negocio del teatro. Por natural condición es una sucesión de obstáculos que conducen a un inminente desastre.

- ¿Qué haremos, pues?

- Nada... Extrañamente, siempre sale bien.

- ¿Cómo?

- No lo sé. Es un misterio.

Geoffrey Rush en *Shakespeare enamorado*
(*Shakespeare in love*, John Madden, 1998)

o crear el personaje asignado, ya que si las conductas sociales están establecidas, éstas deben reflejarse en el comportamiento de los personajes en la escena.

Seguidamente pasamos a hablar del elenco de actores de la *Comédie* que se sentaron a la lectura del *Hamlet* y el papel que se le atribuye a cada uno.

5.3 Actores y personajes

El *Hamlet* de Ducis fue representado “pour la premiere fois par les Comédiens François Ordinaires du Roi”.

Todos los personajes que aparecen en la acotación de *dramatis personae* son personajes de texto y no se contempla la posibilidad de doblar, primero, por el reducido número de personajes, que lo hace innecesario, y segundo, porque sería atentar directamente contra el decoro y la verosimilitud.

Frente a los veintiséis personajes de texto creados por Shakespeare, Ducis los reduce a ocho y, por supuesto, suprime a todo el elenco de figuración: Caballeros, Damas, Guardia, Ejército, Sirvientes, Cortejo, etc., aunque sí aparecen un par de guardias y los “conspiradores”, grupo de comparsa seguidores de Claudius, como testigos de la muerte del usurpador y a quienes Hamlet perdonará si reparan la ofensa volviendo a sus deberes para con su rey:

CLAUDIUS

Venez, mes amis;

Répandez à mes yeux le sang qui m'est promis.

(Des conjurés en ce moment entrent de tous côtés sur la scene, & fondent sur Hamlet l'épée à la main) (5.6.p.67).

Conserva los nombres de los personajes principales: Claudius, Gertrude, Hamlet, Polonius y Ophélie, la relación que guardan entre ellos y la función que desempeñan en la tragedia difiere mucho del original: “Ducis wrote a new play with old names. He departed from La Place as well as from Shakespeare . . . The plot is different, relationships are different, and the characters are greatly altered . . . The changes in relationships cause a great many changes in plot” (Vanderhoof 89). Llama la atención la exclusión de Laertes, personaje imprescindible en la resolución narrativa de Shakespeare. El personaje de Horatio no desaparece, sino que ahora es llamado Norceste. El resto de los personajes son

directamente sacrificados, junto a la figura del Espectro, e incluye al personaje de Elvire, dama de la reina, que actúa como confidente.

También hay que tener en cuenta que el sometimiento a las unidades de tiempo y acción impide la exhibición del carácter de los personajes en situaciones determinadas que pueden ser juzgadas desde la individualidad del espectador, quedando supeditado el juicio sobre el personaje a la opinión que el resto de los intervinientes tienen sobre cada uno de los mismos. Si con Shakespeare podíamos confrontar las actuaciones de Hamlet junto a sus pensamientos y reflexiones con la impresión que de éstas tenían el resto de los personajes, dando opción a un juicio crítico y particular dependiente de la educación y status de cada uno de los receptores, Ducis lo da hecho para la colectividad del auditorio: “In the drama characters must for the most part be displayed in external acts, since action is of the very essence of a play” (Burton 13).

A pesar de los juicios de Diderot en su *Paradoja del comediante*, donde considera que los actores deberían estar hechos para las obras y no las obras para los actores, Ducis escribe el personaje de Hamlet para el mejor actor francés de la época, Le Kain, quien como ya hemos comentado declinó la oferta, alegando que el público francés, acostumbrado a las “beautés substantielles de Corneille et aux exquises douceurs de Racine” no sería capaz de digerir las “crudités de Shakespeare” (Sanjuan párr. 1), siendo finalmente Molé quien aceptara el papel.

Queda implícito que el camino hacia la aceptación del texto y la dramaturgia adecuada a los preceptos clásicos por parte del Comité fue tarea ardua. Ducis comenzó con su *Hamlet* dos años antes, en 1767, pero

Cependant, malgré ses tentatives pour calquer son œuvre sur le style de Corneille ou de Racine, un refus il essuya devant le Comité de Lecture du Théâtre-Français le 20 mai 1768, alors que sa première pièce avait été acceptée et jouée quelques mois plus tôt. Ce n'est que le 17 juillet 1769, après plusieurs autres tentatives et assorti d'une demande de modifications substantielles, que le Comité accepta le manuscrit. Ce cheminement tortueux montre le peu d'empressement du Comité de Lecture composé des principaux sociétaires pour faire jouer une pièce d'inspiration shakespearienne sur la scène du premier théâtre royal français (Schwartz-Gastine párr. 2).

En nuestro estudio de correspondencia entre actores y personajes comenzaremos por la reina Gertrude, quien al contrario que en la narración de Shakespeare, es la que se erige en protagonista de la tragedia por el número de versos que recita: “siendo el personaje de Gertrudis el que más versos recibe (464 frente a los 400 que recibe Hamlet)” (Pujante y Gregor 18).

Hablaremos primero del actor o actriz que encarna cada uno de los personajes, pasando posteriormente al estudio del mismo y a la correspondencia entre ambos. Considerando a Gertrude como protagonista de la tragedia, comenzaremos por ella.

MADemoiselle DUMESNIL - GERTRUDIS (2 de enero de 1713-20 de febrero de 1803; 118ª societaria).

Se unió a la Comédie-Française en 1737; miembro en 1738; retirada en 1776.

- La actriz:

Marie-Françoise Marchand, conocida como Mademoiselle Dumesnil, ya había adquirido experiencia como actriz en las tablas de los escenarios de Estrasburgo y Compiègne antes de comenzar en 1737 en la *Comédie-Française*, destacando en los papeles de reinas trágicas como la Clytemnestre de *Iphigénie en Aulide*, de Racine.

En junio de 1751 y durante su viaje a París, Garrick se fija en ella cuando, en una de las tragedias que presencia en la *Comédie-Française*, actúa como Fedra, siendo su impresión sobre la actriz: “Dumesnil has a face that expresses terror & Despair but she has many faults, too violent at times, very unequal & in y^e whole does not seem to me so good an actress as Clarron” (Garrick 33).

Mademoiselle Dumesnil es considerada por Mademoiselle Clairon (127ª societaria) como su directa rival en la interpretación de los personajes trágicos. La Clairon, con una sólida formación adquirida en la *Comédie Italienne*, aprende a controlar la pasión en función de una interpretación inteligente contra la interpretación de su rival, dominada por el instinto y la emoción. Es en la tragedia donde más se manifiesta su interpretación afectada, grande y majestuosa que toca el corazón del público, llegando a tener arranques de violencia en los pasajes más abruptos:

C'est dans la tragédie que Mademoiselle Dumesnil donne la pleine mesure de son talent. De grande taille, majestueuse quand il le faut, elle met dans son jeu une flamme et une passion qui vont au cœur du public. Son interprétation, toute instinctive, contrairement à celle de sa grande rivale, Mademoiselle Clairon [quien publicó infamias sobre ella en sus memorias], émeut par sa spontanéité . . . Elle a les défauts de ses qualités, un jeu inégal et surtout la mauvaise habitude de bâcler un peu les passages les moins brillants pour donner toute leur importance aux tirades et aux moments pathétiques remplis de valeur émotionnelle. Elle est la première à abandonner la dignité conventionnelle de reines de tragédie en traversant la scène en courant (*La Troupe à travers les siècles*, (XVIII siècle) "Mademoiselle Dumesnil" párrs. 2 y 3).

Cabe la posibilidad de que este personaje, en caso de que la Clairon siguiera en activo en 1776, hubiera sido ideado para sus aptitudes. Hasta el momento de su retiro se impone en la tragedia, creando la mayoría de los personajes de Voltaire. Momento de transición hacia el realismo de la puesta en escena, tanto a nivel interpretativo como decoracionista, Mademoiselle Clairon junto a Molé (Hamlet) y Brizard (Claudius) forman parte de esa avanzadilla de actores que promueven la interpretación reflexiva e inteligente contra el exceso de afectación y emotividad que impide los cambios rápidos de registro, y hubieran formado la triada perfecta para esta tragedia.

No obstante, este *Hamlet* cuenta con los justos pasajes para que la actriz haga gala de sus cualidades interpretativas, sobre todo en sus apariciones en el Acto IV y, de entre ellas, la escena de la urna, cuando Hamlet le pide que jure sobre ella, poniéndole la urna entre las manos, pero: "GERTRUDE: Eh bien... oui... moi... j'atteste.../Je ne puis plus souffrir un objet si funeste".

La instrucción directa de Ducis va dirigida a esa capacidad de la actriz para recrear el patetismo escénico: "(Elle tombe sans connoissance sur un fauteuil)" (4.4. p.53).

Posteriormente, tiene otro arranque de afectación cuando, oyendo la voz de Claudius acercándose entre bastidores, se le asigna esta acción: "(toute éperdue), (se mettant au devant d'Hamlet) (le bras tendu pour repousser Claudius qu'on ne voit pas)" (4.6.p.55).

-El personaje:

La actriz contaba unos 56 años de edad cuando encarna el papel de Gertrude. A diferencia de la lista de Shakespeare, Ducis la presenta como “veuve du seu Roi. Mere d’Hamlet”. El personaje de Ducis presenta grandes diferencias con el del bardo. Si una vez presenciada o leída la tragedia de Shakespeare se sigue dudando si la reina fue infiel a su marido o si participó o no en el parricidio, Ducis la convierte directamente en adúltera asesina, siendo su estado de viudez el único punto de intersección con la reina danesa: “Gertrude, who had been in love with Claudius, had poisoned her husband’s wine at Claudius’s behest, now is filled with remorse and desires only [dos cosas] the coronation of her son . . . to find out the cause of Hamlet’s dark depression” (Vanderhoof 89).

A diferencia de la inocente reina de Shakespeare, la Gertrude de Ducis se presenta, como ya hemos dicho, adúltera y asesina desde el principio pero, en contra y también desde el primer acto, muestra su total arrepentimiento y busca la manera de purgar su falta. A diferencia de Claudius, Gertrude si está ciegamente enamorada y, erróneamente, se considera correspondida, lo que la lleva a creer que Claudius apoyará la coronación de Hamlet, le mostrará su devoción como súbdito y consentirá la boda con Ophélie:

CLAUDIUS

De ces justes remords loin de blâmer l’empire,
J’admire vos desseins & voudrois y souscrire . . .

A pesar de considerar que Hamlet no está en condiciones mentales de ser coronado, la reina considera que con su apoyo: “Qui l’osera, Seigneur?/Près du trône placé, l’Etat qui vous contemple,/De la fidélité prendra de vous l’exemple,/Ou si quelque Sujet osoit s’en affranchir,/Je saurai, quel qu’il foit, le contraindre à fléchir” (1.2.p.10).

Al contrario que la inglesa, Ducis muestra a Gertrude como madre afligida y arrepentida: “Si par un crime affreux je l’ai privé d’un pere, /Il est bien juste au moins qu’il retrouve une mere” (1.2.p.10), y también en su función de reina, ya que Hamlet no ha sido coronado y no ha contraído nupcias con Claudius. De carácter más fuerte que la inglesa en cuanto a sus funciones, no duda en ejercer su poder para abolir la ley dictada por su difunto esposo que prohibía las nupcias de Ophélie: “king had said that Ophelia must never marry . . . she will revoke the late king’s order” (Vanderhoof 90). Por lo que la reina decreta: “Mais enfin par l’hymen je puis combler vos feux;/Je n’ai qu’à dire un

mot: j'y consens, je le veux,/Vivez, régnez, aimez, je n'aspire moi-même/Qu'à placer sur vos fronts le sacré Diadème" (2.8.p.29), disponiendo la boda para el mismo día de la coronación.

Su ingenuidad ante los propósitos de Claudius y su profundo arrepentimiento es lo que hace que se gane la simpatía del público y más cuando el amante se muestra como un ser jactancioso, despectivo y manipulador: "Son coeur foible & crédule est facile à tromper" (1.1.p.5).

Las muertes de ambas reinas de manos de los antagonistas suponen una liberación para el héroe que, ante los ojos de la audiencia, perdería la condición de tal si ajusticiara a su madre.

Si lo que Ducis buscaba en la interpretación de este personaje son excesos de emotividad, con Mademoiselle Dumesnil lo logra, sobre todo en la escena de "la ratonera-la urna", donde podrá dar rienda suelta a su afectación. Por otra parte, nos atrevemos a conjeturar que la interpretación de la Dumesnil hubiera podido estar más cuidada y estudiada al tener como interlocutores a M. Molé y a M. Brizard, seguidores de la nueva corriente interpretativa.

Norcesté, avait transmis à Hamlet une urne funéraire, qu'il venait de déterrer du cimetière, contenant les cendres du défunt Roi. Pour faire avouer sa mère, Hamlet lui pressait violemment l'urne contre son sein, puis celle-ci s'écroulait dans un fauteuil. Diderot trouva que ce moment de confrontation était «une très belle scène» bien plus émouvante que l'original shakespearien (Schwartz-Gastine párr. 9).

Entre otras muchas cosas porque concebir en ese proceso de aculturación que un príncipe heredero de un reino mantenga una distendida conversación con actores de campaña, traspasa los límites del decoro.

Sur une table, trônait l'urne, majestueuse et accusatrice, rappelant sans cesse la culpabilité de Gertrude. Ce moment, «le plus riche et celui qui a été le plus applaudi», encore selon Diderot, qui recueillit le suffrage du parterre (qui applaudit) aussi bien que des lettrés (qui le discutèrent), fut considéré comme une amélioration bénéfique de l'original (John Golder cdo. en Schwartz-Gastine párr. 10).

Hay que hacer notar también como escena de lucimiento de sus cualidades de dicción su interlocución con Elvire, en la que inducida por ésta, Gertrude narra para el imaginario del público, a modo de confesión y paso por paso, todo el proceso del crimen. Estableciendo un paralelismo con el *Hamlet* de Shakespeare, equivaldría a la escena de la pantomima. Ducis incita al imaginario de cada uno de los espectadores para su propia reconstrucción del parricidio sin más intencionalidad, mientras que Shakespeare lo plasma en representación, dando la misma imagen a toda la colectividad de la audiencia, con un propósito bien determinado.

FRANCOIS-RENE MOLÉ - HAMLET (24 de noviembre de 1734 - 10 de diciembre de 1802; 144º societario, decano desde 1786 a 1802)

-El actor:

Al igual que hiciera Shakespeare junto a Burbage, o D’Avenant con Betterton y el propio Garrick, para el lucimiento de sus aptitudes sobre el escenario y asegurarse el éxito del estreno, Ducis, como hemos comentado, debió de tener en mente a Le Kain y, ante su negativa, buscó al actor que por su físico y cualidades encajara al modo de Le Kain en el personaje. El elegido fue Molé, que aceptó el papel sin reparos.

Si bien Le Kain se caracteriza por “Son physique, plutôt ingrat et lourd, sa voix peu agréable choquant au premier abord, mais l’intelligence de son jeu et la sensibilité de ses expressions le transfigurent en scène au point de bouleverser le public” (*La Troupe à travers les siècles*, (XVIII siècle) “Henri Cain dit Le Kain” párr. 3). Molé destaca por: “Son élégance, son charme, sa belle diction et sa chaleur lui donnent rapidement les premiers rôles. Pendant quarante années de carrière, il va jouir d’une popularité exceptionnelle et susciter un véritable engouement dans le public” (*La Troupe à travers les siècles*, (XVIII siècle) “François-René Molé” párr. 4).

Molé contaría con 35 años cuando encarnó el papel, muy aproximada a la edad del actor inglés y, al igual que Burbage, Molé se enfrenta a difíciles inflexiones tras la aparición del espectro.

“J’entends sa voix. / Oui, frappons”, suivi de l’indication: Sa mère tombe à ses pieds, il se retourne pour la frapper. Sans la réplique dramatique du spectre, il revenait à l’acteur d’imprimer sur son visage et dans son corps l’horreur de cette

injonction terrible. Ce fut l'un des grands moments dramatiques de la mise en scène car Molé produisait un effet saisissant. Il usait de pantomime, inspirée de la commedia dell'arte, qu'il pratiquait dans son registre comique et qui plaisait tant aux spectateurs du parterre. Il devait s'inspirer également de Garrick (Schwartz-Gastine párr. 8).

Lo que para el inglés es el juego de la locura, respaldada por la visión y audición de la colectividad de la imagen del Espectro, para el francés es la enajenación misma reveladora de la verdad sin testigo alguno.

-El personaje:

A diferencia del status presentado en la pieza del inglés, aquí aparece en la lista de personajes como "Roi de Dannemarck", a pesar de no haber sido coronado todavía, lo que deja claros indicios al público y al lector de que la conspiración de Claudius no va a prosperar.

En el acto primero y en su diálogo con Polonius, Claudius no le manifiesta miedo al considerarlo un rey moribundo, lúgubre, abandonado, aburrido, débil y cuya virtud no ha sido probada en la guerra con ninguna hazaña:

CLAUDIUS

. . . J'exclus un foible Roi qui ne peut gouverner,
 Une ombre, un vain phantôme inhabile à l'Empire,
 Que consume l'ennui, que la mort va déruire;
 Et de qui le trèpas, par les droits de mon sang,
 Me transmet sa Couronne & m'élève à son rang (1.1.p.3).

Sin embargo, la opinión que tiene Polonio sobre Hamlet no es tan liviana, y de hecho apremia a Claudius en sus propósitos porque

POLONIUS

J'y remarquois empreint, sous leur sombre lumiere,
 Des grandes passions le frappant caractere.
 Ne vous y tropez pas; ses pareils outragés
 Ne s'appaisent jamais que quand ils sont vengés.
 D'ailleurs, si j'ai bien lu dans les coeurs du vulgaire,

Hamlet, n'en doutez pas, n'a que trop su leur plaisir.
 O combien, disent-ils, un Roi si généreux
 Auroit, par ses vertus, rendu son peuple heureux!
 Bon, juste, courageux, aux seuls méchants sévère,
 Hélas! nous aurions cru vivre encor sous son père.
 Hâtons-nous, croyez-moi, d'accomplir nos desseins;
 La lenteur est sur-tout le péril que je crains,
 Je vais voir nos amis, affermir leur courage;
 Et le moment venu d'achever notre ouvrage
 N'oublions pas, hardis à tout sacrifier,
 Que c'est au succès seul à nous justifier (1.1.p.6).

Por su parte, Norceste, amigo leal, fiel y honesto desde la infancia, antepone su rango a los lazos de amistad. Para él es su rey y a como tal se debe: “Mais en fin j’obeis à mon Roi,/et ce profond silence est un devoir pour moi” (1.6.p.26).

El Hamlet de Ducis presenta grandes diferencias con el de Shakespeare, a excepción de su aversión a llevar a cabo la venganza que se basa en el mismo razonamiento: la venganza exige la muerte de los asesinos, constituyendo el problema no tanto Claudius, sino la culpabilidad o no de su madre. Y mientras que en el de Shakespeare la locura es fingida, en el de Ducis se presenta como real, pero en un momento dado desaparece sin más, cumpliendo su deber como el héroe que es: “He is grieving about his father’s death would hardly put him at theath’s door [incluso se plantea el tema del suicidio] . . . Then suddenly, for no apparent reason, he revives” (Vanderhoof 90). También difiere en su relación con Ophélie, es honesto con ella y le declara su profundo amor, que sabe imposible por tener que matar a su padre y regir un reino.

OPHELIE

Seigneur, souffrez qu’ici, pour la dernière fois,
 Une amante à vos pieds fasse entendre sa voix.
 Pour mon père tantôt votre haine inflexible
 A pénétré mon cœur du coup le plus sensible.
 Il n’aspiroit, hélas! qu’à vous voir mon époux:
 Il vous plaint, il vous aime, il s’attendrit sur vous,
 Il voudroit, s’il se peut, vous tenir lieu de père.

HAMLET

Lui! ce barbare!

OPHELIE

O ciel! quelle ardente colere

A son nom seulement étincelle en vos yeux;

S'il excitoit lui seul vos transports furieux!

Si c'étoit lui... je tremble... hélas!

HAMLET

Qu'osez-vous dire?

OPHELIE

Votre coeur en secret à la vengeance aspire.

Voilà de vos chagrins le principe inconnu.

Par la haine entraîné, par l'amour retenu... (4.1.p.44).

La mayor distancia con el Hamlet de Shakespeare lo supone el resultado final:

Nul Fortinbras pour prendre le pouvoir, en effet, il aurait été sacrilège de faire s'arrêter brusquement une lignée royale sur la scène du Théâtre-Français. Dans les versions les plus heureuses, Hamlet se mariait avec Ophélie, la fille de Claudius, après avoir reçu la bénédiction de Gertrude mourante. Dans d'autres versions, Ophélie, cornélienne, reniait Hamlet par fidélité à la mémoire de son père, et dans ce cas, pour Hamlet, la vie était pire que la mort, comme le fait sentir le distique conclusif dont le dernier mot, «mourir», termine la tragédie: "Mais je suis homme et Roi. Réservé pour souffrir, /Je saurai vivre encor; je fais plus que mourir" (Schwartz-Gastine párr. 11).

M. PAULIN (1711-1770; 123° societario) y M. BRIZARD (1721-1791; 140° societario) - CLAUDIUS

-Los actores:

Con respecto a qué actor interpretó este personaje, hacemos notar que existe una discrepancia entre lo considerado en los archivos de los actores de la *troupe* de la *Comédie*, donde aparece Louis-Francois Paulin (1711-1770, 123° societario) como el

actor que encarnó a Claudius, “Sa dernière création, en 1769, est Claudius dans le *Hamlet* de Ducis” (*La Troupe à travers les siècles*, (XVIII siècle) “Louis-François Paulin” párr. 2) y el listado de actores del libreto de Ducis, donde se nombra a M. Brizard como tal personaje.

Advertimos que M. Paulin fallece en 1770, suponemos que a causa de una larga dolencia, ya que cuenta con el tiempo necesario para ponerse a bien con la Iglesia y recibir cristiana sepultura: “Il meurt en 1770, ayant mis sa conscience en paix avec l’Église, ce qui lui vaut un superbe convoi à Saint-Sulpice, payé par la Société des Comédiens” (párr. 3), por lo que el actor sube a Claudius a las tablas prácticamente en el estreno, teniendo que ser sustituido por otro miembro de la compañía con cualidades similares a las concebidas por Ducis para este personaje y que se incorporaría al elenco para las reposiciones inmediatas y posteriores. Como la primera vez que se publica el libreto es en 1770, suponemos que tras la muerte o retiro de Paulin, el actor que aparece en el listado de Ducis ya es su sucesor, M. Brizard.

Como era propio de la época, Ducis desarrolla sus personajes en función de las cualidades interpretativas y físicas de los actores que, supuestamente, les van a dar vida, por lo que apreciamos bastantes similitudes entre ambos: en el aspecto físico, M. Brizard es de alta estatura y pelo cano, adecuado por su presencia a los papeles regios (también encarnó al rey Lear de Ducis). Sobre la apariencia de Paulin no tenemos datos, pero sabemos que formó parte del cuerpo de Dragones antes de dedicarse a la escena, lo que nos presupone un individuo de complexión fuerte por los entrenamientos y dedicación a la lucha. Sin embargo, sí se nos ofrecen datos sobre su carácter, que encajan al actor con el personaje: “Sa voix forte et son jeu rude ne plaisent pas à tous les critiques de son temps” (*La Troupe à travers les siècles*, (XVIII siècle), “Louis-François Paulin” párr. 2), es evidente que Ducis no pretendía que Claudius despertara las simpatías del público. Por su parte Brizard es de la escuela “reformista de la escena”: “avec [Le Kain](#) et Mademoiselle Clairon, de la génération des comédiens qui cherchent à réformer le costume de théâtre et le jeu tragique” (*La Troupe à travers les siècles*, (XVIII siècle) “Brizard” párr. 2) Su inclinación hacia esta corriente junto a la estudiada naturalidad de su interpretación, confrontan la interpretación emotiva de M. Paulin, con la inteligente de Brizard.

Paulin contaría con 58 años cuando dio vida al personaje, mientras que Brizard tendría unos 48 años.

-El Personaje:

Ducis lo introduce como “premier Prince du sang”, sin parentesco con ningún miembro de la Casa Real, lo que le da más decoro a la historia que las morbosas relaciones presentadas en la tragedia inglesa. Sí queremos hacer notar que este tratamiento solo atañe a la monarquía francesa y se refería a “un legítimo descendiente en línea masculina de un monarca” (Princeps párr.1). El tratamiento que recibe el *premier Prince du sang* es el de *Monsieur le Prince*, “que normalmente pertenecía al miembro mayor en línea masculina de una dinastía real y que no era hermano, hijo o nieto de un rey de Francia o de un Delfín” (párr. 3). Ducis lo presenta como el “malo, malísimo” de la historia, hasta el punto de que el público llega a olvidar que la mano ejecutora del crimen es la propia esposa del rey. Su propósito es, caiga quien caiga, ser rey de Dinamarca, para lo que trama una conspiración de la que Polonio es su segundo; “Claudius is conspiring with Polonius to get the throne either by marriage with Gertrude or by the over throw of Hamlet” (Vanderhoof 89). Manipulador, despiadado, perverso y asesino, encuentra en la fisonomía y aptitud interpretativa, primero de Paulin y posteriormente de Brizard, el actor perfecto para generar la repulsión hacia el personaje y, por contra, despertar la compasión y comprensión hacia Gertrude y Hamlet. Ducis construye un Claudius mucho más odioso que el de Shakespeare: mientras que el inglés anhela la vida de su hermano (una familia, una adorable esposa, un reino, unos súbditos satisfechos... al fin, una cuestión de pura envidia), el francés se nos presenta como un sociópata:

L'apparition du fantôme est inhérente au sujet, elle est consacrée; sans elle toutes les convulsions du jeune prince ne touchent plus et ne sont plus regardées par les spectateurs sensés que comme les rêves d'un cerveau malade, auxquels cependant il sacrifie la nature, l'amour et lui-même (*L'Année Littéraire*, 1770 ctd. en Schwartz-Gastine párr. 6).

Claudius se ha sentido siempre maltratado por el rey y así se lo manifiesta a la reina para justificar el crimen, a la vez que le hace ver que ella tampoco era querida por su esposo, recordándole que la tenía atemorizada:

CLAUDIUS

Madame, oubliez-vous quel traitement sévère
 De mes nombreux exploits sur l'indigne salaire?
 Qu'ai-je reçu du Roi pour mes travaux guerriers?
 Avec crainte en ces murs rapportant mes lauriers,
 Je tremblois qu'il osât même après ma victoire,
 Quand je sauvois l'Etat, me punir de ma gloire,
 Déjà ses noirs soupçons s'étoient fixés sur nous,
 Déjà cachant sa haine il préparoit ses coups:
 Qui sait jusqu'où sa rage à chaque instant aigrie,
 Eût bientôt sur vous-même étendu sa furie,
 Vous l'avez craint cent fois. Triste, inquiet, jaloux,
 Le cruel... (1.2.p.8).

No se aprecia por el texto si el monarca era conoedor o no del adulterio de su esposa, lo que sí se desprende es que la antipatía Claudius-Rey era recíproca. Esa animadversión del difunto rey es la que le lleva a hacer la proclama contra Claudius, perjudicando, se supone, a su ser más querido, su hija. Así se asegura de que Ophélie no subirá al trono y que ninguno de sus descendientes continuará la “línea de sangre”.

MLLE. DUBOIS - OPHÉLIE (1746-1779. 147ª societaria)

-La actriz:

Marie-Madeline Blouin fue hija del también actor y miembro de la *Comédie Louis Blouin*, conocido por Dubois (117º societario). De ética y moral controvertida, se gana la animadversión de los compañeros que se niegan a actuar con él:

Le témoignage de Le Kain, qui le dépeint comme maniéré et insolent, n'est pas favorable au comédien, mais il a surtout laissé un nom dans l'histoire de la Comédie-Française parce qu'il fut à l'origine de pénibles incidents et du départ de Mademoiselle Clairon . . . Les sociétaires de la Comédie-Française s'érigent en tribunal pour juger leur camarade. Sa malhonnêteté une fois établie par ses pairs, ils décident de le chasser de la compagnie. (*La Troupe à travers les siècles*, (XVIII siècle) “Louis Blouin dit Dubois” párrs. 1 y 2).

Sin embargo, la hija destacará por su belleza y habilidad. Hizo su debut en la *Comédie* a temprana edad, aprendiendo las reglas de la interpretación de su padre y de Mademoiselle

Clairon: “ses débuts sont assez prometteurs, mais sa beauté vaut plus que son talent. Ses aventures galantes sont innombrables” (*La Troupe à travers les siècles*, (XVIII siècle) “Mademoiselle Dubois” párr. 2), por lo que se deduce que su forma de interpretar está lejos de la emotividad y la afectación.

-El personaje:

Mademoiselle Dubois contaba con veintitrés años cuando encarnó a Ophélie. En la tragedia de Ducis, Ophélie se nos muestra como hija de Claudius, en vez de Polonius. Bella, inocente e ingenua se cree la causante de la profunda depresión de Hamlet, como así le confiesa a la reina: “he is in love with her and knows that the former king has said that Ophelia must never marry” (Vanderhooh 89-90).

Se podrían marcar tres líneas en la construcción de este personaje: una ingenua, casi infantil, muy cercana a la Ophelia inglesa, que considera que el mal de amores es la causa de la melancolía del príncipe:

OPHELIE

Nous nous aimons, mais hélas! sans espoir.

Nous avons tous les deux, à cet ordre rebelles,
 Renfermé dans nos coeurs nos ardeurs mutuelles.
 Mais c'est moi dont les feux trop prompts à me trahir.
 Ont, aux regards du Prince, osé se découvrir.
 Ainsi jusqu'à l'excès sa flâme est parvenue.
 De là ce sombre ennui dont la cause inconnue
 Sur son sort tant de fois alarma votre Cour;
 Son désespoir, ses maux sont nés de notre amour.
 Qu'un autre choix vous vange & punisse mon crime.
 A ce tourment, hélas! je me livre en victime:
 Heureuse si ma mort, en croissant son ennui,
 Ne vous en prive pas quand je m'arrache à lui (2.7.p.28).

Una segunda, donde se erige como la voz del reino: “C'est ainsi que l'Etat te parle par ma voix” (3.1.p.33). Ophélie ya no se dirige a él en tono amable, le vapulea para despertarle a sus obligaciones; para ella ha dejado de ser el Príncipe prometido para convertirse en Rey inexcusable.

La tercera línea viene a subrayar la intención de Ducis de hacer una dramaturgia basada en las relaciones de fidelidad filial. La relación Hamlet-padre de Hamlet se extrapola a la de Claudius-Ophélie:

la obediencia a la figura del padre de que hacen gala Hamlet (que llega incluso a amenazar a su madre con un puñal) y también Ophelia (que intenta proteger a su progenitor, cuando todos los indicios señalan a éste como traidor y asesino) es un ejemplo palpable de lealtad familiar y de piedad filial que no podía pasar inadvertido a un público teatral cada vez más burgués (Pujante y Gregor eds. 19).

Como carácter, la Ophélie francesa se presenta en una progresión gradual de madurez, poderosa y segura de su dialéctica en contraposición a la Ophelia inglesa, de carácter sumiso, infantil, manipulable y casi uniforme, pero mucho más rico en recursos escénicos.

Aunque nuestra opinión sobre el tratamiento de Ophélie es aceptable en la línea descrita, investigadores como Conroy no llegan a considerarla imprescindible para la narración, considerándola un personaje “isla”:

Ophélie has no *confidante* but she is a misplaced and awkward figure in Ducis’ play. French tragedy avoided the kind of subplot she incarnates. Her status as Claudius’ daughter and Hamlet’s lover is important to generate the dramatic conflict but as a character in her own right she is poorly developed. In Ducis’ concept of the plot she is a loose end that just disappears without really affecting the action (7).

LOUIS-JEAN PIN - POLONIUS (marzo 1734-enero 1786)

-El actor:

Sobre Louis-Jean Pin no encontramos datos en los archivos de actores de la *Comédie-Française*, apareciendo sólo en el catálogo del reparto del estreno recogido en la base de datos de *La Grange*, creada por la propia institución, y en el listado de actores del propio libreto.

Sobre M. Pin escribe Grimm en su correspondencia a Voltaire, en abril de 1767:

Il y a un certain M. Pin, reçu à l'essai, qui joue la comédie pour son plaisir, à ce qu'on dit, car il est riche, mais qui ne joue pas pour notre plaisir, s'il joue pour le sien. Ce M. Pin joue les rôles à manteau dans la comédie, et les rôles de confident dans la tragédie. Les comédiens prétendent que c'est le meilleur confident qui ait paru au théâtre depuis longtemps, et je ne serais pas éloigné d'être de leur avis s'il n'avait pas une figure si ridicule dans l'accoutrement tragique, et une voix si claire et si glapissante qu'on est tenté de rire dès qu'il ouvre la bouche ("Louis-Jean Pin" párr. 1).

-El Personaje:

Lo presenta como "autre Seigneur Danois" y contaría unos 35 años de edad a la hora de encarnar el personaje, muy lejos del anciano "metomentodo", dedicado padre, consejero y amigo del Claudio presentado por Shakespeare, no mostrando ninguna de las características de la creación inglesa, "he is an entirely serious character, one of the chief conspirators with Claudius against the crown" (Conroy 6). Su función es la de confidente de Claudius.

Polonius no es más que uno de los conspiradores, cuya función es la de servir de contenedor de los pensamientos, argumentos, preocupaciones, secretos, obsesiones de su señor, sin prejuicios ni reproches. Por otra parte, sirve de conexión entre la narración omitida del original y el público, ya que Claudius le pone en antecedentes de los hechos acaecidos con la muerte del rey y las fuerzas de la naturaleza, de manera que la audiencia pueda entender, más o menos, los precedentes de la narración y, en cierta manera, los desencadenantes de las fuerzas sobrenaturales que originan la visión del Espectro y que explican la conducta de Hamlet.

El papel requiere una actuación plana, estática, sin inflexiones ni movimiento. Prácticamente no se podría hablar ni de una interpretación desde el "cerebro" o desde la "emoción", no hay creación del personaje.

ÉTIENNE DOMINIQUE BERCHER DIT AUBERVAL - NORCESTE (148º societario. Ingresó en la Comédie-Française en 1760; miembro en 1762; jubilado en 1780)

-El actor:

Nacido en enero de 1725 y muerto en agosto de 1800. Destacó en los papeles de grandes confidentes: “Il est engagé dans l'emploi des grands confidentes (qu'il tient à l'époque où Le Kain est la vedette de la troupe tragique) et des raisonneurs dans la comédie” (*La Troupe à travers les siècles*, (XVIII siècle) “Dominique Bercher”).

-El personaje:

Tendría unos 44 años de edad a la hora de representar el personaje, y aparece en la lista de Ducis simplemente como “Seigneur Danois”. Esta creación de Ducis es la que reemplaza a Horatio, “Hamlet’s childhood friend and confidant” (Vanderhoof 89) Le presenta como un crisol homogéneo y total de las cualidades que conlleva la verdadera amistad, y en este sentido se asemeja a su original inglés, Horatio.

Norcesto no se suma a la narración hasta la escena quinta del acto primero, cuando Elvire anuncia su llegada y hace una introducción al personaje, poniendo en antecedentes a la audiencia:

ELVIRE

Dans ce moment, Madame, ici Norceste arrive:
On sait qu'avec le Prince une tendre amitié,
Dès ses plus jeunes ans pour jamais l'a lié ;
Et nous espérons tous que cette confiance
Lui méritant du Roi l'auguste confidence,
Il saura de ses maux, dans leurs secrets discours,
Reconnoître la cause, & suspendre leur cours (1.5.p.12).

La entrada física no se produce hasta la escena segunda del acto segundo, cuando Gertrude y Elvire están en plena confidencia, siendo Elvire la que anuncie la entrada: “Ah! dissipez, Madame, une crainte funeste...:/Vous connoîtrez bientôt... mais j'apperçois Norceste” (2.2.p.18).

Norcesto se considera un amigo fiel y caballero servidor de su rey, a quien Hamlet reconoce en su amistad y se entrega a la confesión de sus tormentos sin temor a ser juzgado. Norceste,

listens to the prince's story of murder, which Hamlet claims to have been told by his father's ghost. Not quite sure whether Hamlet is mad or has really conversed

with a supernatural being, Norceste suggests that Hamlet test Gertrude's guilt or innocent before complying with the ghost's demand for vengeance (Vanderhoof 89).

Norceste, que cree al amigo, es el genio de la treta, es él el que propone el juego de la urna para evidenciar la reacción de la madre: “J'ai mon dessein . . . /Présentez-lui soundain les cendres d'un époux./A l'aspect imprévu d'un objet si funeste,/Vous épirez ses yeux, son air, son port, son geste,/Un coupable aisément se trouble & se trahit,/Et vous pourrez par-là...” (2.5.p.25).

Pero no sólo es una aproximación al Horatio de Shakespeare, sino que también “Norceste replaces Horatio, of course, but also Marcellus and Bernardo, the officers who tell Hamlet of the ghost, as well as the players to whom Hamlet confides his scheme for exposing Claudius as his father's murderer” (Conroy 7).

En orden a lo interpretativo es un personaje sin grandes cambios anímicos ni inflexiones relevantes, aunque sí ha de mostrar contención ante las alteraciones emocionales de su amigo y rey.

PIERRETTE HÉLÈNE PINET, DITE MADEMOISELLE MOLÉ-ELVIRE (149° societaria)

-La actriz:

Es aceptada en la Comédie en 1761, miembro en 1763 y retirada en 1769. Nacida en junio de 1740, muere en 1782 a la edad de 42 años. Su registro consistía en “jouer les amoureuses de comédie et les confidentes de tragédie”. El mismo año del estreno de Hamlet contrae matrimonio con el actor Molé, con quien tuvo una hija (*La Troupe à travers les siècles*, (XVIII siècle) “Dominique Bercher”).

-El personaje:

“Confidente de Gertrude”. Elvire no tiene antecedentes en el texto-fuente. “Se construyó claramente con la idea de dar intensidad, y tal vez racionalidad, a los motivos simplemente esbozados de la versión resumida de La Place” (Pujante y Gregor eds. 19). Viene a ser la versión femenina, tanto en función como en presencia, de Polonius.

De acuerdo a la interpretación responde también a un personaje plano, sin inflexiones ni dificultad.

VOLTIMAND - CHEVALIER “CAPITAINE DES GARDES”

-El actor :

No sabemos el nombre ni características del actor que encarnó al personaje.

-El personaje :

En cuanto a su función en la historia, carece de relevancia: “Filling out the binary and symmetrical structure that characterizes classical tragedy, Voltimand is a *confident* with-out a master. He is totally unimportant (really just a walk-on role) but necessary to the overall regularity of the play in the distribution of *maîtres* and valets”. (Conroy 7)

Sin embargo, y aun siendo un personaje de paso, la actuación es rica y sobrecogedora. Mientras Hamlet se mantiene entre bastidores, Voltimand funciona como avanzadilla de la acción, siendo su estado emocional acorde a las circunstancias impuestas por el estado de enajenación del héroe :

VOLTIMAND

N'avancez pas, Seigneur, le Prince furieux,
De ses cris effrayans fait retentir ces lieux:
Jamais dans ses transports il ne fut plus terrible.
On diroit que d'un Dieu la vengeance invisible,
Pour quelque grand forfait, l'accable & le poursuit.
Dans quel trouble mortel l'ai-je vu cette nuit!
Mes bras l'ont arrêté fuyant dans les ténébres,
Tremblant, pâle, égaré, poussant des cris funébres
Dans l'état déplorable où le destin l'a mis,
Son oeil peut-il encor distinguer ses amis? (2.3.p.19).

Siendo esta acción la que presenta al héroe por primera vez (Hamlet no aparece hasta la escena cuarta del acto segundo), la intención es la de sobrecoger al público y predisponerlo a la realidad del Espectro.

GARDES-FIGURANTES

Personal imprescindible en la protección del rey resulta la guardia, presente sin función, sólo como figurantes o atrezzo de escenografía viva y en movimiento.

Otra cuestión es la comparsa de conspiradores a quien Hamlet se dirige al final para hacer constar su estado de rey y otorgar el perdón por la falta cometida.

5.3.1 La cuestión del Espectro.

¿Entender o no entender el Espectro como personaje no sólo en la narración, sino en la puesta en escena de Ducis? “The Ghost –reluctantly sacrificed as ‘absolutely inadmissible’- is seen only by Hamlet, in his ‘mind’s eye’. Even incorporeal, he is more cruel than the Ghost in Shakespeare, for he commands his son to strike his mother” (Bailey 15).

La realidad, como se desprende de la carta escrita a Garrick, es que lamenta “de ne pouvoir y transposer l’ombre terrible qui expose le crime et demande vengeance” (cdo. en Schwartz-Gastine párr.6). Recordemos que estamos en una etapa de transición en las artes escénicas y que conviven los conservadores más radicales, que opinan que la aparición de seres venidos del inframundo ataca al decoro y la verosimilitud, junto a los renovadores de la escena, para quienes la manifestación del espectro es obligada:

L’apparition du fantôme est inhérente au sujet, elle est consacrée; sans elle toutes les convulsions du jeune prince ne touchent plus et ne sont plus regardées par les spectateurs sensés que comme les rêves d’un cerveau malade, auxquels cependant il sacrifie la nature, l’amour et lui-même (*L’Année Littéraire*, 1770, cdo. en Schwartz-Gastine párr.6).

Ducis se encarga de hacerlo presente, visual y real para la audiencia, al modo de Shakespeare en las proximidades del castillo ante la guardia y Horatio:

CLAUDIO

...

Chez les Danois tremblans la terreur répandue;
Ceux-ci croyant des Dieux voir la main suspendue;
Ceux-là, s’imaginant voir l’ombre de leur Roi,
Fuyant avec des cris, ou glacés par l’effroi;
Comme si des enfers forçant la voûte obscure,

Ce spectre à main armée effrayoit la nature (1.1.p.2).

Este “personaje” no deja de ser en el estreno una simple descripción en palabras del trastornado Hamlet: “Hamlet describes him as not angry or menacing, but grief-stricken, pale, choking back his tears so that he made tell his story to his son” (Vanderhood 90-91), al más puro estilo inglés para que cada uno de los espectadores pueda dar aspecto a la sombra que atormenta al príncipe en su imaginario. Esta fue una de las escenas revisadas y cambiadas inmediatamente para pasar en las reposiciones posteriores al estreno, a una voz *in off*, “Frappe”, que en cierta manera da credibilidad a la visión del príncipe ante el público. En la edición de 1770, Ducis informa a los lectores mediante acotación: “*Voice la maniere dont on a représenté la premiere fois la fin de cet Acte.*” (4.6.p.56).

El Espectro de Shakespeare aparece ante personajes y público “dressed in armor, walking at night along the lonely battlements of the palace! . . . [El de Ducis] Ducis’s pale, weeping ghost who speaks of appeasing his own ashed” (Vanderhoof 91). Pero quizás, la diferencia más notable sea que “In the English play, he comes to demand vengeance on Claudius, but warns Hamlet not to harm his mother even though she is guilty. In Ducis’s play, he demands revenge on both Gertrude and Claudius” (90).

Ante la lectura de la dramaturgia de Ducis y la escenificación en nuestro imaginario de la narración, podemos afirmar que el personaje del Espectro se hace presente, aunque sin actor que lo encarne, en la puesta en escena dieciochesca; eso sí, para su materialización depende indiscutiblemente de la pericia de los actores que interpreten al Hamlet enajenado, perseguido y acosado por la Sombra de su padre en una recreación, sin soporte, del espacio íntimo del héroe.

Para la racionalización de la visión del Espectro, Ducis verbaliza a través de Gertrude toda la acción recreada por el actor para dar vida a tal entidad. Esta escena, que se correspondería con la aparición del Espectro a Hamlet en la alcoba de Gertrude y sobre las conjeturas de si ésta hubiera podido verlo, según la plantea Ducis es totalmente visible a la reina:

GERTRUDE

. . . Tu pâlis, tous tes sens son glacés;

Tes cheveux sur ton front d’horreur sont hérissés:

Qui te rend tout-à-coup immobile, insensible?
 Tes yeux semblent fixés sur quelqu'objet terrible.
 Qui peut produire en toi ces mouvement divers?
 Sous tes pieds chancelants verrois-tu les enfers?
 O mon fils! mon cher fils!

HAMLET (Voyant l'ombre de son pere).

Le voilà; c'est lui-même:

Je t'entends, il suffit.

GERTRUDE

Sors de ce trouble extrême. (3.2.p.37)

La escena sigue su curso con el convencimiento de la reina de la visión de su hijo, refutada por la curiosidad de la demanda ya que ella sólo puede escuchar sus respuestas: “Que t'a-t-il commandé?”

Se trata de una escena cumbre de confrontación interpretativa entre la emotividad de la Dumesnil y la racionalidad de Molé, que no debió dejar impasible a la audiencia.

5.4 De los espacios del *Hamlet* de Ducis

“La Scène est à Elsenour dans le Palais des Rois de Dannemarck”. Al reducir toda la acción a un único espacio, acelera el tiempo centrándose en su objetivo: la venganza: “Ducis placed all of the action in the palace of Elsinore, made the time appear brief, and limited his subject to Hamlet's revenge” (Vanderhoof 89). Ducis se vale de la concepción espacial para ceñirse a la preceptiva, pero no cualquier espacio del palacio es útil para sus propósitos, por lo que centra la acción en una galería interior, un espacio de encuentro y a la vez íntimo, donde se va a ir revelando toda la verdad. También lugar de encuentros introspectivos y de confidencias, de apariciones, conjuras, revelaciones y muertes...

Es Claudius quien informa sobre las vías de acceso a este lugar, a través de arcos: “Mais qui marche à pas lents sous ces voûtes funebres?” (5.1). Arcos y galería que bien pudieran atender a la estética gótica medieval, no tanto por el hecho de ubicar históricamente la narración como por ser la estética predominante de los poetas anteriores y cuyos telones debían integrar el fondo de decoraciones.

Atendiendo a los convencionalismos del teatro clásico, Ducis limita las entradas a dos: una hacia las estancias del interior del castillo, frecuentadas principalmente por aquellos personajes que residen en él, y otra hacia el exterior, atendiendo a derecha e izquierda del espectador, respectivamente. Ubicados los accesos para el espacio de encuentro, queda por descubrir el espacio donde es asesinada la reina y expuesta a modo de apariencia, como en los corrales españoles. Este espacio es al que nos referimos como “chácena”, proyectado como un pequeño escenario, a todos los niveles, en la parte postrera de la escena. Aquí responde al espacio privado de la reina, sus aposentos, y permanece a cubierto hasta el acto quinto, cuando Claudius accede a la escena a través de él tras dar muerte a Gertrude. Claudius recrea verbalmente la acción de manera que el público pueda sobrecogerse visualizando su maldad:

CLAUDIUS seul.

(L'action se passe dans la nuit).

Our, la Reine d'un fils approuvant la fureur,
 Ne me regardoit plus qu'avec un ceil d'horreur;
 J'ai prévu mes périls, ma perte étoit certaine.
*(Regardant au fond du Théâtre la chambre d'oú il est
 sorti pour entrer sur la scene.)*
 Dans cet appartement loin du bruit écarté,
 Au jour pâle & tremblant d'une foible clarté,
 J'ai seul, de ce poignard, inmolé ma victime (5.1.p.58).

Este espacio físico y privado pasa desapercibido y oculto para el público tras una puerta o cortinaje de foro hasta su dramática abertura para mostrar el resultado de la acción de Claudius:

las apariencias desempeñaban más bien la doble función de instruir al público y de provocar su admiración mediante la presentación [en este caso] de un *tableau vivant* que no tenía a menudo mucha conexión con el espacio escénico en que se estaba desarrollando la acción, aunque en ciertas ocasiones sirviera para determinarlo . . . La apariencia es, pues, apropiada para la presentación [de escenas] que el dramaturgo no puede mostrar sobre el tablado, pero que desea dejar impresas, con cierto elemento de sorpresa, en la mente de su público (Ruano de la Haza 225).

Ducis no toma cuidado en el paso del acto cuarto al quinto, dejando a Hamlet, al final de aquél, en conversación con su madre y abriendo el acto siguiente con la entrada de Claudius desde los aposentos de la reina tras darle muerte, sin indicación de oscuro o telón, por lo que la situación se resuelve directamente en escena y no en el libreto. Pero no será hasta la escena sexta del acto, que se muestre la definida “apariencia” ante los ojos de Hamlet y el público, al mismo tiempo:

CLAUDIUS

Tranchons ces vains discours,
 Et vois qui de nous deux doit trembler pour ses jours;
 On vient. Nous jugerons si ce Dieu qui t'éclaire
 Sauvera mieux le fils, qu'il n'a sauvé la mere.
 Vois-tu ce corps sanglant?
 (*Il ouvre la porte de la chambre qui est au fond du Théâtre, on y découvre le corps sanglant de Gertrude à la clarté d'une lampe.*) (5.6.p.67).

Respondiendo a la estética normativa del momento, se elimina la muerte en escena de Gertrude, mostrando sólo las consecuencias de sus perversas acciones. La percepción del público atendía al perdón del hijo, por lo que Gertrude no sería muerta y la venganza caería sólo sobre Claudius, responsable directo de toda la tragedia. He ahí la sorpresa y sobrecogimiento del público al descubrimiento de la escena y ver a Gertrude cubierta de sangre. Esta acción, que libera a Hamlet de la ejecución de la venganza sobre su madre, acentúa la vileza, la villanía y la maldad de Claudius, haciendo justificable, aunque no decoroso, su muerte en escena a manos del héroe.

Expuestos los espacios escénicos físicos, hay que hacer especial incidencia en el espacio intangible de la enajenación del héroe, ese espacio íntimo y psicológico de Hamlet delimitado por su cuerpo y sus acciones. Al no tratarse de un espacio físico, es la única manera en que puede ser percibido por el público. Y en este aspecto queremos volver a incidir en la falta de soporte técnico, ya que con un elemental juego de luces puede determinarse el espacio emocional dentro del espacio físico que envuelve la acción, aislándolo. Este espacio íntimo acaba estableciendo una relación especial de cercanía entre el público, el personaje y la acción, rompiendo la barrera del espacio físico.

5.5 De la escenografía del *Hamlet* de Ducis: estética, ambiente y atmósfera; utilería de escena, de vestuario, de personaje e iluminación.

Ya mencionamos con anterioridad el gran avance que presentó la escena a partir de 1759. Gracias a la influencia combinada de Le Kain y Voltaire y al dinero del Conde de Lauraguais, se produce la retirada de los bancos instalados en el escenario, donde los espectadores favorecidos se pavoneaban y que, evidentemente, constituían un obstáculo para la puesta en escena en general, tanto para la evolución de los actores como para la implantación escenográfica.

En el siglo XVIII, donde ya se ha consolidado el ámbito escénico enfrentado, se requiere una arquitectura con disposición escénica a la italiana. Durante la Ilustración, el teatro se entiende como “Templo del Arte”, según Diderot, o como “Escuela del Pueblo”, según Rousseau: “El Teatro será el medio de transmisión más directo e incisivo de la cultura al pueblo, cambiando su imagen elitista por la de un edificio destinado al bien común y a la instrucción general” (Soraluce 29).

Son muchos los tratados publicados en la segunda mitad del siglo XVIII sobre perspectiva y acústica³⁹, para conseguir la mayor aproximación a los espacios reales. El lugar de la representación queda acotado por dos hileras de bastidores, paralelas a la línea de embocadura, y cerrado al fondo por un telón, definiendo un área trapezoidal. Nos situamos ante una perspectiva cónica, cuyo punto de vista se sitúa en el denominado “ojo del rey”, único lugar de la sala donde se obtiene una correcta visión de la decoración plasmada en los lienzos, pero ya desde época de Serlio se tiende a manipular la perspectiva escénica en función de la decoración “ilusionista”, así que, para suavizar los escorzos, se inclina el suelo de la escena y se traslada el punto de fuga del telón al muro de cierre arquitectónico de la sala, proporcionando una decoración simétrica en la pintura de los bastidores y los rompimientos que confluyen en decrescendo hacia el cierre de foro,

³⁹José Ramón Soraluce, Profesor Titular de la E.T.S. de Arquitectura de La Coruña, apunta los siguientes como los más influyentes en la evolución de la perspectiva escénica: Los tratados de Pierre Pattié (1782) «Essai sur l'Architecture Théâtrale»; el de Francisco Milizia (1772) «Del Teatro», publicado en España en 1789, y el de Benito Bails «Elementos de Matemáticas», los cuáles teorizan sobre la forma y las dimensiones de la sala, adoptando nuevos planteamientos sobre la óptica y su acústica. Así Pattié y Bails se inclinan hacia la forma elíptica, prolongándola este último hasta los 84 pies de largo. Milizia, por el contrario, recomienda la curvatura semicircular, defendiendo tres conceptos hasta ahora poco considerados: la solidez, la comodidad y la propiedad. Se piden techos ligeramente abovedados, se critican los palcos tabicados a la «italiana» y se le asigna un lugar oculto entre el público y el escenario a la orquesta, creando así la llamada «sensación de la ilusión acústica» (Hernández Freixa, cdo. en Soraluce 29).

para dar como resultado una imagen única por la unión de los diferentes fragmentos. Pero la sensación que produce este tipo de decoración es aburrida, ya que la simetría tiende a lo estático, aparte de ofrecer una visión distorsionada del lugar de la acción al público en general y obligando a los actores a trabajar en la línea de proscenio.

En sus deseos de mejorar la visión, ya desde mediados de 1600 los estudios de los Galli Bibiena tienden a la perspectiva oblicua en la pintura de las decoraciones, situando el punto de fuga fuera de la escena, hacia uno de los laterales. El siguiente paso será establecer varios puntos de fuga fuera de la escena, lo que proporciona dinamismo en el espacio, juego de luces y sombras, una democratización de la visión de la escena y algo de libertad en el movimiento actoral.

La ventaja que esto conlleva es que en

las escenas realizadas con perspectiva oblicua la degradación de los términos es más suave que en aquellas hechas con perspectiva frontal y, al estar los ejes del espacio representado en posición diferente a los del espacio real del escenario y de la sala, no existe una sensación de continuidad entre ambos espacios; por así decirlo, el espacio se quiebra al traspasar el arco proscenio. También sucede que la disposición oblicua de las rectas en escorzo produce una dinamización del espacio. Esto va a facilitar, curiosamente, las propuestas que realizarán Diderot y d'Alembert, ya que la escena en ángulo hace al espacio representado más distante y más vital, con lo que se refuerza la idea de ilusión tal como la entendían los ilustrados. Esta idea era totalmente diferente de la idea que sustentaba la ilusión barroca. Para los ilustrados lo que se veía en el escenario era una porción de la realidad que se mostraba allí para que el espectador pudiera sacar algún provecho de su contemplación y en este sentido debía estar perfectamente simulada para tener verosimilitud y crear la ilusión de ser realidad, pero nunca pretendiendo hacer creer al espectador que se trata de la realidad misma como sí lo pretendía el trampantojo barroco (Navarro de Zuñiga 262).

Teniendo en cuenta que es Francia quien marca la tendencia tanto a nivel dramático como en la concepción de la puesta en escena en el entorno europeo, España también se ve influenciada por este tipo de decoraciones y, para comprender el impacto que sobre el público producían, contamos con el testimonio publicado a modo de misiva

en el *Diario de Madrid* de 1788 de un tal J. T. O.⁴⁰ que, según confiesa, no tiene ningún estudio ni conocimiento sobre técnicas de dibujo ni perspectiva. La crítica aparece con motivo de la puesta en escena del *Tamerlan*, cuya decoración fue ejecutada por los hermanos Tadei... y después de unas palabras de halago por su trabajo, añade:

De la novedad e invención de sus ideas y del acierto con que han sabido agradar al público, no hablo por oídas, yo lo he visto, lo he contemplado y admirado. En mí es siempre justa la admiración, porque un Español que no ha visto los teatros de las Cortes extranjeras carece de objetos de comparación: pues juzgando por lo que mis ojos estaban acostumbrados a ver en nuestros corrales, me parece que me han trasladado de las zahurdas de Plutón al palacio de Júpiter, y a los jardines de Circe.

Hasta ahora no había conocido la fuerza de la ilusión de la pintura escénica, aquel arte de dar enormes distancias . . . que el ojo del espectador debe medir por centenares y aun por millares de pasos; aquel arte de dar altura y amplitud al foro, sin darle mayor capacidad real . . . , aquel arte de ensanchar los lados del escenario con la variedad y contraposición de los objetos de los bastidores. Yo estaba hecho a ver seis pinos a la derecha y otros seis a la izquierda, cuatro pilastras a un lado y otras cuatro al otro lado.

Esta especie de uniformidad, además de no regalar ni excitar la vista, no comunica grandiosidad al foro, antes lo estrecha comúnmente; porque como son dos partes acabadas en sí, de un todo, el espectador ve limitado aquel espacio en la exacta medida de sus proporciones. Hasta en los objetos que no tienen reglas añadidas, como las tiene la arquitectura, la uniformidad de dos lados opuestos estrecha las distancias: por ejemplo, 50 álamos divididos en dos hileras con igualdad en el número, en el tamaño y en el grado de color, me darán una anchura determinada; pero 25 álamos de un lado y 7 cipreses del otro, colocados a distancias desiguales, y así viene a creer sin más esfuerzo, el espacio del terreno.

¡Cuán admirable es aquel arte de presentarnos, en un limitado sitio, edificios inmensos! Yo estaba hecho a ver un templo, un palacio, una tienda, entera y exenta, y aún les sobraba cielo por encima y los costados; esto sólo debe caber en

⁴⁰ Se introduce como: *Carta de un español desapasionado que quiere enseñar a ver y a sentir*, publicada el 11 de julio de 1788 en el *Diario de Madrid*, Tomo II, pags.765,769, 773.

los fondos o últimos términos, más no en los primeros; pues, de lo contrario, ¡qué mezquinos y pequeños parecen los objetos!

... ¿Cómo puede ser que se comprenda una enorme mole, por ejemplo, cien veces mayor que el foro del teatro? Pintando tan solo una esquina, un ángulo o un trozo en aquella grandiosa forma y dimensión, dejando que la imaginación de los espectadores tire sus líneas y acabe la fábrica que el pintor no pudo cerrar entera en tan corto espacio. Esta es la verdadera magnificencia teatral, sin necesidad de presentar todas las partes del edificio . . . cuando contemplamos un gran edificio de cerca . . . nunca lo vemos sino por partes, de la vista sacamos la grandeza de las otras que se ocultan.

. . . Y aún para dar más campo y ejercicio a la imaginación, lo mejor es presentar los edificios por un ángulo; y si puede ser, oblicuo . . .

Sobre el tema de la democratización de la visión y la unificación del espacio escénico, comenta:

Para alcanzar en todas sus extremidades la tienda del Tamerlán conforme a las dimensiones e idea con la que se nos presenta, sería necesario un sitio siete u ocho veces mayor que el foro donde está colocada. Pero ¿Qué ha hecho el pintor? colocarla por una diagonal, presentando sólo por la parte interior una parte del toldo y de las colgaduras. En buenos términos, esto ha sido hacer de toda la abertura del foro, puerta de la tienda, o mejor decir, toda la escena se representa dentro de la tienda, y los espectadores venimos a estar delante de esta puerta, y ésta es la causa por lo que nada de lo exterior vemos de la tal tienda, aunque plantada en campo raso, porque el espectador se supone debajo de aquella soberbia cenefa del antepabellón o vestíbulo (Muñoz Morillejo 69-71).

Para hacer comprensible al imaginario del espectador actual la magia de la decoración descrita, aparece plasmada en un film de 1998, *Illuminata*, dirigida por John Turturro y que narra la vida de una compañía neoyorquina de principios del siglo XX, en su lucha por producir una obra propia y alejarse del teatro de repertorio en competencia con otras compañías y actores de reconocida reputación. En esa andadura hasta el consentimiento del estreno, se puede ver una clara evolución tanto de la concepción escenográfica como dramática en viva competencia interpretativa con otras producciones, siendo la destacable *Virgin of Avila*, donde una madura Susan Sarandon

interpreta a una joven novicia, Celimene, de 19 años. El teatro recoge una fastuosa decoración en perspectiva angular del interior de un monasterio (1:47:11), al modo descrito en la misiva citada. Lo grandioso de esta escena transcurre en el momento del saludo, cuando la actriz agarra uno de los telones laterales y se “carga” en un segundo todo el trabajo de magia ilusionista de los pintores escenógrafos.

En el *Hamlet* galo, los pintores escenógrafos tratan de reproducir de esta manera, entre telones y paneles pintados, el lugar de la acción, creando una ilusión de realidad.

Ducis encarcela en un lugar único toda la narración; si para el *Hamlet* de Shakespeare Elsinor supone una cárcel con sus veintisiete espacios representados, la única galería en la que transcurre toda la acción de Ducis resulta claustrofóbica tanto para personajes como para espectadores: “There are also arbitrary and artificial conventions of the stage conditioning the story which may perhaps be regarded as drawbacks where the story in fiction is freer in these respects” (Burton 13).

Aunque los franceses desarrollarán una escenografía fastuosa apoyada en la maquinaria escénica con sorprendentes mutaciones para la puesta en escena de espectáculos operísticos, la realidad del teatro textual se ciñe a las austeras preceptivas clásicas, al escenario único. Pero si consideramos este escenario único como “el castillo de Elsinor”, todos los espacios son recreables mediante transformaciones más o menos aparatosas sin alterar las preceptivas de las unidades, haciendo una visualización de la tragedia mucho más espectacular y sobrecogedora.

Habría que señalar que, aunque la ausencia de telón agiliza la progresión de la narración y apoya a la preceptiva, como dice Marmontel: “La toile, qui détruit l’enchantement du spectacle, devrait tomber toutes les fois que le charme est interrompu; il serait à souhaiter qu’on la baissât toujours des qu’un acte serait fini, l’illusion y gagnerait” (Marmontel cdo. en Martínez Dengra “La decoración teatral” 155). Y, en este caso, se produce una ruptura espacio-temporal en el paso del acto cuarto al quinto, donde hubiera sido necesario el apoyo del telón para acrecentar la ilusión. Ha tenido que pasar un tiempo entre que *Hamlet* y su madre terminan la escena y se retiran a sus aposentos (acción que no viene acotada por el poeta) y la aparición de Claudius desde la alcoba relatando el crimen cometido aprovechando el sueño de la reina.

5.5.1 Estética, ambiente y atmósfera.

Expuestas las mejoras introducidas por los pintores-escenógrafos, queda claro que aún no podemos hablar de escritura espacial ni tridimensionalidad, por lo que seguiremos tratando el decorado, entendiéndolo como todo “aquello que, en el escenario, representa el marco de la acción por medios pictóricos, plásticos y arquitectónicos, etc.” (Pavis 116). Si ya hicimos notar las grandes diferencias dramáticas con la tragedia inglesa, a efectos espaciales y decorativistas son totalmente antagónicas, ya que a partir de la intromisión del espacio arquitectónico enfrentado se disipa la democratización de la visibilidad y la recreación en tres dimensiones hasta bien entrado el siglo XX.

Al igual que lo ya relatado sobre el impacto en el público de la perspectiva angular a propósito de la puesta en escena del *Tamerlan*, hay que nombrar al introductor de ésta y las mejoras decorativistas en el teatro francés. Se trata del pintor y arquitecto italiano Giovanni Niccolò Servandoni, muy alabado por los reformadores de la escena ya que, rompiendo con la tradicional y monótona simetría, “a menudo sólo reproduce la parte inferior del monumento o del árbol que quiere representar; la parte superior, al permanecer oculta en lo alto del teatro, se termina a gusto del espectador que tiene el campo libre para imaginarse todo lo que no ve” (Martínez Dengra “La decoración teatral” 153).

Après avoir employé toute la hauteur du théâtre á élever son premier ordre d'architecture, il avait laissé voir aux yeux la naissance d'un second ordre qui semblait se perdre dans le cintre, et que l'imagination achevait: ce qui prêtait à ce péristyle une élévation fictive, double de l'espace donné. C'est dans tous les arts un grand principe, que de laisser l'imagination en liberté: on perd toujours à lui circonscrire un espace; de là vient que les idées générales n'ayant point de limites déterminées, sont les sources les plus fécondes du sublime (Marmontel ctd. Martínez Dengra 154).

No son muchas las indicaciones didascálicas detalladas en el texto, lo que nos hace suponer que los pintores ejercían sus atribuciones tras conversación con el poeta y entrega del manuscrito, donde estaban especificadas las necesidades para la puesta en escena. Recordemos que se trata de un espacio único, donde no se van a producir mutaciones.

En cuanto a la ambientación decorativista, podríamos conjeturar que se cuenta con una cámara de bastidores en perspectiva angular que recrea una antesala de castillo, reproduciendo bóvedas y arcos de carácter medieval o no, es decir, no sabemos la intencionalidad de ambientar el tiempo histórico y el lugar geográfico de la narración, por lo que suponemos que se trata de bastidores del fondo de decorados que cumplen con las necesidades requeridas. Por las didascalias intradialógicas, Ducis muestra más interés en crear una atmósfera claustrofóbica, opresora, lúgubre y pesada que inquiete a la audiencia respecto al devenir de los acontecimientos y lo conmueva ante las circunstancias del héroe, que ante la ambientación más de carácter técnico. Y a este respecto critica Marmontel “el hecho de que en la tragedia francesa, en donde, a su juicio, las reglas teatrales deben ser observadas con mayor rigor que en la ópera, se ha descuidado bastante la parte concerniente a los decorados” (Martínez Dengra “La decoración teatral” 154).

A la creación y evolución de esta atmósfera cada vez más envolvente va a ayudar la precariedad de los medios lumínicos, que trataremos más adelante en el apartado de iluminación. Podemos percibir un interés por parte del poeta en afectar al público mediante la degradación de los muros del palacio, testigos de los hechos precedentes, observadores del presente y concluyentes en el devenir, como si el poeta pudiera transportar a los espectadores al lugar de la acción.

Mediante el diálogo de los personajes, Ducis indica: “mystere affreux” (“horrible misterio”) (p.14); “Dans ce Palais bientôt éclata sa disgrace,/D’un reste de devoir le dépit prit la place” (“En este palacio pronto reinó la desgracia/De lo que quedaba del deber, el rencor ocupó su lugar”) (p.16); “Et moi, dans ce Palais, l’œil fixé sur la terre,/Je cherche encor les pas de mon malheureux pere;/Et je ne lis par-tout, sur ces murs odieux,/Que les ordres sanglants que j’ai reçus des Cieux”, (Y yo, en este Palacio, con los ojos fijos en la tierra,/sigo buscando los pasos de mi infeliz padre;/Y por doquier no leo, en estos odiosos muros,/Más que las sangrientas órdenes que recibí del Cielo”) (p.21); “J’ai rempli ce Palais d’épouvantables cris”, (“Llené este Palacio con terribles gritos”) (p.23); “Entends-tu dans les airs le cri de la vengeance?/Vois-tu soudain les morts se montrer à tes yeux;/Errer sous ces lambris des spectres odieux?”, (“¿Oyes el grito de venganza en el aire?/¿Ves de pronto a los muertos mostrarse ante tus ojos;/Vagar los espectros odiosos bajo estos artesonados?”) (p.35); “Il n’a devant les yeux/Que des morts, des cercueils, des spectres furieux”, (“No tiene ante sus ojos/Más que muertos, ataúdes, espectros furiosos”)

(p.36); “A quel trouble inoui ce palais est en proie!” (“¡Qué problemas inauditos han apresado este palacio!”) (p.42); “. . . ce Palais détésté/Si souvent, disiez vous, par le crime habité”, (“. . . este Palacio/tan a menudo odiado, dijísteis, habitado por el crimen”) (p.45); “De mon pere en ces lieux j’entends gémir la cendre”, (“En este lugar oigo gemir las cenizas de mi padre”) (p.47); “Mais si des Dieux par-tout l’oeil suit les parricides”, (“Pero si los ojos de los Dioses siguen por todas partes a los parricidas”) (p.52); “Mais qui marche à pas lents sous ces voûtes funebres?”, (“¿Pero quién camina lentamente bajo estas fúnebres bóvedas?”) (p.58). Claudius culmina el viaje emotivo, lúgubre y tormentoso que se refleja en las piedras de los muros en el que podríamos denominar clímax atmosférico: “O nuit! tems de forfaits, nuit profonde & terrible, / Eppaissis sous ces murs tes voiles ténébreux!”, (“¡Oh, noche!, tiempo de pesares, noche profunda y terrible, / ¡Espesa bajo estos muros tus velos tenebrosos!”) (p.65).

Como podemos intuir, los muros, como objeto, sustentan y desarrollan las emociones contenidas en el palacio, de manera que el público, en ese espacio de intención inclusiva, pueda ser sobrecogido por la transferencia emotiva a los muros: “Sin embargo, debido a la misma naturaleza de la psicología, lo exterior tiene también como opuesto al individuo visto en su apariencia y comportamiento” (Fernández Christlieb 91), lo que podemos apreciar en la progresión conductual y emotiva del héroe, cada vez más comprometido con la atmósfera dialogante. De los muros que visten el palacio podemos observar las formas, el color, los claroscuros de la técnica pictórica, etc., pero “la transmisión de sentimientos, de vida, de accidentalidad, de conceptos” (Montealegre 244) depende del texto, en este caso oral, para que la audiencia pueda comprender el significado de las palabras. “Dentro de un contexto de sentido y de construcción subjetiva” (244), Ducis trata de dar dinamismo y protagonismo a la imagen estática de los muros mediante una narración secuenciada y paulatina: “Los relatos alcanzan su significado cuando explican, en forma comprensible, las *desviaciones* de lo habitual . . . La secuencialidad es indispensable para el significado de un relato y para establecer la forma de organización mental mediante la cual es captado” (Montealegre 246). Es mediante este proceso que Ducis va dinamizando a los muros del palacio como observadores y testigos, revistiendo al objeto, mediante el poder de la palabra, de una humanización metafórica que identifica la melancolía del héroe.

5.5.2 Utilería de escena

Es evidente que la pobreza de decorado junto a la mala ejecución del mismo acompaña a la poca verosimilitud de los accesorios teatrales. Ya Marmontel expone la crítica: “N’est-il pas ridicule, que dans les tableaux les plus vrais et les plus touchants des passions et des malheurs des hommes, on voie un captif ou un coupable avec des liens d’un fer-blanc léger et poli?” (cdo. en Martínez Dengra 155), reclamando mayor credibilidad y realismo sobre ellos de manera que puedan contribuir a la ilusión teatral: “Qu’on se représente Électre dans son premier monologue, traînant de véritables chaines dont elle serait accablée: quelle différence dans l’illusion et dans l’intérêt!” (ctd. 155).

Será a partir de la segunda mitad del siglo XVIII que las mejoras decorativistas irán de la mano del florecimiento de los elementos de atrezzo, aunque todavía no sea una cuestión relevante para el público en general, de tinte mayormente conservador.

En el *Hamlet* de Ducis podemos diferenciar entre dos tipos de accesorios: aquéllos que se hacen necesarios para las correctas acciones de los personajes, como el citado sillón para el desmayo de Gertrude o la mesa como ara de la urna, y los que se convierten en metáforas humanizadas, como la urna (presente) y la copa (ausente). Entre los primeros, generadores de la ambientación, podemos presuponer un aspecto lujoso en el mobiliario de la galería de encuentro por entenderse un espacio social, de apariencias, y que contrastaría con los accesorios, íntimos y privados, del espacio de la alcoba. No obstante, los accesorios no son muchos más que los nombrados, atendiendo a que el único personaje que realiza la acción de sentarse o desmayarse es la reina, arrodillándose ante ella tanto Hamlet como Ophélie para un contacto más confidencial. Con respecto al sillón, se distinguen dos grandes tipos, pudiendo atender el de la reina, en lo concerniente a la escenografía, a cualquiera de ellos que bien, por su ligereza y bajo costo, pudieran pertenecer a los fondos del teatro:

los asientos à la reine, cuyo respaldo es recto, y los asientos en *cabriolé*, cuyo respaldo es curvado . . . [los primeros] son unos supervivientes de los sillones de aparato y se incluyen en la categoría de asientos para amueblar . . . [los segundos] se incluyen en la categoría de muebles corrientes; es decir, de aquellos que están destinados a ser desplazados dentro de la casa . . . tienen que ser ligeros y fáciles de transportar. Se colocan en el centro de una habitación (Rousseau 64).

En cuanto a la mesa, y por las mismas razones, podría tratarse de una de las llamadas “mesas de complemento”, que gozan de la ventaja de ser muy manejables. Este estilo de mesa sirve “para paliar la ausencia de sirvientes; se utilizan para llevar las velas y candelas, para suministrar colaciones o tentempiés nocturnos o simplemente para jugar” (61). Concebimos la mesa con las luminarias pertinentes y el espacio reservado para la urna. En este sentido podemos considerar la mesa como significante del ara de sacrificio cuando Hamlet, hablando con la urna sobre ella depositada, dice: “. . . ces mains vont t’immoler:/Voici l’autel terrible où ton sang va couler”. (4.3.p.49)

No pensamos que hubiera más mobiliario que el indicado por el poeta, ya que entraría en conflicto con la revelación del crimen en el foro. No hay referencias sobre el tipo de cerramiento de la alcoba, que bien podría haberse realizado con tapiz, propio del recubrimiento de las oquedades de castillos y palacios, o bien a través de puerta. En ambos casos sería necesaria una batería de bastidores compactos que impidieran el movimiento de los telones, falseando la escena. Ese espacio íntimo, como ya comentamos a modo de “apariencia”, se revelaría todo vestido y tenuemente iluminado por candelabros de pie. Sería suficiente con una “cama de día”, es decir, “un asiento a medio camino entre el sillón y la cama. Por emplear la terminología en vigor en aquella época, se trata de una silla larga que permite estirar las piernas” (Rousseau 66). El resto de la ambientación se compondría con cojines, telas, etc., sin olvidar el efecto especial producido por la sangre. Pero poco tienen que ver con los propios de la decoración de la tragedia de Shakespeare, al ser los condicionantes para la puesta en escena propios de cada cultura y época.

Sin embargo, sí hay que hacer especial hincapié en aquellos accesorios que forman parte del lenguaje no verbal, ya estudiados en la puesta en escena del *Hamlet* isabelino y que en la representación gala pasan a ser parte, por su ausencia, del lenguaje verbal.

Como accesorios ausentes y significativos comunes en la narración encontramos la “diadema” y “la copa”, siendo la urna de nueva creación y único accesorio presente en la escena, mucho más verosímil que el recurso shakespeariano de la “ratonera”, y que formaría parte de aquéllos que hemos denominado como “representaciones”. El caso de la urna se puede considerar como “objeto-metáfora de la invasión del mundo exterior en la vida de los individuos. Se convierten en verdaderos personajes y acaban invadiendo totalmente el escenario” (Pavis 55). Con la urna se presenta al Rey en escena, la presencia de la ausencia que despierta los temores, miedos e inseguridades de la reina y confirma

las sospechas de Hamlet, por lo que la urna, cuando Hamlet se la entrega a su madre para que jure, es como si estrechara sobre su pecho al esposo asesinado, no al objeto. Presentando la urna a la esposa y madre, dice Hamlet: “Prenez cette urne, & jurez-moi sur elle” y, al ponérsela entre las manos, “Je ne puis plus souffrir un object si funeste” (p.53), cae desmayada sobre un sillón.

Ducis da carácter a la urna de “objeto fatal” para la reina, siendo ya parte amiga del príncipe: “Oui, Seigneur, la voici cette urne redoutable / Qui contient d’un Héros la cendre déplorable. / Trop heureux que mon zele utile à vos desseins; / Pour fixer vos soupçons, l’air remise en vos mains; / Puisse-t-elle adoucir la tristesse invincible / Qui pour tous vos sujets vous rend inaccessible! / Donnez un libre cours à vos justes douleurs. / Sur cette urne à loisir laissez couler vos pleurs”. (“Sí, Señor, he aquí esa temible urna / Que contiene las deplorables cenizas de un Héroe. / . . . ¡Que suavice la tristeza invincible / Que para todos vuestros súbditos os hace inaccesible! / Dad rienda suelta a vuestros justos dolores./Dejad libremente fluir vuestras lágrimas sobre la urna”) (p.43). Ducis, en acotación extradialógica, indica que la urna se coloque sobre la mesa, donde permanecerá como un personaje más hasta cumplir la justa venganza. Desde el momento de la introducción física del accesorio, éste se empapa de la afectividad del príncipe en el reconocimiento del padre, y el mismo clima de la situación introduce el “gemir” que impregna los muros y habla desde la urna a Hamlet; así la decoración y el accesorio, como metáforas de la presencia, van acaparando el status de protagonistas, llegando al culmen cuando Hamlet se dirige al objeto como si de su padre se tratara y, mirando a la urna: “Gage de mes sermens, urne terrible & sainte / Que j’ invoque en pleurant, que j’embrasse avec crainte,/C’est à vous d’affermir mon bras prêt à frapper”. (“Jaula de mis juramentos, urna terrible y santa/Que invoco llorando, que abrazo con miedo, / A ti te corresponde fortalecer mi brazo listo para golpear”) (p.49). Desde el momento en que se centra la escena de la “ratonera” en el accesorio de la urna como personificación del padre muerto, ésta va adquiriendo una humanización a lo largo de su permanencia en la escena que se define totalmente en el final.

Tanto con Hamlet como con Gertrude

la interacción [con la urna] es mutua, la significación fluye del personaje al accesorio; de éste al sentido de la acción; de la misma acción a la redefinición del carácter del personaje, que vuelve a intervenir sobre el sentido de la acción. Como

vemos, el movimiento de la significación fluye constantemente entre los distintos elementos que constituyen la obra dramática. Cumplen una función pasiva dentro del teatro y pueden alcanzar un protagonismo que, muchas veces, trasciende al propio personaje. En función de esta posibilidad de protagonismo presente en los accesorios, “estos formidables interlocutores mudos como los llama Joan Abellán (1985) son, para el receptor, portadores de signos y exponentes sociales, pero, al mismo tiempo, se constituyen en sujeto de deseo para el o los personajes”. El uso que los personajes hacen de los objetos les otorga una función simbólica que trasciende a los personajes mismos y, muchas veces, a la representación teatral (Sánchez, M. Gregoria 199).

Sobre la copa, elemento narrado: “. . . mon complice inhumain / D’une coupe perfide arma ma foible main”, (“. . . mi inhumano complice/con una copa traidora armó mi débil mano”) (p.16); “. . . je courrois éperdue/Briser la coupe impie à mes pieds répandue”. (“Corrí desesperada/rompiendo la copa impía, esparcida a mis pies”) (p.17).

Como se puede observar “es el personaje el que guía, manipula y da significación a sus accesorios, convirtiéndolos, así, en *fuerza de significación y significación dinámica*” (Sánchez, M. Gregoria 199). No deja de ser curioso que en la narración inglesa sea la reina, de manos de su esposo, quien beba la copa envenenada y, en la francesa, sea el esposo de manos de la reina quien la recibe. Este juego de contrarios verifica la culpabilidad de la reina, que Shakespeare dejaba en duda, pero ¿por qué no seguir el guion original y verter el veneno en el oído del rey? No hubiera afectado a la verosimilitud de la escena, aunque si al juego del arrepentimiento planteado por Ducis, pero sea como fuere es Claudius, en las dos narraciones, quien pone la copa en manos de la reina.

5.5.3 Vestuario y utilería de personaje

Para el desarrollo de este apartado tomamos como referente a Marmontel, “exponente clave de las ideas literarias de la segunda mitad del siglo XVIII, ya que en su estética imperan los aspectos esenciales del gusto clásico francés junto con las innovaciones que caracterizaron a este siglo” (Martínez Dengra “Vestuario del siglo XVIII” 889). Marmontel apunta sobre el vestuario: “Mais la partie des décorations qui dépend des acteurs eux-mêmes, c’est la décence des vêtements” (ctd. 889). Y a este respecto cabe añadir que “el vestuario, siempre presente en el acto teatral como signo

propio del personaje y del disfraz, durante mucho tiempo se conformó con un papel simplemente caracterizador, para vestir al actor según la verosimilitud de una condición o de una situación” (Pavis 506).

En este sentido, podemos distribuir a los personajes por sexo y categoría. Mujeres: Reina, dama, sirvienta. Hombres: Príncipe, amigo (suponemos noble), Claudius, Polonius, conspiradores, que responderían a la misma estética, y la guardia, en la que encajamos a Voltiman.

Sobre la indumentaria femenina apunta G. Bapst: “Les femmes sont en robes longues à ramages; elles ont la tête couverte de plumes et d’aigrettes, et la figure cachée par leur mouchoir. Le mouchoir jouait alors dans la tragédie le rôle que l’éventail dans la comédie” (ctd. en Martínez Dengra “Vestuario del siglo XVIII” 890). Hay que tener en cuenta que hasta que se plantea la concepción de la dramaturgia del vestuario introduciéndolo en el campo de la semiótica, la preocupación, sobre todo de las actrices de todos los tiempos, ha sido su arreglo, sin importar la época, el status o las necesidades de la narración. Creaban moda y levantaban envidias. Se valora lo atractivo, “lo que aficióna y atrae a la voluntad”:

La actriz Adrienne Lecouvreur estaba ya en el apogeo de su talento cuando introdujo un primer cambio en los hábitos de la Comédie-Francaise. En lugar de ponerse los trajes de la ciudad para representar a las heroínas de la antigüedad, se puso el vestuario con el que se ataviaban las damas de la corte, que era mucho más brillante, más pomposo y difícil de llevar. Siguiendo este principio, interpretó por primera vez el Tyridate de Campistron en 1727: [puntualiza Bapst] “Avec une robe à longue queue traînante, à paniers d’une largeur extraordinaire qui, étant donné la présence des spectateurs sur la scene, devait être d’une incommodité excessive.” (Martínez Dengra, “Vestuario del siglo XVIII” 890)

En Francia se va imponiendo el modelo

de mujer agradable, de temperamento alegre y carnes redondeadas [que también se impuso en la corte española al mismo tiempo] . . . que fue descubriendo los escotes y los antebrazos . . . la moda femenina se caracterizaba por cuerpos constreñidos por petos rígidos, con generosos escotes, mangas unas veces abultadas y las más, lisas y pegadas hasta la muñeca o el codo. Cinturas sucintas

que se prolongan en picos delanteros y amplios guardapiés o jupon ahuecados por voluminosos guardainfantas o *panier* (Rodríguez Berni 136).

No encontramos didascalía ni extra, ni intra, ni interdialogica que haga referencia a prenda, color, textura, etc. de la indumentaria de los personajes femeninos, al igual que complementos o cualquier tipo de utilería de personaje que indique status o función. Al carecer de indicaciones, solo nos atrevemos a especular acerca de las tonalidades cromáticas, siendo el corte de la vestimenta y el tejido el propio de las damas de la época. Teniendo en cuenta que el color negro, desde la Edad Media, se extiende por toda la Cristiandad occidental asociado

con la oscuridad o las tinieblas, hecho que hubo de favorecer la vinculación del negro con la adversidad, lo funesto, la muerte o el pecado [y] su condición como instrumento para la exteriorización de la tristeza y el dolor [también] como medio para la expresión de la penitencia y de otros valores a ella asociados, como la abnegación, el ascetismo o la humildad (Nogales Rincón 227-28).

La reina Gertrude comparte este tipo de perfil, por lo que la suponemos enlutada y con alguna pequeña joya propia de su rango, pero sin diadema ni broche que sustente el retrato del Rey, como en el caso de la inglesa. Sobre Elvire y atendiendo a una carta crítica publicada en 1777 por un abonado al teatro francés, podemos suponerla: “Des soubrettes avec des diamants, des pompons, des grosses boucles et des physio-nomies énormes” (cdo. en Martínez Dengra 893).

Respecto al vestuario teatral masculino, atendemos a la pintura de Watteau *Les Comédiens Français*, ya que de esta manera se representaba a todos los personajes de la antigüedad hasta la época de Talma: “La cuirasse a tonnelets en toile d’argent ou d’acier avec des brodequins à l’antique, de larges manches et des manchettes bouffantes; comme coiffure, ils joignent à cet attirail de César d’occasion le petit chapeau alors à la mode, qu’ils recouvrent d’un panache presque aussi haut qu’eux” (ctd. 891). Pero también

los cuerpos masculinos evolucionaron. La indumentaria de los hombres se adaptó progresivamente al cuerpo para subrayar su silueta, como una segunda piel: la casaca fue ciñendo sus faldones a la cadera, y aparecieron la chaquetilla y el marsellés, mucho más cortos, que descubrían unas piernas cuyo torneado era realizado por el calzón y las medias (Rodríguez Berni 137-38).

Son muchos los ilustrados como Voltaire, Diderot, Marmontel, etc., y algunos actores y actrices más vanguardistas que a partir de la segunda mitad del siglo intentan conectar con la realidad histórica y el color local, pero chocan con el horizonte de expectativas de un público, aún en su mayoría, conservador: “Le public ne sait pas toujours désiser le vrai. Quant il est dans le faux, il peut y rester des siècles entiers; mais il est sensible aux choses naturelles; et lorsqu’il en a reçu l’impression, il ne la perd jamais entièrement” (Diderot ctd. en Martínez Dengra “Vestuario del siglo XVIII” 893)

Pero las innovaciones introducidas sobre indumentaria teatral por Mlle. Clairon, a las que Marmontel contribuyó con sus consejos, fueron aplaudidas y aceptadas en Versalles y, más tarde, en París. Y a partir de ese momento,

Tous les acteurs furent forcés de se vêtir sur ce modèle; plus de paniers pour les dames grecques et romaines, plus de chapeaux à grands panaches, plus de tonnelets aux cuirasses, plus de manchettes, plus de gants à frange, plus de perruques volumineuses pour les héros de l’antiquité (Marmontel cdo. en Martínez Dengra 894).

Aunque de todas maneras, los esfuerzos realizados por la Clairon, Le Kain, Marmontel, Diderot, etc., por mostrar la exactitud histórica del traje y la verosimilitud de la puesta en escena

son casos un poco aislados y lamentablemente su ejemplo no será seguido. Ciertamente, la costumbre que tienen los comediantes del siglo XVIII de ir vestidos como el propio público se prolongará hasta finales del mismo, época en la que el actor Talma realiza la feliz conjunción de una búsqueda estricta y de una utilización inteligente (Martínez Dengra 896).

Han sido innumerables los cambios en el vestuario que sufrió el *Hamlet* de Ducis a lo largo del tiempo, y los cambios sociopolíticos (que evidentemente afectan a las modas), forzaron una estética radicalmente distinta tras la revolución y cuando ya Talma encarnaba el papel del príncipe:

La indumentaria, que experimenta un cambio verdaderamente drástico en los años noventa, coadyuvó a la liberación del cuerpo. La femenina prescindió de los corsés -condenados ya por Rousseau y Locke- y de las telas pesadas en aras de la libertad de movimientos, y se inspiró en la vestimenta grecorromana para diseñar

el que se conoce hoy como corte Imperio . . . Los calzones masculinos dieron paso a los más cómodos pantalones, también pegados a la pierna, a la que protegen y abrigan, y que ahorran las innumerables reposiciones y limpiezas de las medias blancas . . . Las pelucas desaparecieron en favor del pelo en su color natural, el de los caballeros primero atado en una coleta o suelto sobre los hombros, más tarde corto y peinado en guedejas con las puntas hacia el rostro como el de los romanos de la época de Augusto (Rodríguez Bernis 141-42).

Tan importante como el tema del vestuario resulta la cuestión del maquillaje; en el teatro francés del siglo XVIII los actores se maquillaban la cara con sencillos polvos de arroz blanco: “El color del rostro, la simetría de las facciones, la configuración de los miembros experimentan inconstante el gusto, como los vestidos” (Feijoo cdo. en Rodríguez Bernis 136). El color del rostro, esa blancura de la piel, está vinculado a la belleza y “sigue apreciándose como antaño, ya que permanece asociada al alejamiento del trabajo físico ligado a la exposición al sol y a las inclemencias del tiempo. También son blancos los cabellos, empelucados o empolvados, que crean una pálida y dulce aureola” (Rodríguez Bernis 139).

Los rasgos tienden a suavizarse, utilizando para ello diversas técnicas como la de introducirse bolas de cera en el interior de la cavidad bucal, técnica que podemos descartar en los actores por incidir directamente en la dicción.

La frescura y la salud se relacionan con el rosa de las mejillas . . . que alcanza su formulación más acabada en el célebre «rosa Pompadour». Pero donde el nuevo cromatismo se manifiesta de forma más precisa es en la porcelana, cuya pasta se convierte en metáfora de la piel sin mácula, de nata pulida y resplandeciente. Para acentuar el efecto por contraste, la cara se puntúa de lunares artificiales de distintos tamaños y formas (Rodríguez Bernis 139-40).

Atendiendo a que el vestuario teatral no va más allá de la moda, tanto en hechura, tejidos o adornos, podríamos diferenciar entre la indumentaria de la reina, a la que presuponemos de luto, y las prendas juveniles en tonos claros de Ophélie. Elvire vestiría al modo de la burguesía. No caben cambios de vestuario en los personajes femeninos por imperativo de la preceptiva, a excepción del descubrimiento de la Gertrude muerta, que vestiría ropa de dormir. Se presupone que todas habitan en el palacio, por lo que no

portarán elementos de exterior como casacas, sobretodos o sombreros en su primera entrada.

Con los personajes masculinos sí hay que diferenciar entre los residentes en el palacio y los que llegan del exterior haciéndose notar en su primera entrada, como es el caso de Norceste, que portaría casaca y sombrero, o el caso de los conspiradores, cuya entrada se produce al final; uno y otros pertenecientes a la burguesía o clase noble: Norceste, en la estética de Hamlet (exterior-interior), y Claudius y Polonius cercanos a la de los conspiradores (interior-exterior). La daga forma parte de la indumentaria masculina, al igual que la espada, en la uniformidad de los conspiradores, Polonio y la guardia, y será uno de los accesorios presentes investidos de significado.

Expuestas las consideraciones generales sobre la indumentaria teatral de la época, atendemos a los accesorios o utilería de personaje. Al igual que ocurre con los accesorios de escena, los de personaje, de carácter tan significativo en el teatro isabelino, carecen de representación propia en esta narrativa, sabiendo de ellos a través de la comunicación verbal de los personajes. Destacamos de los nombrados, la corona-diadema, la espada-hierro y la referida daga, pero sin olvidar que estas últimas son constituyentes del vestuario. Sobre la primera, la corona, es la que nos está hablando en el escenario isabelino de la magnitud de los acontecimientos y de la situación del personaje; cuando el espectro se aparece no porta la corona porque le ha sido arrebatada, luciéndola el parricida. La corona se convierte en un elemento participativo de la acción revelando ciertas verdades sobre los personajes, “estos elementos se convierten en portadores de un lenguaje visual con autonomía significativa” (Sánchez, M. Gregoria 199). Sin embargo no encontramos esta relevancia del accesorio en la versión de Ducis, siendo la usurpación de la Corona la que desencadena la tragedia. En este elemento se representa el poder del rey como autoridad suprema y procedente de Dios, es la monarquía de derecho divino que continúa en la persona del príncipe. En estas circunstancias, entendemos que la portadora de la corona es la viuda del rey, regentando el poder hasta la inminente coronación de su hijo, por lo que en tal sentido esta pieza pierde importancia. Incluso cuando Gertrude dispone la coronación de su hijo, hace referencia a la “diadema” y no a la “corona” como atributo real, restándole simbolismo. Es Claudio el que dará todo el peso a los atributos cuando, dispuesto a dar muerte al príncipe le dice: “Va chercher aux enfers ton sceptre & ta couronne”, (“Ve a buscar en el infierno tu cetro y tu corona”)

(5.1.p.58). Es con esta entrada con la que Claudius despoja a Hamlet del poder real, haciéndole ver metafóricamente que ya corona su cabeza.

La cuestión de la espada, en comparación con la función simbólica del *Hamlet* isabelino, queda muy desligada, pero no más que la corona o el cetro:

la espada juega un lugar decisivo como emblema que representa, junto con la corona, el cetro y el trono, el poder del Rey. La espada es, además, la encargada de defender ese lugar contra todas las amenazas de aquellos que ambicionan portar los ornamentos reales, herramienta de poderío constructivo o destructivo, según la función que se le ordene. [En Shakespeare la simbología responde a] la función de testigo de la verdad; es muy frecuente que se la utilice para los juramentos, como mediadora de la verdad más profunda (Sánchez, M. Gregoria 200).

La espada cumple en esta narración ambos preceptos. Señala Ducis: “(Des conjurés en ce moment entrent de tout côtés sur la scene)”. Podemos presuponerlas en alto a la entrada de los conspiradores, en su defensa de Claudius y la toma del palacio, y bajas o caídas cuando, después de dar muerte al usurpador delante de sus cómplices, Hamlet se dirige a ellos como su rey, manifestando ese doble carácter al que alude M. Gregoria: por una parte “destructor, pero la destrucción puede aplicarse a la injusticia, a la maleficencia, a la ignorancia y, por este hecho, convertirse en positivo; constructor: establece y mantiene la paz y la justicia. Todos estos elementos convienen literalmente a la espada cuando es emblema real” (207).

Con respecto al *poignard* o daga, accesorio propio de la utilería de personaje adecuado a la indumentaria, no hay alusión directa a ella hasta la escena segunda del acto tercero, cuando Hamlet relata a Ophélie parte del encuentro con el Espectro, siendo éste quien indica la daga como instrumento para llevar a cabo la venganza: “. . . as tu vengé ton pere? / Je tirois ce poignard . . .” (3.2.p.47). Encontramos aquí una correlación directa entre la daga y los desagrazos, aunque posteriormente Hamlet alude a ella no como la herramienta vengadora, sino como el “hierro” destinado, por el uso de su mano, a aliviar su sufrimiento: “De ce fer à vos yeux je voudrois me percer” (4.4.p.52).

Aunque desde la perspectiva de nuestra época tendamos a identificar puñal y daga, tenemos que matizar que el término utilizado por Ducis es el de *poignard* en vez de *dague*. Siguiendo a Cirlot, encontramos diferencias entre

el puñal-daga, del caballero, y el puñal-cuchillo. Simbólicamente éste es el verdadero puñal, ya que la daga puede asimilarse a la espada en su significación. Por la posibilidad de ser escondido, el puñal simboliza el anhelo de agresión, la amenaza informulada, inconsciente. Servidor del instinto en la misma medida que la espada del espíritu, el puñal denota, con su tamaño, lo “corto” del poder agresor, la carencia de alturas de miras y de potestad superior (380).

Es de reseñar que Shakespeare cuidara tanto el tema de la significación de los accesorios en escena para la correcta comprensión de la narración y que poetas más eruditos identificaran a héroes y villanos con la misma arma.

La escena última muestra ante todos, público incluido, la ejecución por arrebató del usurpador, quien al salir de la alcoba de la reina muestra el puñal ensangrentado, fruto del impío crimen: “J’ai seul, de ce poignard, inmolé ma victime” (5.1.p.58), y que será el detonante directo de la acción del príncipe quien, ante la visión del cuerpo yerto de su madre, levantará el puñal que posteriormente mostrará igualmente ensangrentado, desenmascarando la verdad y resolviendo, positivamente, el futuro de la nación. Claudius ya no ceñirá la corona, pasando a manos de su legítimo heredero. Es obvio que ambas hojas ensangrentadas, de armas iguales, difieren absolutamente.

5.5.4 Iluminación.

La iluminación escénica del *Hamlet* de Shakespeare y la del que se representara en Francia son diametralmente opuestas. Ya comentamos la versatilidad de espacios interiores y exteriores que se recrean en una escena tridimensional y a pleno día, resaltando o matizando los aspectos de dentro, fuera, día o noche, sin más propósito que unificar la luz y las sombras bajo el techado del tablado.

En Francia nos enfrentamos directamente con edificios cerrados donde la iluminación, en su sentido denotativo, se hace imprescindible tanto en el espacio del público como en el de la escena, siendo parte del espectáculo el encendido de las luminarias de la sala y la elevación de las arañas poco antes de la apertura de telón.

Pero la preceptiva exige reproducir lo más verazmente fragmentos de realidad dentro de la caja escénica,

principio sobre el que se estableció el imaginario teatral decimonónico prevalente, el cual se apoyaba en toda suerte de artificios para recrear “el natural”. Sobre tales preceptos rectores, la escena se concibe como una gran caja óptica en donde se integran las representaciones pictórico-perspectivas apoyadas tanto en sus propios valores plásticos como en los efectos de la iluminación artificial, un aspecto determinante en la configuración de la visualidad teatral del Ochocientos (Arregui 1).

Son los estudios sobre las técnicas de los ingenios del XVI italiano como Brunelleschi, Vasari, Serlio, Leonardo, etc., que recogen “el interés por los juegos cromáticos relacionados con la manipulación luminotécnica” (3), que hacen que los pintores-escenógrafos del XVIII se involucren en estas realizaciones proponiendo diversas soluciones para la obtención de un adecuado resultado:

Así, además de la instalación ordinaria, basada en un número variable de lucernos de aceite, velas, bujías y hachas de cera o teas impregnadas en resinas vegetales, se persigue la consecución de determinados efectos especiales, por ejemplo coloreando el resplandor de las fuentes de luz o disponiendo éstas de manera inhabitual, en artefactos móviles, etc. (Aguerri 2).

Vemos que la iluminación va más allá de su función primordial, que es dar luz al espectáculo, para

explotar su potencial expresivo (imitando efectos naturales o instaurando fórmulas alusivas convencionales), lo que [permite considerar] la iluminación de escena, desde sus inicios, como otro signo teatral. En cualquier caso, los fundamentos de la colocación y emplazamiento de las fuentes luminosas parecen estar definidos . . . La disposición tipo del escenario comprendía la colocación de lamparillas de aceite y morteretes en el arco de embocadura (tras los arlequines y el bambalinón) y detrás de los bastidores que formaban el decorado (frecuentemente en el suelo), en estructuras colgantes del telar ocultas tras las bambalinas (precedente de las futuras herces) y a lo largo de la línea del proscenio (lo que sería la posteriormente llamada batería o candilejas: fuentes de luz colocadas de manera que el resplandor se reflejase sobre la figura de los actores

pero no fuera visible por los espectadores). Sin embargo, la zona lumínicamente privilegiada hasta prácticamente la adopción del gas en el siglo XIX se reducía a una estrecha franja en la delantera del escenario, lo que condicionó durante mucho tiempo tanto la colocación de los actores durante la representación como los criterios de utilización del espacio escénico en profundidad (7-8).

En el *Hamlet* de Ducis apenas encontramos indicaciones respecto a la iluminación escénica a excepción de la denominada “apariencia” de la alcoba de Gertrude, donde hace una escueta acotación técnica: “. . . on y découvre le corps sanglant de Gertrude à la clarté d’une lampe” (5.6.p.67), indudablemente insuficiente, por mucha luz que arrojase, para mostrar la escena con la suficiente nitidez a la totalidad del público, por lo que se supone que la distribución de iluminarias debió ser más generosa.

Pero la iluminación no dejará de ser fría y monótona, sobre todo al tratarse de un espacio único interior de muros palaciegos. El hecho de que no encontremos indicaciones extradiológicas por parte del poeta puede deberse a que toda la cuestión técnica al respecto recae en la figura del pintor-escenógrafo. El único interés mostrado por el poeta, como ya indicamos en el apartado de escenografía, responde a la creación de esa atmósfera que se va reflejando en los muros del palacio como observadores de las perfidias humanas.

Nuestro imaginario nos lleva a aventurar que este tipo de iluminación, que conlleva inconvenientes como que molesta a los ojos del público, que llena la sala de humo ennegreciendo desde las pinturas de los bastidores a los accesorios de la escena, que provoca una especie de neblina entre actores y público . . . , en un momento dado puede ser interesante para establecer este tipo de atmósfera intrigante, angustiosa y claustrofóbica sugerida por el poeta.

6. DEL PÚBLICO Y LA CRÍTICA

6.1 Del público

The theaters of aristocratic nations have always been filled with spectators not belonging to the aristocracy. At the theater alone the higher ranks mix with the middle and lower classes; there alone do the former consent to listen to the opinion of the latter, or at least to allow them to give an opinion at all. At the theater, men of cultivation and of literary attainments have always had more

difficulty than elsewhere in making their taste prevail over that of the people, and in preventing themselves from being carried away by the latter.

-Alexis de Tocqueville,

Democracy in America (cdo. en Ravel *Parterre*).

En este apartado tratamos someramente de dar unas pinceladas sobre la estructura y organización del público, y su actitud ante el espectáculo de *Hamlet*. Precisa Pavis que

conocemos mal los mecanismos que rigen en la dinámica de un grupo de espectadores reunidos para asistir a una manifestación artística. Dejando aparte los presupuestos culturales, el público forma un grupo más o menos manipulado por su disposición en la sala: la luz o la oscuridad en la sala, el hacinamiento o el confort alveolar tejen una red sutil en el grupo e influyen en la calidad de la escucha y de la experiencia estética (384).

Esta dinámica “mal conocida” es puesta de manifiesto en los estudios que Jeffrey S. Ravel⁴¹, siguiendo a Alexis de Tocqueville⁴², hace sobre los pobladores del *parterre* en el siglo XVIII. En la cita precedente, Tocqueville sugiere que los teatros públicos están funcionando como lugares donde se suprimen las jerarquías sociales habituales obligando, en cierta manera, a las clases altas a adherirse a sus juicios literarios e, implícitamente, a sus juicios políticos.

Ya desde el siglo XVII era necesaria la presencia de la autoridad para mantener el orden en el *parterre*, situación que se fue agravando con el devenir de los tiempos y, después de 1751, cuando el gobierno emplaza a soldados en los privilegiados teatros

⁴¹ Jeffrey S. Ravel es investigador de la cultura política francesa entre mediados del XVII y el XIX. La faceta que nos interesa es la de codirector del [Comédie-Française Registers Project](#), una empresa colaborativa de humanidades digitales entre el Bibliothèque-musée de la compañía de teatro Comédie Française, el MIT, la Universidad de Harvard, la Universidad de Victoria, la Sorbona y la Université de Paris-Nanterre. Ravel ha coeditado un volumen en línea, de acceso abierto, bilingüe, de ensayos inspirados en este proyecto: *Bases de datos, ingresos y repertorio: The French Stage Online, 1680-1793* (MIT Press, 2020). Y de entre sus estudios sobre el público citamos: *The contested parterre: Public Theater and french political culture, 1680-1791* y “Le théâtre et ses publics: pratiques et représentations du parterre à Paris au XVIIIe siècle”.

⁴² Vizconde de Tocqueville, fue uno de los más importantes ideólogos del liberalismo. Conocido por sus textos: *La democracia en América* y *El antiguo régimen y la revolución*.

parisinos, las confrontaciones entre los armados y el público del *parterre* llegaron a ser muy violentas:

The Comédie-Française actor Henri Le Kain, in a 1754 letter in which he discussed a recent premiere, alluded to the severity of the soldiers: “The most hazardous audience response [at the opening] consisted of two whistles sounded in the midst of the parterre, in spite of all the gun blows dispensed so inhumanely by the police in the parterre. Is it such a great crime to boo bad plays and bad actors?” (cdo. en Ravel *The contested parterre* 161).

Y en 1758, a este respecto, censura Diderot “Those insolent riflemen, stationed to the right and to the left in order to temper my outbursts of enthusiasm, sensibility, and joy, make our theater into places quieter and more proper than our churches, they offend me extraordinarily” (ctd. en 161).

Es el historiador de teatro Henry Lagrave quien hace un estudio sobre la identidad social de los espectadores, dividiéndolos en dos grupos: “el público rico”, referido a hombres y mujeres de origen noble, oficiales, militares, pajes, grandes maestros, sacerdotes, abogados, financieros..., cuya presencia no estaba sujeta a restricciones ni económicas ni horarias, y un segundo grupo constituido por “el público popular”, limitado por su reducida capacidad financiera (el acceso al *parterre* equivalía al salario de un día para la mayoría de los trabajadores) y un horario limitado para poder asistir al teatro. Pero, si bien es verdad que los conflictos venían provocados por el exceso de alcohol y las habilidades de los carteristas, según se van enrareciendo los tiempos y produciéndose cambios sociales hacia una consolidación de la burguesía, la violencia entre espectadores y agentes armados de la Corona fue cuantitativa y cualitativamente mucho más seria: “The heavy-handed policing activities of the state in turn caused parterre spectators to cast their grievances in the political language of the day; audience came to believe they were resisting the Crown’s tyrannical administration of the theater” (Ravel, *The contested parterre* 161).

A todo esto se puede añadir, atendiendo exclusivamente a la *Comédie Française* el mismo año de la publicación del *Hamlet* de Ducis, que el consumo excesivo de comida y bebida, así como la exhibición de actividades corporales (concretamente nos referimos a las excreciones), formaban parte de la cotidianidad del *parterre*, y cuando de forma más o menos generalizada se impone el “impulso natural” sobre la educación y el decoro, no

podemos obviar el instinto sexual, y considerando el teatro como espacio peligroso para las mujeres, se excluye su presencia:

La tradition, plus que la loi, interdisait l'entrée aux femmes, puisqu'aucune des ordonnances du Roi concernant le théâtre parues aux XVIIe et XVIIIe siècles ne les empêchait de se rendre au rez-de-chaussée du théâtre. La peur des violences commises au parterre peut expliquer, au début, cette exclusion, mais au XVIIIe siècle, les femmes n'étaient pas bannies d'autres espaces urbains violents comme les marchés, les tavernes et les rues elles mêmes. Bien plus, les inquiétudes concernant la prostitution et le fait d'être dérangé dans le parterre par une sociabilité masculine écrasante contribuaient à interdire la présence des femmes dans cet endroit du théâtre (Ravel "Le théâtre" 102).

Lo que provocó que algunas de ellas asistieran a los espectáculos disfrazadas de hombres.

Viendo que las prácticas del *parterre* se rigen por el libertinaje y el desorden, podemos pensar hasta qué punto estaban participando con o del espectáculo:

Certains observateurs du XVIIIe siècle laissent cependant entendre que le chaos du parterre ne faisait qu'augmenter l'intensité intellectuelle et émotionnelle de l'expérience des habitués du théâtre. Avant de fustiger le théâtre public du XVIIIe siècle pour son indiscipline et le public pour son ingratitude, il convient néanmoins d'écouter les commentaires de deux contemporains, Condillac et Diderot (Ravel "Le théâtre" 106).

El abad Condillac nos ilustra sobre el error de pensar que este comportamiento está reñido con el deleite de la representación:

Chacun a pu remarquer qu'on n'est jamais plus porté à se croire le seul témoin d'une scène intéressante, que quand le spectacle est bien rempli. C'est peut-être que le nombre, la variété et la magnificence des objets remuent les sens, échauffent, élèvent l'imagination, et, par là, nous rendent plus propres aux impressions que le Poète veut faire naître. Peut-être encore que les spectateurs se portent mutuellement, par l'exemple qu'ils se donnent, à fixer la vue sur la scène (ctd. en "Le théâtre" 106).

Diderot va más lejos en sus análisis de los hábitos y prácticas del público, considerando que los teatros generan una energía que calienta las emociones de los hombres.

On s'agitait, on se remuait, on se poussait, l'âme était mise hors d'elle-même. Or, je ne connais pas de disposition plus favorable au poète. La pièce commençait avec peine, était souvent interrompue, mais survenait-il un bel endroit... et l'engouement passait du parterre à l'amphithéâtre, et de l'amphithéâtre aux loges. On était arrivé en chaleur, on s'en retournait dans l'ivresse... C'était comme un orage qui allait se dissiper au loin, et dont le murmure durait longtemps après qu'il était écarté. Voilà le plaisir (Diderot cdo. en "Le théâtre" 106).

Ambos ilustrados consideran que ese estímulo físico del *parterre* aumentaría la agudeza crítica del espectador ya que, en cierta manera, el no estar sujeto a asiento y tener libre movilidad por el *parterre* es lo que promueve la interrelación comunicacional entre el público de a pie y la escena. Pero lo que sí están dejando claro es que esa diversidad social y política del auditorio de a pie es el detonante vivo de la transición del conservadurismo a la libertad, del absolutismo a la democracia.

A partir de 1777, el *parterre* fue tema de debate entre los hombres de letras y gentes del teatro; se trataba de la idoneidad o no de instalar bancos para el público de a pie. La idea no era nueva y Voltaire expresó sus pensamientos al respecto en el prefacio de su *Semiramis*, considerando que el genio de Corneille y Racine merecían algo mejor:

«, où ils sont gênés et pressés indécement, et où ils se précipitent quelquefois un tumulte les uns sur les autres, comme dans une sédition populaire». Ainsi identifia-t-il le parterre comme un espace dominé par une culture populaire incompatible avec les produits de la haute culture de la Comédie-Française (cdo. en, "Le théâtre" 113).

6.2 De la crítica

Now here are twenty critics ... and yet every one is a critic after his own way; that is, *such a play is best because I like it*. A very familiar argument, methinks, to prove the excellence of a play, and to which an author would be very unwilling to appeal for his success. —from Farquhar's

A Discourse Upon Comedy (cdo. en Burton 4)

La prensa periódica del siglo XVIII recoge la crítica literaria del momento,

que entonces era esencialmente crítica teatral. Aunque pueda parecer el pensamiento de los periodistas escasamente relevante y original, hay que reconocer que se esforzaron notablemente por contribuir a una construcción teórica, a una reglamentación racionalista y a una definición genérica muy propia de la institución de la literatura (Urzainqui 519).

Así, podríamos distinguir dos vías: la que corresponde a la crítica teatral, donde todos los pobladores del teatro se expresan en función de su horizonte de expectativas, y de otro, los grandes ilustrados del mundo de las letras, con los que se identifica la actividad crítica a nivel preceptivo entre el texto impreso y el lector.

Hemos visto como el público del *parterre*, hasta su disposición ordenada en bancos, era la parte crítica más dura del teatro porque esa interacción que le proporcionaba la movilidad era la responsable de que hubiera una opinión unánime de este numeroso sector con respecto a la “calidad” del espectáculo. El *parterre* encarna así la perfecta mezcla masculina de los instintos y la razón:

Il est composé d’hommes sans culture et sans prétentions, dont la sensibilité ingénue vient se livrer aux impressions qu’elle recevra du spectacle et qui, de plus, suivant l’impulsion qu’on leur donne, semblent ne faire qu’un esprit et qu’une âme avec ceux qui, plus éclairés, les font penser et sentir avec eux (Marmontel cdo. en Ravel, “Le théâtre” 117).

Poetas y actores, conscientes de esta peculiaridad, no dudaron en pagar a ciertas facciones del *parterre* la noche del estreno para boicotear el espectáculo originando fuertes revueltas. Evidentemente la arquitectura posterior de los teatros, donde ya se consolida un *parterre* de bancos, con el público sentado, elimina todas estas circunstancias.

Paradójicamente, escribe Marmontel que el espíritu democrático reinante en el *parterre* en época absolutista se degenera mediante las bancadas en un ambiente aristocrático igualado a las galerías. La libertad, el ingenio, la calidez, la franqueza y la integridad de ese espacio libre de donde provienen los aplausos, se pierde en una

organización que aísla la opinión de los espectadores, obstaculizando la democracia de la ciudadanía.

7. ALGUNAS CONSIDERACIONES AL CAPÍTULO.

Hemos podido constatar a lo largo de estos folios que *Hamlet, Tragedie, Imitée de L'Anglois* por M. Ducis, fue un éxito rotundo, llenando teatros casi durante un siglo. Y, obviando la crítica literaria, este éxito se debe a la crítica del público y al continuo afán de superación del traductor.

En este sentido, y a pesar de los casi dos siglos de diferencia entre Shakespeare y Ducis, la filosofía de trabajo con respecto a la puesta en escena, salvando las particularidades políticas, sociales y religiosas de cada una de las culturas y su momento histórico, fue la misma: la revisión constante de su trabajo ante cada montaje, escuchando a actores, público y amigos, siendo aplicables también a las formas del bardo las consideraciones hechas por Ledbury sobre Ducis:

One barrier to a better understanding of Ducis and his work is precisely his flexible and collaborative nature as a writer: his willingness to change work immediately before performances, in the middle of a run, or before the revival of the same play, in response to the comments of actors, friends, critics and audience. The published text of his dramas only partially reflect the full extent of his experiments, and many of his most interesting scenes exist only in manuscript form, in folios often bewildering in their sheer number of reworkings, crossings-out, and insertions (Ledbury 554).

Esta es la causa, y no la casualidad, de que el *Hamlet* de Ducis triunfara aplastantemente en los escenarios afrontando los contratiempos que, desde un principio, auguraban un tortuoso camino a la presentación escénica. Y a pesar de que el sometimiento de la narración de Ducis al estricto gusto de la preceptiva clásica y al del comité de la *Comédie-Française* poco tiene que ver con el inglés, “the public acclaimed the play and, from that point of view, it was a success. It played several times a year at the Comédie Française until 1851” (Vanderhoof 93).

A pesar del éxito obtenido, hubo críticos como Collé que consideraron que “Ducis a ‘gâté cette tragédie brute’, Hamlet est ‘un fou enragé, un maniaque qui se croit poursuivi

par un spectre que l'on ne voit ni que l'on entend! [...] le défaut du spectre, diminuant ou même ôtant toute vraisemblance, rend le rôle d'Hamlet d'une monotonie insoutenable” (Sanjuan, párr. 2).

Como hemos podido comprobar, el éxito y popularidad que adquiere el bardo en Francia mediante las traducciones de *La Place* y los libretos y puestas en escena de Ducis, es espectacular, despertando la anglomanía en todo el continente:

Whatever one may think of his production, it was though its verses that Shakespeare first became known to many Europeans, not only in France, but in Italy, where an anonymous *Amleto* of 1772 was translated from Ducis; in Spain, where the same year an *Hamleto* came from the same source; and in Holland, where an anonymous *Hamlet*, derived from Ducis, was acted at The Hague in 1777. Ducis's tragedy was produced in Sweden by the French actor, Monvel, and adaptations of Ducis were in turn adapted in Russia (Vanderhoof 88).

La perseverancia de Ducis hizo que “his work was known throughout Europe and translated into many languages” (Ledbury 556), y tres años después de su éxito en los teatros franceses llega a España, donde es traducido y elevado a las tablas del Coliseo del Príncipe de manos de D. Ramón de la Cruz.

CAPÍTULO III

HAMLETO, REY DE DINAMARCA, DE ¿DON RAMÓN DE LA CRUZ?

LA RECEPCIÓN ESCÉNICA DE SHAKESPEARE EN ESPAÑA.

HAMLET: “. . .No hay defecto que más se oponga al fin de la representación que, desde el principio hasta ahora, ha sido y es: ofrecer a la naturaleza un espejo en que vea la virtud su propia forma, el vicio su propia imagen, cada nación y cada siglo sus principales caracteres. Si esta pintura se exagera o se debilita, excitará la risa de los ignorantes; pero no puede menos de disgustar a los hombres de buena razón, cuya censura debe ser para vosotros de más peso que la de toda la multitud que llena el teatro . . .”

Para analizar el “efecto” Shakespeare en el momento histórico de su recepción en España, lo vamos a acometer desde la doble perspectiva anteriormente expuesta, es decir, desde la escritura dramática, centrándonos en el *Hamleto, Rey de Dinamarca* de Ramón de la Cruz, traducción de la francesa de Jean-François Ducis, cuya puesta en escena tuvo lugar en 1772, y en la traducción dramaturgica normativa y literaria del texto de Shakespeare realizada por Leandro Fernández de Moratín, editada en 1798.

Aunque ya comentada la cuestión sobre la polémica de la traducción en el capítulo anterior, no la abandonaremos del todo al tratar con las peculiaridades de otro idioma, otra cultura y otra época, por lo que trataremos las dos líneas de traducción vinculadas a este nuevo enfoque que incluye las dos posturas, la de De la Cruz y la de Moratín hijo, traducción escénica y traducción literaria, la del hombre de teatro y la del hombre de letras que, en posturas encontradas, a fin de cuentas tratan el mismo asunto.

Es Carmen Bobes Naves quien evidencia que “no es completo un estudio que sólo tenga en cuenta la representación y los signos no verbales . . . El estudio del drama no es completo si se excluye una de estas facetas, texto o representación” (Bobes “Abstracción” párr. 2). Esta tesis prácticamente no es de aplicación en el siglo XVIII, ya que es en el

primer tercio del siglo XX cuando se comienza a prestar atención a este tema, pero, como hemos podido intuir desde las escenificaciones del teatro isabelino, la crítica de Lope en *El arte nuevo de hacer comedias* y los juicios de Garrick, Voltaire, Diderot, la Clairon, Le Kein, etc., esta preocupación por la puesta en escena ya estaba de manifiesto:

. . . desde los años 30 del 1900 . . . con más intensidad, se levantaron voces que reclamaban una mayor atención hacia la escena y sus signos: los espacios de la representación, la escenografía, los signos no verbales del escenario, movimientos, trajes y gestos de los actores, etc. Todos los signos escénicos, y no sólo los verbales, contribuyen a la configuración del significado total de una obra dramática, y en consecuencia, todos deberían ser estudiados, si se quiere alcanzar el conocimiento integral del drama (Bobes “Abstracción” párr. 1)⁴³

Es más, podemos visualizarlo como una línea temporal que se inicia con las puestas en escena de la Grecia clásica y que se rompe cuando el creador del guion se desvincula de la escenificación. Ya Esquilo tiene en cuenta que el texto interactúa con los aspectos físicos del escenario tanto para la puesta en escena, es decir, todo lo relativo a la producción, como para la comunicación a nivel sónico, es decir, lo relativo a todo lo que viste la escena. En este sentido y como apunta Pavis, es el poeta el encargado de disponer

todos los materiales textuales y escénicos, en extraer los significados complejos del texto eligiendo una interpretación particular, en orientar el espectáculo en el sentido escogido, [la] dramaturgia designa entonces el conjunto de las opciones estéticas e ideológicas que el equipo de realización, desde el director de escena al actor, ha llevado a cabo. Este trabajo cubre la elaboración y la representación de

⁴³ Para analizar el fenómeno Shakespeare en el momento histórico de su recepción, y su evolución a través de versiones, adaptaciones y nuevas dramaturgias desarrolladas sobre todo a partir de textos eruditos de finales del XIX y principios del XX cuyo propósito no es solo aumentar el conocimiento sobre el autor y sus obras sino también sobre los entresijos de la puesta en escena, son imprescindibles los estudios y análisis que, como los de la Dra. Sumillera, hace para la mejor comprensión del proceso de aculturación: SUMILLERA, Rocio G. *Manuel Tamayo y Baus's Un Drama Nuevo (1867) and the Reception of Hamlet in 19th-Century Spain*. ELOPE: English Language Overseas Perspectives and Enquiries. Universidad de Granada. 2013. 71-80.

TAMAYO Y BAUS, Manuel. *Un drama nuevo*. Edición digital basada en la ed. de Obras de Manuel Tamayo y Baus, Pról. de Alejandro Pidal y Mon, Madrid, Tip. Sucesores de Rivadeneyra, 1900, T. IV, págs. 165-285 y cotejada con la edición crítica de Alberto Sánchez, Madrid, Cátedra, 1979. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 1999.

la fábula, la elección del lugar escénico, el montaje, la interpretación del actor, la representación ilusionista o distanciada del espectáculo (Pavis 148-49).

Por lo que podemos entender que la ruptura se produce en el momento en que el autor dramático se desvincula de la realización escénica, periodo que podemos condensar entre la Ilustración y las Vanguardias, ya que desde los primeros trágicos hasta Shakespeare y Lope se alude conjuntamente a texto y escena, constante que se mantiene en toda la producción de la Cruz por su vínculo al recinto teatral y las compañías, siendo ésta una de las premisas en la que sustentaremos nuestra hipótesis de la autoría del *Hamlet*, enfrentada a la postura de don Leandro, que se restringe a la traducción deontológica del *Hamlet* de Shakespeare según los preceptos ilustrados, por lo que el productor del *Hamlet* tendrá que tener en cuenta en su libreto o texto dramático todas las variables propias de la escritura escénica, tanto espaciales como sígnicas o actorales, mientras que Moratín hijo adecuará las acotaciones de entradas y salidas y algún efecto técnico a un indeterminado recinto a la italiana.

En consecuencia, pretendemos plantear la línea escénica centrándonos en la trayectoria humana y teatral de Ramón de la Cruz, de manera que nos permita una hipótesis atributiva, más o menos válida y acertada, del trabajo de traducción de la edición de 1770 de Ducis y su puesta en escena en el Coliseo del Príncipe y, de otro lado, es de obligada deferencia tratar la línea traductológica y literario-dramática de Leandro Fernández de Moratín, por ser la primera traducción directa del inglés al español del texto del bardo. Sí bien es verdad que el libreto de Ramón de la Cruz nacionaliza la versión domesticada del francés, la de Leandro Fdez. de Moratín, a pesar de sus profundos conocimientos del idioma y su trato directo con el original, no deja de someterlo a un proceso de aculturación híbrida entre la adoptada preceptiva francesa y la moral nacional. El resultado fue: en el caso de la Cruz, un estreno olvidado y perdido en el tiempo, eso sí, responsable de la presentación de Shakespeare en los escenarios españoles, y en el caso de Moratín, un texto literario-dramático guardado y consultado en las bibliotecas que no verá la luz en los escenarios españoles hasta el siglo XXI.

Son muchas las investigaciones y tesis que han tenido como objeto de estudio el trabajo literario-dramático de Moratín y, por ende, de su traducción del *Hamlet*, por lo que pasaremos someramente por el texto dramático, considerando más productivo y curioso aportar las motivaciones que, dos siglos y pico después de su publicación, han

llevado a directores de escena españoles a subir su *Hamlet* a las tablas de los teatros nacionales.

Siendo nuestro propósito poder respaldar con este estudio a aquellos investigadores que apuntan a De la Cruz como responsable del *Hamleto*, en este capítulo nos centramos en la figura del sainetero y las circunstancias sociales y políticas en las que se vio envuelto, profundizando en su trabajo dramático, traductológico y de puesta en escena de manera que nos permita apoyar su autoría y revalorizar su compromiso con el teatro nacional como adaptador trágico de dramaturgias extranjeras e introductor de Shakespeare en los escenarios españoles, dos décadas antes de la primera traducción formal del inglés, por lo que podríamos “afirmar” que De la Cruz es el responsable directo de la anglomanía española.

1. LA ESPAÑA DE LA RECEPCIÓN

Para establecer el marco político, económico, religioso, social e ideológico que sistematiza la España del XVIII, nos situamos en 1700, fecha en la que se produce un cambio dinástico en la corona ya que Carlos II, de la casa de los Austrias, muere sin sucesor al trono, lo que provocó violentas intrigas palaciegas y fuertes presiones políticas por hacerse con el trono y su herencia territorial. Los candidatos definitivos a la corona fueron el archiduque Carlos, hijo del emperador Leopoldo y biznieto de Felipe III, y Felipe de Anjou, nieto de Luis XIV:

La Corte se dividió en dos bandos: por un lado la Reina apoyaba al candidato austríaco, y por otro Carlos, quien pensaba que sólo el apoyo de Francia podía asegurar la conservación de la monarquía en toda su integridad territorial. Todo esto le hizo decidirse por Felipe, y sin ceder a presiones mantuvo su elección hasta el final dejándolo por escrito el 2 de octubre de 1700 en el testamento que hizo un mes antes de su muerte . . . un testamento sucesorio que provocaría una guerra, la guerra de sucesión que daría paso a una nueva dinastía en la monarquía de España, la de los Borbones (“Carlos II” párr. 5-6)⁴⁴.

⁴⁴ Son muchos los investigadores que han escrito sobre nuestra historia atendiendo a distintos aspectos de la misma, siempre a partir de la Edad Media. A lo largo de la Historia, en el conjunto de las naciones, podemos comprobar que es la diversidad de opiniones y pareceres sobre temas organizativos sociales y políticos los que nos llevan, durante la etapa que tratamos, a tensiones violentas y dramáticas. Una visión

La opción francesa pareció ser la más conveniente. Los felipistas consideraban que, siendo ese país tan poderoso, era mejor tenerlo de aliado que no tenerlo como enemigo. Los panfletos entre los partidarios de uno y otro proliferaron por toda la nación, siendo la razón más lógica la divulgada por los partidarios de Francia:

La Guerra última que tuvimos contra los franceses, por seguir el partido de Alemania, bien pueden servirnos de recuerdo los malos sucesos que con su fatal liga experimentamos, y éstos darnos un desengaño muy patente de lo mal que siempre nos están sus ligas y comercios, y de que no ay mayor conveniencia para España, y Religión Cathólica, que la presente unión (cdo. en Fernández y García 13).

Pero la situación económica que arrastraba España y el empeoramiento con el cambio de dinastía, hizo que Felipe V designara a franceses para ocupar los altos cargos de la administración, provocando el descontento entre nobles y funcionarios que fueron cesados de sus puestos. Si para algunos o muchos la ocupación de la corona por los franceses fue una “judiada”, el despoblar los cargos administrativos de los funcionarios españoles fue una deslealtad que acrecentaría la naciente xenofobia, o no tan naciente.

Las hostilidades con nuestros vecinos venían de largo, de la época de Carlos I, donde la supremacía de España se extendía a modo de Imperio suscitando la envidia del resto de las naciones. Las contiendas hispano-francesas, durante los Reinados de Carlos I y Francisco I, eran constantes, llegando a ser tomado como prisionero el monarca francés por el ejército español, que suscitó críticas enfrentadas sobre el trato recibido por el monarca: “En realidad, Carlos I no pretendió cebarse en la desgracia de su cautivo, y hasta prohibió que la victoria se celebrara con los habituales festejos populares, en señal de consideración hacia el Rey francés” (Maravall ctd. en Arredondo 200), por lo que no es de extrañar, como califica Arredondo, la “inquina anti-española”. Sentimiento que, más o menos agudizado y manifestado mediante contiendas bélicas se mantendrá a lo

más clara sobre las dos Españas enfrentadas en la época ilustrada la encontramos en la *Historia de España* de Joseph Pérez (Barcelona: Crítica, 2006). Este mismo autor nos remite a los trabajos de Antonio Domínguez Ortiz, que fue el primero en reaccionar contra la tesis de las dos Españas irreconciliables y a los escritos de José Antonio de Maravall, que enfoca la historia de España dentro de una perspectiva europea, es decir, encaja las peculiaridades del país en su evolución europea.

largo de gran parte de la historia. La problemática era de carácter principalmente religioso y, además, agudizado por “unas fronteras sin determinar, en continua fluctuación” (201), amén de la supremacía española. No obstante,

las monarquías [en particular la española y la francesa], por su parte, intentaban alargar los efímeros periodos de paz con matrimonios entre sus herederos y este uso que casi nunca conseguía los objetivos políticos previstos, contribuía a la expansión de la cultura mediante el intercambio entre Cortes de costumbres, modas y obras artísticas (Arredondo 201).

Llevándose a cabo estos enlaces con toda precaución a la hora del intercambio de embajadores, ya que “los séquitos diplomáticos de ambos países” fueron objeto de recelo y desconfianza por parte del pueblo. De hecho, la Corte, la nobleza y el pueblo del XVII francés, se queja de los mismos “males” que la Corte, la nobleza y el pueblo de la España del XVIII, como por ejemplo:

Cuando Ana de Austria llegó por fin a la Corte francesa, con un amplio acompañamiento español, salieron a la luz los celos populares y Cortesanos ante una avalancha de extranjeros . . . De poco sirvieron las fiestas celebradas con motivo del anuncio de las bodas . . . Las suspicacias persistían alrededor del séquito español . . . Luis XIII obligará a la Reina a deshacerse de buena parte de su séquito (Arredondo 202).

Pero, al igual que lo que ocurriría en España un siglo antes, en la Francia del XVII, “lo español se puso de moda entre la nobleza; era de buen tono hablar el castellano, o al menos comprenderlo y el estudio de la lengua se fomentó sin duda [vistas las reimpressiones de la *Gramática española* de César Oudin en 1597]” (Arredondo 202), “que la lengua castellana fuera cultivada en Francia (‘ni hombre ni mujer deja de aprenderla’, escribió, con notoria exageración Cervantes en el *Persiles*) y que los grandes autores españoles del Siglo de Oro, tales como Guevara, Fray Luis de Granada, Cervantes y Lope tuvieran allí muchos lectores” (Domínguez *et al.* 5).

A esta “moda” de la lengua contribuyó sin duda el incremento de la colonia española debido a la llegada de

exiliados huidos de la Inquisición y de personajes que habían salido de España - como Antonio Pérez- por cuestiones políticas durante el Reinado de Felipe II.

Buena parte de estos españoles se dedicaba a la enseñanza del castellano y alguno de ellos alcanzaron puestos importantes, como Ambrosio de Salazar . . . fue intérprete de Luis XIII y desarrolló una importante labor en la difusión de la literatura española (Arredondo 202).

Sobre esta cuestión añade Domínguez:

Estas complejas relaciones amor-odio también tuvieron su reflejo en la vida económica. Hubo una intensa emigración de franceses a España; llegaban desde las regiones más pobres atraídos por los altos salarios a colmar el vacío dejado por la expulsión de los moriscos; muchos de ellos se dedicaban a los oficios más humildes . . . También llegaban mercaderes que se introdujeron en el tráfico de Indias, o bien se abrieron paso en varios ramos del comercio interior. Se sabe que una parte de las librerías de Madrid era propiedad de franceses, lo que no tiene nada de extraño porque París y Lyon eran ciudades donde se imprimían gran cantidad de libros españoles (Domínguez *et al.* 5).

Parece ser que los contactos literarios fueron el fruto positivo “de unas fricciones políticas nada cordiales”, en cierta manera las relaciones entre eruditos e ilustrados de ambas naciones poco o nada tenían que ver con la situación política. Lo que en el siglo XVIII supuso un afrancesamiento de la cultura española, en el XVII fue una españolización de la gala⁴⁵. Así las traducciones al francés de textos literarios, sobre todo novelados, fue habitual. Los traductores recortaban sus versiones “[por la] diferencia de gusto entre los lectores españoles y franceses; estos últimos no apreciaban las largas digresiones, ni las intervenciones moralizadoras de los autores españoles en el curso de la narración” (Arredondo 204). El gusto del público por la literatura española hace que los escritores pasen de las versiones traducidas a textos “originales” utilizando

la temática, el verismo, el toque exótico de lo español, e incluso la castidad de los

45 Marie-Ange Etayo-Piñol, en su artículo “Influencias de las ediciones literarias españolas en Lyon en los siglos XVI y XVII”, (En Florencio Sevilla y Carlos Alvar, *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, Madrid, Castalia*. Vol. 1.) nos pone en conocimiento de los estudios científicos llevados a cabo por Morel Fatio, Raymond Lebègue y Gustave Lanson en relación “de los contactos franceses con la literatura española, fijándolos en la primera mitad del siglo XVI. Aunque las circunstancias políticas no eran favorables, es en este momento cuando comienzan a fraguarse los contactos literarios entre Francia y España. Será el Señor de la Grise, hecho prisionero en el transcurso de un viaje que hizo a España en 1526, quien en contacto con la lengua y literatura española traducirá varias obras del español al francés, siendo el punto de partida para dar a conocer la cultura española a la nobleza francesa” (496).

relatos . . . Por todo ello, a mediados de siglo, se pasa de las traducciones a las adaptaciones, y de las lecturas españolas a su utilización como verdadero filón literario, ya que novelas españolas conocidas primero por su versión original y después traducidas . . . pasaron a convertirse en novelas francesas . . . el paso siguiente fue el teatro, la puesta en escena por Scarron, Hardy, etc., de asuntos novelescos cervantinos o de comedias lopescas cuyo éxito estaba garantizado entre un auditorio ya iniciado (Arredondo 205).

En 1635 y con la amenaza de las tropas españolas sobre París, se estrenaba *El Cid* de Corneille, “un drama de asunto netamente castellano” (Domínguez *et al.* 5) y que abarrotó los teatros. Pero a partir de 1640 se vuelven las tornas, España entra en un conflicto interno por cuestiones económicas, “la contribución de Cataluña a las guerras en Flandes [problema] hábilmente aprovechado por Francia . . . España se desangraba en dos frentes, el alemán y el catalán. Comenzaba así el periodo de supremacía francesa en Europa” (Arredondo 205).

La supremacía francesa y la decadencia española, junto a la entronización de los Borbones, hizo que, durante la primera mitad del siglo, la hostilidad hacia Francia y el resto de Europa se fuera incrementando, primordialmente, en la cuestión ideológica. La defensa contra el pensamiento extranjero fue intensa: “Incluso ministros ilustrados como Macanaz, en 1747, hacían responsables de los males de España a los franceses, que en estos últimos cuarenta y siete años la han dilacerado y no han olvidado cosa alguna para acabar con ella y aun con el nombre español si hubiesen podido” (Fernández y García 44). Y es a lo largo de la segunda mitad del siglo, cuando acogemos al *Hamlet* de Ducis e indirectamente a Shakespeare, que se desarrolla una corriente de pensamiento reaccionario en el que destacan importantes ilustrados para los que “la Locura de Europa era la nueva filosofía, un mal absoluto . . .” (45).

Fray Rafael Vélez, prelado y apologista español, escribe una dura diatriba contra lo francés en la que critica su influencia no solo en las costumbres, sino en lo político y lo cultural:

El libertinaje, la inmoralidad, el lujo, la afeminación, aquellos vicios peculiares característicos de los franceses, en no pequeña parte se han extendido entre nosotros. Nuestro gusto llegó a viciarse en términos que nada agradaba sino lo que traía origen de Francia. Géneros franceses, modas de Francia. Sus

costumbres, sus modales, saludar a la francesa, andar a lo parisién, éste era el cuidado de nuestros petimetres . . . Los viajes a la Francia se reputaban entre algunos de nuestros nobles como un deber, y el educar nuestros jóvenes en sus colegios, como un medio necesario para adquirir la ilustración de que se carece en España, y que solo podía aprenderse en Tolosa, Montpellier o París. De este modo su lengua se llegó a vulgarizar entre nosotros. Nuestros niños sabían el catecismo y ya hablaban el francés. El bello sexo se tinturaba en los conocimientos de esta lengua, y reputaba como un donaire mezclar en las conversaciones más familiares algún término francés. Nuestra lengua armoniosa, dulce, rica, se ha llegado a alterar con la nomenclatura de sus voces, que apenas podemos ya distinguir. La devoción se ha afrancesado también . . . (cdo. en Fernández y García 45-47).

También cabe mencionar entre los detractores a Torres Villarroel que ironiza sobre la tendencia de los españoles al mimetismo: “Los españoles siempre fueron los micos de la especie; todos los quieren imitar, viven con los ojos antojadizos y los gustos avarientos y sin consultar a la razón, enamorados de las superficies, califican de mejoría las extravagancias” (cdo. en 47). Y en la misma línea se manifestará el periodista Nypho, “que contrapone la España antigua castiza a la España moderna, contaminada” (48).

Como vemos “la galofobia fue una constante que alimentó la sátira popular que desató la pasión de los intelectuales” (31) y entre ellos, en posiciones encontradas, tenemos a don Ramón de la Cruz, que con sus sainetes fustigó como nadie la manía de imitar lo francés defendiendo lo castizo y nacional y, por otro, a Nicolás Fernández de Moratín, padre de don Leandro, que fue uno “de los intelectuales españoles que secundó el movimiento ilustrado europeo [y] arremetió contra el teatro del siglo XVII y los autores clásicos españoles en *Desengaños al teatro español* (1763) y contribuyó con su actitud a la prohibición de los autos sacramentales” (Fernández y García 35). Fue don Nicolás tan fanático en los cánones ilustrativos que su hijo intenta mostrarlo en escritos biográficos como un hombre preocupado por la reforma artística y social, y por la renovación de las costumbres, suavizando la postura de detractor del teatro y la idiosincrasia nacional, lo que no quiere decir que Leandro militara en el otro bando, solo que lo hizo de manera más sagaz y sutil.

Ya Benito Jerónimo Feijoo, seguidor del pensamiento ilustrado, consideraba que las diferencias y discordias con Francia venían de mucho tiempo atrás, considerándolas

congénitas, y que nunca se avendrían bien a pesar de la entronización de la dinastía borbónica. Más que nada y al igual que otros críticos y ensayistas, considera que las diferencias que como tentáculos se extienden a los demás aspectos que rigen el funcionamiento de nuestra España, se deben a una cuestión de carácter. “Los españoles, en su opinión, son *graves*, los franceses *festivos*, los españoles *constant*es y los franceses *ligeros*” (Fernández y García 38). Feijoo critica los extremos, tanto el “nacionalismo xenófobo” como el “papanatismo irracional hacia lo foráneo”:

en orden a las cosas nacionales: unos las engrandecen hasta el cielo; otros las abaten hasta el abismo. Aquellos que ni con el trato de los extranjeros ni con la lectura de los libros esparcieron su espíritu fuera del recinto de su patria, juzgan que cuánto hay de bueno en el mundo está encerrado en ella. De aquí aquel bárbaro desdén con que miran a las demás naciones, asquean su idioma, abominan sus costumbres, no quieren escuchar o escuchan con irrisión sus adelantamientos en artes y ciencias . . . Por el contrario los que han peregrinado por varias tierras, o sin salir de la suya, comerciando con extranjero, si son picados tanto cuanto de la vanidad de espíritus amenos, inclinados a lenguas y noticias, todas las cosas de otras naciones miran con admiración; las de la nuestra con desdén. Sólo en Francia, pongo como ejemplo, Reinan, según su dictamen, la delicadeza, la policía, el buen gusto; acá todo es rudeza y barbarie (cdo. en Fernández y García 38-40).

Como dijo Aristóteles, “en el término medio está la virtud” y fueron muchos los intelectuales que optaron por esta postura rechazando por igual a los intransigentes nacionalistas como a los extravagantes afrancesados. Así, “el drama de los ilustrados españoles, su ‘problema de España’, no será otro que el de conjugar el amor a su país con la identificación con las ideas que llegan más allá de los Pirineos” (Fernández y García 42).

1.1 La importancia de las tertulias en la propagación de las ideas

Partidarios de unas y otras ideas, al igual que en Francia y a imagen y semejanza, las reuniones de intelectuales organizadas por damas de noble cuna constituían los cobijos de eruditos ilustrados, tanto partidarios de lo galo como de lo nacional. Este tipo de tertulias se inicia en el renacimiento y en el siglo XVIII se encuentran en pleno apogeo, siendo sus actividades primordiales las referidas al ocio y a las discusiones intelectuales

y sociológicas, no constituyendo la política foco principal de su interés. José Clavijo y Fajardo dedica en *El Pensador* dos artículos críticos sobre esta moda donde se observa un carácter más lúdico y relajado, de difusión social y con escasa autoridad en los asuntos de la Corte. Cuenta Martínez y Fajardo que los “Tertuliantes” era un grupo escogido de entre todos los ramos de las letras, con unas rutinas muy específicas: se juntaban a una hora señalada y conversaban sobre las nuevas publicaciones, sobre “las comedias, la declamación de los cómicos y su modo de accionar”, en sí todo lo que les resultaba novedoso formaba parte de sus conversaciones, pero si ésta se volvía demasiado grave, dice Martínez “procurábamos divertirla, refiriendo pasos de alguna comedia representada el mismo día”:

Dos eran las leyes que se observaban con más rigor en aquella Tertulia, y que la buena crianza debiera hacer observar en todas partes: Nunca hablaban dos Tertuliantes a la vez, y a ninguno se le permitía el hacer degenerar en disputa la conversación. Esta Tertulia fue la escuela donde aprendí en seis meses más de lo que me habrían enseñado en diez años de Universidad (Clavijo y Fajardo ctd. en Palacios “La mujer y la literatura: Cap. II”).

En España estas tertulias literarias, de carácter privado y de gran influencia en el ámbito cultural, metódicamente se instalaron en la dirección de la actividad cultural del país. Quizá, la más importante del siglo XVIII español fue La Academia del Buen Gusto, presidida y patrocinada por Doña Josefa de Zúñiga y Castro, condesa viuda de Lemos y después marquesa de Sarriá, “que reunía en su palacio de la calle del Turco de Madrid a destacados miembros de la nobleza y de la intelectualidad de la época. Trataban de temas literarios, preferentemente poéticos y teatrales” (“El justo desconfiado” párr. 2), estando activa desde 1749 a 1751.

Entre los componentes principales y más significativos, que aparecerán a lo largo de este estudio, y bajo pseudónimo poético como los demás asistentes, encontramos a: “*El Amuso* (Blas Antonio de Nassarre), *El Humilde* (Agustín de Montiano y Luyando), *El Zángano* (José Villarroel) y *El Peregrino* (Ignacio de Luzán)”⁴⁶. Los fundadores, cuyos nombres

46 Compañeros de los citados, en estas tertulias fueron: *El Dificil* (conde de Torrepalma), *El Aventurero* (José Antonio Porcel), *El Sátiro* (duque de Béjar), *El Justo Desconfiado* (conde de Saldueña, primogénito del duque de Montellano), y *El Marítimo* (Luis José Velázquez, marqués de Valdeflores). Quedan cuatro nombres sin identificar: *El Remiso*, *El Ícaro*, *El Incógnito* y *El Aburrido*. Los fundadores, cuyos nombres aparecen en la primera acta, fueron: el conde de Torrepalma, José Antonio Porcel, Agustín

aparecen en la primera acta, fueron: el conde de Torrepalma, José Antonio Porcel, Agustín de Montiano y Luyando, José Villarroel, Blas Antonio de Nassarre y los desconocidos *El Ícaro* y *El Remiso* (“El justo desconfiado” párr. 4).

También fueron asistentes asiduos otros nobles ilustrados, como el marqués de la Olmeda (destacado casticista que luego se enfrentaría a sus compañeros) o Francisco Scotti (dramaturgo y académico de la Española). Teniendo en cuenta que el siglo XVIII no solo fue el siglo de las Luces, sino también el de las mujeres⁴⁷, es de justicia nombrar algunas participantes de este sector: “a ella asistían de vez en cuando la condesa de Ablitas, la duquesa de Santisteban, la marquesa de Estepa, que escribía versos, y otras ilustres damas; pero las que no solían faltar a las sesiones eran la condesa de Lemos, presidenta, y la duquesa viuda de Arcos” (Juan Ignacio de Luzán ctd. en Palacios Fernández párr. 30). También el hijo de Ignacio de Luzán recuerda que en aquellos años su padre llamaba a la marquesa “señora muy instruida y discreta”.

Como podemos observar, los asistentes eran de ideologías dispares, lo que tuvo que dar lugar a fuertes polémicas e incluso enfrentamientos, y pudiera ser que la abrupta desaparición de la *Academia* en abril de 1751 tuviera

que ver con las polémicas en torno al teatro en las que se ven enzarzados los casticistas y los neoclásicos a partir de 1750, fecha en la que Ignacio de Loyola Oyanguren, bajo el seudónimo de *Tomás de Erauso y Zabaleta*, publica su ácido *Discurso crítico sobre teatro* en el que defiende el teatro barroco y popular contra las fanáticas críticas que Nassarre incluyó en el Prólogo de la edición del teatro de Cervantes, *Comedias y entremeses* (Madrid, 1749) (“El justo desconfiado” párr. 11).

El enfrentamiento entre ambos bandos fue irreconciliable, siendo todas estas críticas y sus consecuentes réplicas las que dieron curso a todas las polémicas posteriores entre

de Montiano y Luyando, José Villarroel, Blas Antonio de Nassarre y los desconocidos *El Ícaro* y *El Remiso* (“El justo desconfiado” párr. 4).

⁴⁷ Es muy ilustrativo este artículo por ser el XVIII un siglo de cambios y transformaciones en las conductas femeninas, dejando patente la despreocupación por parte de los investigadores de este campo. Ha sido tardíamente que podemos encontrar trabajos como el de “Las mujeres en la España del siglo XVIII. Trayectorias de las investigación y perspectivas de futuro”, de Mónica Bolufer Peruga: Alicante 2009, y que podemos encontrar en la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.

reformistas y casticistas.

Fue el teatro motivo de gran preocupación en todos los ambientes tertulianos y en la Academia se debieron presentar y discutir

algunos de los estudios que redactaron los tertulianos por estas fechas [como el *Discurso sobre las tragedias españolas* o el de Torrepalma] . . . Pero también se hacían representaciones en el coqueto coliseo del palacio tal vez con la colaboración de actores profesionales fuera de hora y la participación aficionada de los tertulianos. Señala L. A. de Cueto, sin indicar las fuentes, que “tenía la marquesa de Sarriá talento y gracia para el arte de la declamación, y representaba, con gran contento de sus amigos, en el elegante teatro que había en su propio Palacio” (Palacios Fernández párr. 31).

Porque eso sí, aunque parece evidente que

sólo una parte de esta nobleza apoyó decididamente las reformas, mientras que otro sector importante de la misma apostó por mantener la situación anterior, temerosa de que las nuevas propuestas sociales les arrastraran a perder los añejos privilegios. Algunos, incluso, fueron activos animadores de los movimientos contrarios a las reformas (Palacios Fernández párr. 17).

Aunque en casi todos los palacios y casas nobles se reservaba o construía un espacio teatral a modo de pequeño coliseo destinado tanto a celebraciones como a representaciones teatrales, encontramos otros lugares de reunión e intercambio de ideas que proliferaron durante el XVIII y XIX español: fueron los cafés, siendo el más importante, al cese de la actividad de la Academia, el ubicado en la Fonda de San Sebastián, aunque al contrario de las reuniones en las casas nobles era de concurrencia exclusiva masculina. Ramón Menéndez Pidal dice al respecto: “eran puntos de reunión sólo para hombres, tardaría un siglo en aparecer la mujer” (ctd. en Fernández de Alarcón 155). Comenta Javier Lucas que la tertulia de este café está considerada como “la primera de las tertulias modernas de la capital y la más importante del siglo XVIII . . . Fundada por Nicolás Fernández de Moratín en 1771, tenía lugar en los bajos abovedados de este edificio, el Palacio del Conde de Tropa, en la Plaza del Ángel” (párr. 4). “Muy distante del ancho eclecticismo de la Academia del Buen Gusto . . . debe estimarse . . . como el núcleo principal de las tendencias neoclásicas” (Alborg vol. III 41). Una de las grandes

preocupaciones de los autores asiduos a esta tertulia era la de “renovar la poesía y modernizar el teatro” (Lucas párr. 5). En sí trataban de cambiar un país que ellos consideraban pobre a nivel cultural, a sabida cuenta que el teatro era entendido como instrumento formativo de carácter pedagógico. Para estos ilustrados

el café representaba el bebedizo que desterraría de las costumbres españolas al vino, a sus derivados, (aloja, hipocrás o carraspadas) a los licores, pero sobre todo a los excesos que se cometían con todos ellos. Si bien no sucedió exactamente de este modo, si se siguió introducir la costumbre de tomar café y de charlar alrededor de él en alguno de los establecimientos donde se servía el resto de los licores. Parece ser que por encima de todo, el objetivo era acabar con las tabernas (Sierra ctd. en Fernández de Alarcón 155).

De esta manera las tabernas quedaban para las clases populares y los cafés para la burguesía ilustrada.

Los incondicionales a la tertulia del café de la Fonda de San Sebastián fueron: “Moratín, Iriarte, Samaniego, Jovellanos, Meléndez Valdés, López de Ayala . . . José Cadalso leyó allí sus primeras *Cartas marruecas* e incluso un recién llegado a Madrid Francisco de Goya asistió en sus inicios” (Lucas párr. 6). Para evitar enfrentamientos, “El dueño de la fonda solía colocar en las paredes del recinto letreros normativos como ‘Prohibido hablar de política’ y ‘Sólo se puede hablar de toros, teatro, versos y cosas de amor’, que los contertulios no solían respetar” (párr. 5).

La tertulia fue perdiendo fuerza por la ausencia de algunos de sus miembros y los que permanecieron no creyeron adecuado sustituir a los ausentes,

porque no era fácil -dice don Leandro- encontrar, en quienes pretendían reemplazarles, la amistad, la identidad de principios e inclinaciones, la moderación y la prudencia que había sostenido durante varios años la vida de aquella reunión. Cotarelo afirma, sin embargo, que a fines de siglo todavía duraba la *Tertulia*, aunque entonces dominaban ya en ella escritores enteramente alejados de la erudición y del buen gusto que la había caracterizado en sus primeros tiempos, entre ellos nada menos que Comella y Zavala, representantes del peor teatro de la época, que Moratín el Joven había de ridiculizar (Alborg vol. III 43).

De los años sesenta destacan Los Salones de Pablo Olavide, personaje bastante polémico y muy vinculado a las ideas y actividades reformistas durante el Reinado de Carlos III. De entre toda su labor, la más destacada es la dedicada al teatro, cuya pasión le llevo a construir un teatro en su palacio donde “él y sus amigos representaban tragedias y comedias que componían o traducían . . . para ayudar a la tarea de los reformadores y proporcionar nuevos modelos del gusto clásico, contribuyó con diversas traducciones” (Alborg vol. III 44). Llegó aún más lejos durante su etapa en Andalucía, donde instaló las reuniones en los salones del palacio que, con todo lujo, se hizo construir en La Carolina, convirtiéndose en estación obligada de todos los intelectuales que hacían el viaje entre Madrid y Andalucía. El mayor interés de Olavide, en este momento, se centró en la problemática teatral de la capital andaluza, donde las representaciones dramáticas estaban vedadas, sin que todos los esfuerzos hubieran logrado anular la prohibición.

Olavide, sin contar con el asentimiento del Cabildo, abrió un local para el teatro y organizó una compañía y un repertorio. Se propuso construir un gran edificio a propósito en los terrenos que le cedió para ello el duque de Medina Sidonia, pero entre tanto levantó uno provisional de madera en el centro de la ciudad. Con el fin de que las representaciones alcanzaran el nivel debido, redactó un minucioso reglamento y fundó un verdadero conservatorio de arte dramático, destinado a instruir a los actores y formar futuros comediantes para su propio teatro y para los de la Corte (Alborg vol. III 45).

Y ya, hacia finales de siglo, en 1784, el más moderno y activo fue el salón que regentaba la condesa-duquesa de Benavente y de Osuna, doña María Josefa Alonso-Pimentel Téllez-Girón, en su finca “El Capricho”, en Madrid.

Fueron asistentes asiduos a este salón el marqués de Manca, Ramón de la Cruz, G. Melchor de Jovellanos, Leandro Fernández de Moratín, asesor de sus lecturas y de las compras para la librería, Tomás de Iriarte [y] Goya . . . Alternaban en él las diversiones con las animadas discusiones literarias, los conciertos de música [y] con las representaciones teatrales (“Las tertulias”).

En esta finca se “pusieron en escena obras de Ramón de la Cruz, que era el dramaturgo protegido de la casa, y de Tomás de Iriarte, a pesar de que sus propuestas estéticas estuvieran enfrentadas” (Palacios Fernández párr. 35). También la condesa fue protectora

y mecenas de la actriz cómica Josefa Figueras, primera dama de la compañía de Ribera desde 1772.

Esto es solo una muestra del desarrollo que tuvieron en España las tertulias de ilustrados tanto en espacios públicos como privados pero, a pesar de su influencia francesa, jamás fueron focos de conspiración política:

Nuestros aristócratas carecieron, sin ninguna duda, a pesar de su formación ilustrada, del deseo de transformación política. Su reformismo no pasó del meramente cultural, e incluso, a veces, esta actividad se nos ofrece dudosa, sin una coherencia seria y sí, muchas veces, con los caracteres de una diversión superficial (Fernández Quintanilla ctd. en Palacios Fernández párr. 20).

El carácter de diversión superficial se va a ver reflejado en las reuniones sociales que, si bien a imitación de las descritas, su interés no se centraba en la poesía, sino en los galanteos y Cortejos. En la mayoría de estas reuniones “sólo se conversa de modas, de paseos, de galanteos, de criadas y de otras semejantes frioleras, cuando no pasa el entretenimiento a convertirse en murmuración, pues sin cuidarse de enmendar los defectos propios se critican sin piedad los ajenos” (cdo. en Pérez Samper 14). Pero tanto las reuniones de galanteo y divertimento como la de los poetas ilustrados tenían un punto en común, “un referente alimentario. Las tertulias eran consustanciales con los refrescos. El chocolate, el té y el café eran elementos imprescindibles de los nuevos ámbitos de sociabilidad” (Pérez Samper 11). No es de extrañar que de estas tertulias de intereses mundanos hiciese De la Cruz escarnio en el sainete *Las tertulias de Madrid o El porqué de las tertulias*.

Probablemente es en las tertulias ilustradas donde aparece por primera vez el poeta inglés en versión de Voltaire. Francisco Lafarga pone de relieve la importancia del “intermediario” para el conocimiento y difusión de poetas y textos que, en algunos casos, estaban prohibidos por la Inquisición, y nos sitúa sobre la pista de los críticos españoles, que a través de relaciones literarias con el país vecino abren la puerta al trabajo de Voltaire, sus críticas sobre Shakespeare y su forma de entender el teatro. Lafarga se refiere a Ignacio de Luzán, el duque de Almodóvar y el jesuita Juan Andrés. “En 1750, para Luzán y para los franceses, Voltaire era un gran poeta, el mejor de los poetas de Francia. Todavía no había publicado sus grandes obras filosóficas y los libelos

antirreligiosos que hicieron apartarse de él a muchos de sus admiradores” (Lafarga “La difusión de Voltaire” 133). La opinión de Luzán sobre el poeta era “la de un genio muy agudo, de una fantasía muy viva, y muy fecunda” (ctd. en 133). Cada uno de los nombrados tiene su opinión sobre el teatro del francés y si para Luzán es de destacar “la intención moralizadora de sus comedias” y la “fastuosidad escenográfica de sus tragedias”, el duque de Almodóvar no emite de él una opinión muy favorable:

Es digno de mucha reflexión el ver los elogios, las estatuas y la locura con que aquí se incienso á un Voltaire. Yo nunca he podido resolverme á estimarle: le he leído, me han divertido varias cosas tuyas, me han gustado otras, me han dado algunas motivo para formar concepto de su gran ingenio; pero muchas me han irritado (ctd. en Lafarga “La difusión de Voltaire” 134).

Entiende la personalidad del poeta como “contradictoria” y opina que en su teatro domina un “carácter ecléctico”, producto de “la fusión de distintas tendencias dramáticas”. El jesuita Juan Andrés mantiene una postura más ecuánime a la hora de juzgar sus obras y si, por una parte, elogia “una dicción sencilla, clara, armoniosa y correcta, un orden de pensamientos artificialmente natural y espontáneo, pero siempre nuevo y gracioso, una manera de expresarse fácil, varia, ingeniosa y agradable, rasgos vivos y animados, sales y finas y picantes, y mil dotes de imaginación y de ingenio” (ctd. en 137), por otra le recrimina

la escasa originalidad de los asuntos, la escenografía y los golpes de teatro innecesarios, un estilo no muy feliz y, sobre todo, el exceso de “filosofía”, la cual “disminuye no poco la belleza de sus tragedias y quita el mérito de la ilusión”. Con todo, no puede dejar de considerarlo el primer dramaturgo de su tiempo y el modelo en que se han inspirado todos los demás autores trágicos del siglo (Lafarga “La difusión de Voltaire” 138).

No se pueden negar las aportaciones de Voltaire al mundo de las letras, pero su temperamento soberbio, al verse amenazado y sentirse desplazado del ombligo literario por traductores como La Place y, para colmo, Le Tourneur, hace que arremeta contra la escena inglesa y nos ligue a ella. En este momento, las tertulias hacen flaco favor a nuestro teatro al hacer oídos a los comentarios de un Voltaire enfadado, comentarios que lo único

que favorecen es el descrédito de nuestra legitimidad⁴⁸. Voltaire establece el paralelismo escénico entre ambas naciones en las “irregularidades monstruosas” que observa tanto en Shakespeare como en los españoles: “Siempre pensé que, mezclando feliz y hábilmente la acción que Reina en el teatro de Londres y Madrid con la cordura, la elegancia, la nobleza, la decencia del nuestro, se podría producir algo perfecto, si es que se puede agregar algo a obras tales como *Ifigenia* y *Atalía*” (Voltaire ctd. en Coyné 50). Considerando los antónimos a los calificativos expresados, nuestro teatro y por ende el inglés dejaban mucho que desear a ojo de los franceses. Razonamiento adecuado al antagonismo en la cuestión dramática entre Inglaterra y Francia, dada a conocer por Mr. Arthur Murphy en su *Vida del célebre Garrick* y que en el anuncio de su inminente publicación puede leerse: “Al fin de esta obra añadirá el traductor un paralelo entre el teatro inglés y el francés en muchos puntos importantes, de que resultará que todo es diferencia y oposición entre las dos naciones, así en cuanto al fondo del arte, como en cuanto á lo accesorio” (*Memorial* “1802 nº 13”¹⁵²). Y lo mismo podríamos decir del teatro español con respecto al francés y estar orgullosos de ese antagonismo si no hubiéramos pasado de una manera tan brusca de lo germano a lo galo, donde se puso de manifiesto la exigua personalidad de los españoles sin importar el nivel de erudición.

2. EL PANORAMA TEATRAL DE LA ESPAÑA DE LA BIENVENIDA

En este apartado hemos considerado tener en cuenta la situación teatral tanto en lo referente al hecho teatral, es decir, todo lo relativo a la escena desde la composición poética hasta la crítica periodística, como en la evolución arquitectónica y técnica que experimentan los recintos de representación, de manera que podamos tener una panorámica lo más completa posible del contexto en que se estrena el *Hamleto*.

Hasta bien entrado el siglo XVIII, la verdad es que el teatro, tanto en su aspecto

48 Francesca Suppa en su artículo “Voltaire entre Shakespeare y Lope de Vega”, también nos remite al término “barbarie” utilizado por Voltaire para describir el teatro moderno inglés y el español. Suppa, que pone de manifiesto el parecido, considerado por Voltaire, entre las dos naciones (tanto en cuestiones dramáticas como de puesta en escena) especifica: “Dado este paralelismo, habrá que destacar también que la apreciación volteriana del teatro de Lope de Vega se diferencia del contacto con Shakespeare por dos factores fundamentales: por un lado la actitud de la Ilustración francesa hacia España; por el otro, un conocimiento indirecto y muy limitado del teatro español”. Francesca Suppa, *Università Ca' Foscari Actas del Congreso Internacional Cervantes, Shakespeare y la Edad de Oro de la escena*, Madrid, Universidad Complutense (17-21 de octubre de 2016).

arquitectónico como en su aspecto literario, era una prolongación del siglo XVII, incluso en el círculo Cortesano donde las posibilidades de innovación habían sido mucho mayores. Por tanto, el primer paso de esa reforma que se desea, consiste en la transformación de los viejos Corrales del Príncipe y de la calle de la Cruz en teatros cubiertos a la italiana con palco y balconada (Arias de Cossío “La escenografía teatral” 268).

La evolución del Corral al Coliseo y las mejoras arquitectónicas, junto al nuevo “vestido” de la escena que admite continuas mutaciones, serán del agrado de críticos y audiencia, atribuyendo todos los males del teatro a la mala praxis poética en la que se ha educado al público.

2.1 Del lugar de la representación

En su evolución arquitectónica, España, como el resto de Europa, se define por el modelo a la italiana, es decir, aquel que calza el hecho teatral y los elementos que lo conforman al diseño del auditorio y la caja escénica, relegando las arquitecturas generadas por la “configuración espacial espontánea”, aquel en que el generador del espacio es el ejecutante de la acción, al olvido. Derruidos los antiguos Corrales, se instalan, para quedarse, suntuosos edificios de Corte italiano que responden más a la necesidad de exhibición de la propia burguesía que a su finalidad intrínseca. Consolidado el ámbito escénico enfrentado y el gusto por las complicadas escenografías cargadas de artificio y mutaciones introducidas por Lotti y Bianco⁴⁹, y una producción dramática lejana a los logros de Lope o Calderón, se define el marco de representación donde tendrá su recepción el poeta inglés.

49 Las Cortes europeas siguen el modelo italiano a todos los niveles de conocimiento, y pronto se nutren de “escenógrafos” (pintores, arquitectos, artesanos) que levantan edificios teatrales perfectamente equipados, al modo del Farnese. Pero no es solo la cuestión arquitectónica, sino que se preocuparán por cuestiones técnicas, de indumentaria o interpretativas (De’ Sommi o Ingegneri). Los avances en las técnicas pictóricas y decorativas italianas son exportadas y aceptadas por todo el continente. Importantes “artistas plásticos” italianos fueron contratados por las Cortes europeas, siendo éste el caso de Cosme Lotti en la Corte española desde 1618 a 1650. Cosme Lotti fue un ingeniero y pintor florentino especializado en la realización de complicadas escenografías. Llegó a España a instancias de Felipe IV para ocuparse de la jardinería y de las decoraciones de los teatros palaciegos, convirtiéndose en el escenógrafo de Lope y Calderón, sucediéndole Baccio de Bianco desde 1651 a 1657. Encontramos información específica sobre la llegada de los escenógrafos italianos a España en: Bravo, Isidre. *L’Escenografía Catalana*. Barcelona: Diputació de Barcelona, 1986 o en Muñoz Morillejo, Joaquín. *Escenografía Española*. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1923.

2.1.1 De la *play house* y el corral de comedias

Es curioso, y por eso lo aportamos, el paralelismo en la génesis del teatro comercial en Inglaterra y España, quedando Francia perdida en una dimensión Cortesana lejos de concebir el oficio como medio de vida y propagación de pensamientos o ideas, quedando como pura diversión de los antojos de la Corte.

Dos siglos después del estreno de *Hamlet* en una *play house*, se ve sometido, siendo los ingleses los primeros, a las modas italianas en boga en el continente, que afectan tanto a las adaptaciones del texto como a la imagen del mismo sobre las tablas. Es Garrick el que, como vimos, catapulta al bardo al estrellato continental, y si bien fueron los franceses los primeros en recoger el legado, lo transmiten muy alejado del espíritu del poeta, tanto en texto como en imagen. Sin embargo, aun siendo la versión española directa de la francesa, la encontramos mucho más cerca de la intencionalidad de Shakespeare a la hora de gestionar el subtexto comunicativo que la de Ducis, que en sí no tenía, al menos como vimos en la edición de 1770⁵⁰.

Tanto en Inglaterra como en España, el Renacimiento tiene un desarrollo tardío, lo que provoca que el teatro de tipo religioso y Corte medieval se mantenga por más tiempo. Aunque las influencias italianizantes y humanísticas comienzan a observarse en las prácticas teatrales de las universidades como parte integrante de los *curricula* de la época, tanto en la reproducción dramática como en la espacial, las compañías itinerantes evolucionan hacia un modelo propio de carácter popular.

En ambos países, con la comercialización del teatro, empiezan a proliferar las compañías de cómicos ambulantes, contando con un modelo escénico común que según describe Cervantes en el prólogo a sus comedias y entremeses a propósito de una representación de Lope de Rueda:

En el tiempo desde célebre español, todos los aparatos de un autor de comedias se encerraban en un costal y se cifraban en cuatro pellicos blancos guarnecidos de guadamecí dorado y en cuatro barbas y cabelleras y cuatro cayados, poco más

⁵⁰ Como hemos visto en el capítulo dedicado a Francia, Ducis se nos ha mostrado como un individuo afable sin grandes pretensiones sociales o políticas, dedicado a la preceptiva y mejoras de sus dramaturgias. Es a partir de los acontecimientos de la Revolución Francesa, que afectaron al corazón de la configuración teatral, que Ducis toma partido a favor de Talma, estableciéndose en el Nuevo Teatro de la República.

o menos . . . No había en aquel tiempo tramoyas, ni desafíos de moros y cristianos, a pie ni a caballo; no había figura que saliese o pareciese salir del centro de la tierra por lo hueco del teatro, al cual componían cuatro bancos en cuadro y cuatro o seis tablas encima, con que se levantaba del suelo cuatro palmos; ni menos bajaban del cielo nubes con ángeles o con almas. El adorno del teatro era una manta vieja, tirada con dos cordeles de una parte a otra, que hacía lo que llaman vestuario, detrás de la cual estaban los músicos, cantando sin guitarra algún romance antiguo (Cervantes 8).

En ninguno de los dos países hay un modelo de mecenazgo económico en favor de las artes al modo italiano, dependiendo de los ingresos de las propias compañías la calidad decorativa de las puestas en escena. De hecho, la consideración de los cómicos en ambos países estaba igualada “según la ley, a los ladrones y a los verdugos” (Berthold 109), por lo que necesitaban de ciertas cédulas que les autorizasen en su deambular por las villas mostrando su arte.

El modelo espacial de Lope de Rueda basado en la conversión del espacio urbano abierto, generalmente las plazas de las villas, aprovechando una pared con balcón desde donde lanzar la cortina y propiciar las escenas en alto y desde donde avanzar el entarimado, no asegura la recompensa económica al trabajo de las compañías. Este mismo fenómeno se produce, como vimos, también en Inglaterra, empujando a los cómicos de ambos países a buscar soluciones que garantizaran sus ingresos. Como la necesidad agudiza el ingenio, pronto las compañías llegan a acuerdos económicos con propietarios de recintos cerrados, de diferente índole, donde instalar su teatro, del que se beneficiarán ambas partes. Las compañías inglesas conciertan con los propietarios de recintos de ocio para montar su tinglado, mientras que en la España de Lope de Rueda son los patios de las casas de vecinos y de los hospitales los que cumplen esta función, lugares teatrales de planta rectangular. Los ingresos percibidos por las compañías (tanto en Inglaterra como en España) repercutían generalmente en el vestuario, llegando a ser las inversiones tan escandalosas que llegan a provocar la indignación de los moralistas de la época. No obstante, el vestuario suponía la garantía de supervivencia de las compañías en periodos de cese por epidemias u otro tipo de restricción o incluso de tener algún ingreso extra alquilando parte de las prendas a otras compañías y, de otra parte, constituía el único reclamo visual con el que contaba la escena.

Pronto los pioneros del arte dramático se percataron de la fuente de ingresos que podía suponer este tipo de negocio. Así James Burbage, en 1576, se arriesga a construir el primer recinto, *play house*, que albergará su teatro, *theater*, bautizándolo, escuetamente, *The Theatre*. Por su parte, en España son los hospitales de desamparados, “cofradías”, los que dispusieron un lugar para escenificar obras de teatro, destinándose “los beneficios a los fines piadosos de la cofradía” (Maire 33). Gracias a la afición del público por los espectáculos ofrecidos en estos recintos, las cofradías optan por invertir en solares para levantar la arquitectura adecuada al “teatro”, naciendo así los Corrales de Comedias, de los que destacaron en Madrid el Corral del Príncipe y el Corral de la Cruz.

El hecho de contar con espacios estables y adecuados para la representación de comedias origina una serie de mejoras para el acomodo del público y, sobre todo, la incorporación de los elementos sýgnicos de carácter plástico a la puesta en escena. Cervantes, en su *Prólogo al lector*, narra cómo Navarro se erige como pionero de estas nuevas formas levantando

algún tanto más el adorno de las comedias y mudó el costal de vestidos en cofres y en baúles; sacó la música, que antes cantaba detrás de la manta, al teatro público; quitó las barbas de los farsantes, que hasta entonces ninguno representaba sin barba postiza, e hizo que todos representaran a cureña rasa, si no era los que habían de representar los viejos u otras figuras que pidiesen mudanza de rostro; inventó tramoyas, nubes, truenos y relámpagos, desafíos y batallas; pero esto no llegó al sublime punto en que está ágora (9).

Expuesta la andadura de los cómicos de ambos países hacia la consecución del recinto estable para la representación, observamos que los dos conservan el nombre primigenio del espacio de la representación, teatro y *theatre*, dándole al recinto que ex profeso los acoge el nombre de su uso, Corral de Comedias y *Play House*. Uno y otro, al igual que en la Grecia clásica, optimizan la estructura de la *skené*, fondo, *tiring-house* o cuerpo de vestuario para albergar los elementos plásticos, de tramoya y efectos especiales, con que vestir de manera atrayente sus comedias e *interludes* para un público al que no sólo había que hablar de forma vulgar, sino que había que sorprender constantemente para asegurar su asistencia. Así, esa estructura base para la puesta en escena no cambia, manteniendo la conformación espacial escena-público, siendo la obra arquitectónica del recinto a modo de “envoltorio” o continente que optimiza la *ratio* de un público que

sustenta el negocio.

Así, la estructura definitiva no es la definida por la arquitectura del edificio, sino la generada por el observador con respecto al ejecutante. Independientemente de que la planta de la obra sea cuadrada, rectangular, hexagonal u octogonal, la construcción abarca tres galerías para los espectadores, de las cuales la más alta está protegida por un tejado que desciende en declive hacia dentro. En el centro queda un área para el público “de pie”, que es invadida por un espacioso tablado escénico que se extiende aproximadamente hasta la mitad del patio y adosado al cuerpo de vestuario que se fija al muro de fondo. Dos o tres puertas conducen al interior de la *skené* y, sobre ellas, dos galerías, que desempeñan distintas funciones. El conjunto está protegido por un tejado voladizo sustentado por dos columnas que descansan sobre el borde anterior del entarimado.

El máximo provecho que se le da a la estructura escénica viene determinado por la pluma de los poetas o dramaturgos que, conocedores de las posibilidades del “teatro” y vinculados al elenco de actores, adecúan la acción a la explotación de los recursos que éste le oferta. No olvidemos que el arte dramático es un negocio y que el sustento de las compañías depende de la respuesta del público, un público popular que gusta más de lo visual que de lo textual y que supone el aparato crítico real del que depende la “cartelera”.

Aunque existen, como hemos expuesto, innumerables paralelismos en la puesta en escena española e inglesa en tiempos de Lope y Shakespeare, la escenografía narrada, llena de efectos dirigidos a los sentidos, se define como fenómeno estilístico propio de la obra del bardo. Los poetas españoles apenas se ocuparon de ello, siendo además significativas las innumerables indicaciones que aluden al juego de tramoya. Pero podemos intuir que la puesta en escena del *Hamlet* de Shakespeare en un Corral español no hubiera distado mucho de la inglesa⁵¹.

Una de las grandes diferencias para entender cómo las preferencias del público divergen en cada país es que mientras Shakespeare escribe “desde” el teatro, Lope escribe “para” el teatro. Mientras que Shakespeare consigue que el público entienda, disfrute y

51 Podemos comprobar en el estudio que hace Evangelina Rodríguez Cuadros para la puesta en escena virtual de *La Vida es Sueño*, de Calderón, que el uso que se hace del “teatro” se asemeja al expuesto en el Capítulo I, con respecto a la escenificación de *Hamlet*. Esas similitudes también se ponen de manifiesto en el minucioso trabajo de Domenech Rico “Los bandos de Verona, comedia áulica”, de Francisco de Rojas Zorrilla.

demande sus dramas, Lope “establece, revolucionariamente, que la finalidad del arte dramático es *dar gusto al público*” (Ruiz Ramón 145). Cuando el público responde al “horizonte de expectativas” de Shakespeare, Lope responde al “horizonte de expectativas” del público. Pero si, como ya hemos expuesto, podemos fijar un paralelismo en cuanto a concepción del espacio, a los convencionalismos dramáticos y escénicos y a la función de los elementos sgnicos que apoyan la puesta en escena, ¿qué es lo que encauza el gusto del público español hacia lo efectista y espectacular? La clave la encontramos en que, ofreciendo ambas estructuras escénicas las mismas posibilidades, la escritura escénica española condicionará la escritura dramática, supeditando el verso a la explotación de la estructura y la tramoya.

Al igual que Shakespeare, cuando Lope llega a la escena ya “contaba Madrid con tres tipos de teatros: el eclesiástico, el de Corte y el teatro público urbano” (Ruiz Ramón 144). Lope llega a Madrid a propósito de hacer negocio con la venta de comedias, el teatro estaba en auge y las compañías necesitaban renovarse constantemente, por lo que Lope, al igual que otros poetas del momento, compuso sus versos en función de las exigencias de las compañías que, a su vez, respondían a las expectativas de un público cada vez más ansioso de peripecias. En la escena española no triunfa el verso, ni la dicción de los actores ni, incluso, sus capacidades interpretativas, sino hasta dónde éstos son capaces de llegar, arriesgando en ocasiones su integridad física. Los despeñamientos, arrojados desde las alturas, ascensos, descensos, vuelos o cruzar la cazuela por los aires... todos los efectos disponían del artificio concreto para su realización, hasta escenas cruentas como “decapitaciones” se llegaron a hacer a vista de público⁵². Visto que existen grandes similitudes en la generación del espacio escénico, las diferencias más notables las encontramos a nivel temático, condicionado por las peculiaridades sociales, políticas, religiosas, etc., de cada país, sin olvidar los gustos del público. Así encontramos diferencias entre ambos países con respecto a qué se pone en escena; sin embargo encontramos grandes similitudes en cómo se pone en escena. Es un momento histórico donde el texto dramático no tiene sentido si no es en su escritura escénica, consideramos

52 Ruano de la Haza, en su libro *La puesta en escena en los teatros comerciales del Siglo de Oro*, dedica un capítulo a “Los actores en escena” y dentro de éste, al uso de los efectos especiales, donde se aprecia un derroche extremo de imaginación. Todo era imagen espectacular que, unida al griterío general de las mujeres en la cazuela y los hombres en el patio de mosquetero, hacían difícil apreciar los esfuerzos dramáticos.

que es ésta determinante y condicionante en la disposición del material textual.

2.1.2 Del Corral al Coliseo

Hemos querido incluir este apartado antes de meternos de lleno en la recepción de Shakespeare en España porque el siglo XVIII es crucial en la conformación externa e interna del edificio teatral, incluyendo mejoras estructurales a nivel arquitectónico y asumiendo los avances técnicos y científicos, mecánicos y tecnológicos que puedan mejorar la puesta en escena, sobre todo los relativos al campo de la iluminación. Pero el interés por los avances decorativos, las mutaciones y toda clase de tramoya favorecida por el avance de la ingeniería y la mecánica procedentes de Italia se incorporan antes al panorama teatral español que los nuevos espacios de representación embutidos en exorbitantes fábricas.

Los estrechos lazos políticos que conectan a Italia y España son los que habilitan el camino a los “escenógrafos-pintores-arquitectos-ingenieros” italianos de la escena a asentarse en nuestro país y no sólo crear tendencia, sino crear escuelas específicas, al modo de las Academias, de formación escenográfica. Es a instancias de Felipe IV que Cosme Lotti construye el primer edificio teatral a la italiana en los límites del Buen Retiro. El hecho de que la mayoría de las representaciones sea de carácter popular y que las compañías puedan disponer de la caja escénica con todo su equipamiento bajo contrato de arrendamiento hace que las expectativas del público madrileño se decanten por este tipo de espectáculos de carácter efectista.

Los Corrales madrileños se ven desbancados y sin capacidad de competencia con las puestas en escena del Coliseo del Buen Retiro, repercutiendo en su nivel de ingresos. El intento de renovación de los Corrales fue constante con el propósito de ir aproximándose a la nueva estética que se impone desde Italia. Hay constancia de que las compañías, en alguna ocasión, trasladan bastidores y cortinas e ingenian un marco de proscenio efímero en la parte anterior del entarimado para emular las puestas en escena del Coliseo, en un intento de modernización para satisfacer la demanda del público. Pero no será hasta la amenaza de desplome que se clausuren las puertas de los gloriosos Corrales de comedias de Madrid y se levanten en su lugar modernos coliseos a la italiana, que lo único que conservan de la tradición anterior es el nombre.

Phillip Brian Thomason, en su publicación *El Coliseo de la Cruz, 1736-1860: estudio y documentos*, expone como una de las causas de la adopción del diseño extranjero que reemplaza a nuestro espacio de representación que

el corral se había quedado anticuado. Con su tablado saliente y su patio al aire libre (aunque cubierto desde 1703 por una “claraboya”) . . . no ofrecía los recursos escenográficos necesarios para las nuevas producciones que requerían decorados en perspectiva con boca de escena y bastidores, además de efectos luminosos que sólo podían conseguirse en un teatro enteramente cubierto. De hecho desde finales del XVII se habían montado en los Corrales obras diseñadas para el Coliseo del Buen Retiro, utilizando bastidores traídos desde el palacio y erigiendo una boca de escena cuando hacía falta (2-3).

Pero casi dos décadas antes de que los Corrales del Príncipe y la Cruz aspiren a coliseos, la compañía de italianos dirigida por Francisco Bartoli y conocida como los *Trufaldines* levantan un nuevo teatro público, “el Coliseo de los Caños del Peral, en el sitio del lavadero del mismo nombre . . . Era sin duda un teatro cubierto a la italiana; contaba con una araña y numerosos bastidores y bambalinas, cortinas y máquinas teatrales” (Thomason 31), siendo reconstruido y adecuado para representaciones operísticas en 1737.

Se puede considerar la fecha de 1737 como el año afortunado del teatro y la ópera en Madrid por la reconstrucción y adopción de nuevas técnicas escénicas en el ya nombrado Coliseo de los Caños del Peral, la inauguración del nuevo Coliseo de la Cruz y la llegada a Madrid de la compañía de ópera italiana del gran Farinelli, contratada por los Reyes, que se instala en el Palacio Real “para que diera en él operas italianas” (Muñoz Morillejo 46). También se considera esta fecha como inicio de entrada “de la ideología neoclásica . . . momento en que Ignacio de Luzán publica su *Poética*, punto de partida de los preceptistas posteriores. En ella abomina de la mezcla de géneros teatrales y pone en cuestión el trabajo de algunos creadores del siglo anterior” (Julio 18).

Para este estudio, lo más interesante es la llegada de Farinelli a la Corte española, ya que conlleva la mejora no sólo del espacio arquitectónico, sino de todos los recursos escénicos utilizados para las puestas en escena, desde los puramente decorativos a los luminotécnicos, efectos especiales, *atrezzo* o vestuario. Y sobre esto, don Leandro hace referencia en las palabras que dedica a Farinelli en su discurso “Sobre los orígenes del

teatro”:

Trajo a Madrid los más excelentes profesores de música vocal e instrumental, maquinistas y pintores de escena, y adornó las representaciones con magnificencia suntuosa. Cuando se hacían algunas en el salón llamado de los Reinos, cubrían el piso exquisitas alfombras; las paredes, colgaduras de tisú de oro, espejos, tallas y pinturas, entre los cuales se colocaban estatuas; la iluminación correspondía a todo lo demás; los músicos de la orquesta tenían uniforme de grana con galón de plata. En una ópera cantada en el Teatro del Buen Retiro se presentó una decoración toda de cristal; en otra ocasión se iluminó la sala del concurso con doscientas arañas . . . se vio un delicioso sitio con ocho fuentes de agua natural, y una entre ellas con un surtidor que subía a sesenta pies de altura, sonando entre los árboles el canto de una multitud de pájaros, imitados con la mayor inteligencia. La riqueza de los trajes, muebles y utensilios del teatro, las comparsas (que a veces se componían de cincuenta mujeres y doscientos hombres), la vista de los ejércitos con numerosa caballería, elefantes, carros, máquinas de guerra, armas, insignias, música militar, los fuegos artificiales que se veían al acabarse el espectáculo más allá de la escena (cerrándose la boca del teatro, para que el humo no ofendiese, con dos correderas compuestas de los mayores cristales de la fábrica de San Ildefonso), todo era digno de un gran monarca que disipaba en esta diversión la opulencia de sus tesoros (ctd. en Muñoz Morillejo 46-47).

Curioso resulta que Moratín haga referencia de todo aquello que recrea al sentido de la vista y no al del oído, ni a la destreza de los músicos o la calidad de las voces, aunque más bien podríamos intuir que se desprende, en la última frase, una cierta indirecta ante el dispendio incontrolado del erario público. Inversión que tuvo que ser bastante considerable cuando el propio Farinelli, que había cantado en los teatros de Roma, Viena, Londres y París, hace la siguiente descripción del estado del Real Teatro: “Sin exageración alguna, se puede muy bien asegurar que en Europa no hay Teatro que iguale al de la Corte de España por su riqueza y abundancia del escenario y vestuario y demás correspondiente al servicio del mismo teatro” (ctd. en Muñoz Morillejo 48). Siendo lo más curioso lo relativo a las mejoras luminotécnicas, de gran preocupación en el momento que se pasa a los recintos cerrados y se hace totalmente imprescindible:

Cuantos han entendido que toda la iluminación del teatro, en las suntuosas funciones que se han hecho y hacen en él, es de cera, se presumen, y no sin fundamento, que su costo ascenderá a muchos millares de reales, pero no es así, mediante el modo con que está establecida esta iluminación, pues para hacerla menos costosa, y con mayor economía que la que antes se hacía, siendo de sebo y aceite, especies todas poco limpias e impropias para lo magnífico del teatro, se hicieron millares de cañones de hoja de lata con resortes, de forma que puestos en ellos los cabos de cera que se hacen expresamente al tamaño del cañón, se logra por este medio no sólo el que se consuma únicamente lo preciso, de que resulta la economía, sino el tener siempre la luz en el mismo ser, que es una parte esencialmente para la hermosura de las mutaciones (Farinelli ctd. en Muñoz Morillejo 48-49).

Es evidente que el propósito de abrir el nuevo Coliseo con el *Faetón* es, sin duda, lucir ante el pueblo madrileño toda su dotación técnica y es a este extraordinario arquetipo al que aspiran los nuevos Coliseos, que se convertirán en prototipo de las construcciones venideras al desaparecer el Real Teatro en 1808 cuando la invasión francesa.

2.1.3 El Coliseo de la Cruz

El Coliseo de la Cruz se levantará sobre los despojos del Corral de la Cruz. El encargo de diseño y construcción del nuevo teatro recae sobre Filippo de Juvara, arquitecto traído de Italia por Felipe V pero, muriendo antes del inicio de la empresa, fue Pedro Ribera, entonces maestro mayor de Madrid, el que acabó dirigiendo la obra. El Coliseo de la Cruz, primer teatro público moderno de la Villa de Madrid según nos relata Philip Brian Thomason en su exhaustivo estudio sobre el Coliseo, cuenta que se construyó entre el 8 de julio de 1736, una semana después del cierre del corral, y el 11 de mayo de 1737, inaugurándose el 1 de mayo (aunque estaba previsto el 1 de abril, domingo de Pascua) de ese año con “*El hijo del sol, Faetón*, comedia mitológica de Calderón de gran espectáculo que fue representada por primera vez en 1661 ante el Rey en el Coliseo del Buen Retiro” (1). Con respecto a las decoraciones para este primer estreno, nos informa que fueron pintadas “dos mutaciones enteras de templo y salón caladas con sus foros y bambalinas y tocadas a oro”, “la de jardín, cortina y segundo frontis”, y una “mutación de bosque toda entera con sus foros y bambalinas” (44).

Pero el Corral de la Cruz, conocido hacia mediados del ochocientos como Teatro

del Drama y Teatro de la Princesa, no tiene desde el principio buenos augurios para su continuidad. Sus reducidas dimensiones:

El Coliseo de la Cruz era pequeño, y sobre todo estrecho. En 1816, Bernardo Gil, autor de la compañía que representaba en la Cruz, lo llamó “un teatro tan mezquino y estrecho que origina, sin poder evitarse, ruido, confusión, desorden y torpeza en salidas y entradas, por no haber cabido todos los individuos en un recinto tan estrecho” (ctd. en Thomason 21).

y deficiencias estructurales obligan a frecuentes obras de remodelación incapaces de solventar definitivamente el problema. Con sus altos y sus bajos se mantienen los espectáculos hasta 1859, cuando la comisión de espectáculos considera el cierre definitivo: “Así el teatro más antiguo de Madrid, el primer coliseo municipal de la capital española, fue sacrificado para satisfacer las exigencias prosaicas y utilitaristas de la circulación. Con ello terminaron 280 años de historia teatral” (Thomason 62).

2.1.4 El Coliseo del Príncipe

Es este edificio el protagonista arquitectónico de nuestra historia al ser el primero que abraza a Shakespeare con un castizo *Hamlet*, no regresando el bardo a la escena hasta 1802, en un *Otelo* traducción de Ducis bajo la dirección e interpretación del genial actor Isidoro Maiquez en el Coliseo de los Caños del Peral, siendo un éxito rotundo, no pudiendo decir lo mismo de su *Macbeth* un año más tarde. Y serán también las tablas del Coliseo del Príncipe, en 1838, las que acojan la primera traducción de un original inglés: *Macbeth*, de García de Villalta.

Es en 1735 cuando Ribera informa de que el Corral del Príncipe está “amenazando ruina y en proximidad de venirse abajo”. En 1744 se derriba, decidiendo levantar, en el mismo solar y aprovechando el material útil del derribo, un nuevo teatro. El encargado del diseño es Juan Bautista Sachetti, arquitecto italiano discípulo de Filippo Juvara, maestro mayor de obras de la Villa y Corte de Madrid, secundado por Ventura Rodríguez. Tanto la arquitectura del edificio como la equipación técnica de la caja escénica se corresponde con un diseño a la italiana. Cuando el teatro estuvo terminado, deja de llamarse Corral del Príncipe para convertirse en el “Coliseo del Príncipe”. Se inauguró en junio de 1745 con el estreno de la zarzuela *El rapto de Ganímedes*, libreto de José de Cañizares y música de José de Nebreda. En 1800 es devorado por un incendio y la

reconstrucción es llevada a cabo por Juan de Villanueva, arquitecto del Museo del Prado. Para dar la mayor amplitud posible al escenario se adquieren las casas contiguas, por lo demás se atiene a las trazas del primer teatro, con las mejoras lógicas en el sistema decorativo y equipamiento técnico. El teatro queda completamente reedificado en agosto de 1807. En 1840 se introducen numerosas mejoras y en 1849, tras las reformas de reglamentos el Teatro Príncipe se convierte en teatro nacional y pasa a llamarse Teatro Español. Se inauguró con la obra *Casa con dos puertas mala es de guardar* y el sainete *La casa de tócame Roque*. Contaba ya el teatro con sistema de iluminación por gas (*La Diabla*, Temporada 2013).

2.1.5 Cataluña: Las innovaciones escénicas

No podemos obviar que la gran evolución en la decoración de la escena, al igual que el incremento de juegos de tramoya, luminotecnia y efectos especiales, está íntimamente ligada a las posibilidades de la nueva arquitectura, y si Madrid es la precursora de la revolución arquitectónica del edificio teatral, es Cataluña la difusora de los avances pictórico-escenográfico y técnicos que van remodelando el sistema sígnico del espacio escénico. En estos años de decadencia, Cataluña supone una excepción. Aparte de la aparición de un gran número de ilustrados, muestra un gran dinamismo en el campo de lo artístico debido, muy posiblemente, a su situación geográfica, que le permite una pronta recepción de los progresos europeos, convirtiéndose en difusora de los mismos al resto de la nación.

En el panorama teatral supuso una gran innovación la llegada de las nuevas técnicas pictóricas desarrolladas por el boloñés Ferdinando Galli Bibbiena, con las que ilustró las puestas en escena durante su estancia en Barcelona. Su discípulo y colaborador, Antoni Viladomat, será el encargado de perpetuar y difundir tan preciado legado a través de su academia.

En 1708 y con motivo de la celebración de la boda del Archiduque Carlos con Isabel de Brunswick, se organizó una gran celebración teatral conocida como *Festa della Peschiera*, con decorados de Galli Bibbiena. La documentación sobre los preparativos escénicos revela la abundancia de recursos empleados, nuevos para la época:

bastidors asimètrics; simultaneïtat de fugues perspectives en angle; escena en

dues zones, la posterior més elevada que la primera; constància, al llarg dels quatre actes, de cinc bastidors a cada costat dels primers termes que, tanmateix, canvien de tema a cada acte: primer seran roques i arbres, després grans gerros de flors, posteriorment runes arquitectòniques i, al final, cabanes rústiques amb arbres; etc. La novetat bàsica, però, són els bastidors i els aplics de la plataforma elevada que no sols canvien de tema (així, esdevindran successivament coves, un palau o un temple, unes runes exòtiques i un vell pavelló camperol), sinó que cada vegada adopten formes radicalment diferents en el sistema estructural de la planta, constituint un extraordinari exemple de plasticitat de l'espai escènic: plantes frontals però asimètriques, plantes en semicercle, en trapezi regular, en diversos carrers perspectius formant angle, etc. (Bravo 32).

La composició espacial planteada por Bibbiena supone una serie de adecuaciones morfológicas en la caja escénica. Si con la perspectiva cónica los bastidores, bambalinas y rompimientos se sitúan paralelos a la línea de embocadura, avanzando de manera decreciente hacia el punto de fuga en una planimetría trapezoidal, ahora los bastidores se disponen bien paralelos u oblicuos, dependiendo de los distintos puntos de fuga, situados fuera y dentro del fondo escénico, requiriendo un complicado sistema de cisuras en el entarimado escénico que permita las mutaciones. Con respecto a la sala, se podría decir que se produce una democratización de la vista de la escena al desplegarse los puntos de fuga y no centralizarse en el “ojo del príncipe”.

La multiplicación de los espacios en escena mediante la planificación de niveles, junto a la apertura multidireccional derivada de la perspectiva al ángulo, ofrece mayor capacidad de movimiento actoral y organización de las escenas. El resultado final, aunque siga limitado a la visión bidimensional, es una puesta en escena más viva y dinámica. Como ya hemos visto, en el caso de Inglaterra y Francia, adecuadas a su particular idiosincrasia, la evolución arquitectónica y escénica, al igual que la española, caminan a la estela de la modernidad escenográfica, siendo estos cambios del total agrado del público, que disfruta de la espectacularidad visual.

Todas estas mejoras escénicas combinadas o aplicadas a las nuevas comedias resultantes del proceso de manipulación dramática de la herencia áurea y que llevan a la escena la denominada “comedia de magia”, hace imposible que un público educado en la imagen escénica dinámica, viva y divertida opte por la estática palabra escénica. A pesar de todo, nada es tan bonito como cuentan los tratados de teatro, y los nuevos telones

pintados, la elegancia de las mutaciones, la adecuación de los accesorios, la limpieza en la iluminación... queda en una entelequia al depender del paupérrimo caudal de las compañías y la escasa aportación de la administración. Pero en todo caso podemos sustraer de la polémica sobre los males que afectan a nuestra escena los vinculados a la reforma del edificio y la decoración que, como hemos comentado, caminan paralelas a la línea europea.

2.2 Sobre el teatro Nacional y los males que afectan a nuestra escena y cómo solucionarlos

Lo que ocurrió en España está muy vinculado a la llegada de los Borbones al trono español, que supuso la entrada de

ideas diferentes, usos y costumbres foráneas -italianas y francesas, sobre todo- que influyeron fuertemente en casi todos los ámbitos de la vida española: el urbanismo, la arquitectura, el teatro, la moda, la literatura, el arte, se vieron afectados por las nuevas formas que determinarían las características más peculiares del siglo XVIII en España. Efectivamente, el Madrid borbónico del siglo XVIII presenta una panorámica distinta de todos los órdenes del Madrid austríaco del siglo XVII pues, aunque en aquél siguieron perviviendo ciertas reminiscencias del siglo anterior, en conjunto, entre uno y otro Madrid existen diferencias harto notables (Domínguez y Gallego 3).

El inicio de todos nuestros males y, en este caso, los que se refieren a la cultura y más concretamente al teatro, podemos achacarlo a la pérdida de nuestra identidad cultural nacional⁵³, que se fraguó en la época de los Reyes Católicos y se mantuvo hasta la entrada de los Borbones, cuando se vuelve a reiniciar el proceso. “El tema cultural es tratado desde varios aspectos . . . el humano, donde la cultura juega un papel de cohesión social, de autoestima, creatividad, memoria histórica, etc.” (Molano 69). El asentamiento de lo francés provoca la división entre aquellos proclives a las nuevas ideas y aquellos que

53 La cultura se ha entendido en sus aspectos esenciales asociada a las artes, la religión y las costumbres. En 1700 nuestra identidad cultural se fracciona entre lo hispano-germánico y lo hispano-galo, por lo que la entrada de los Borbones supone un conflicto cultural que tambalea nuestra cohesión social, nuestro gran mal. Molano plantea que la palabra cultura “tiene su origen en discusiones intelectuales que se remontan al siglo XVIII en Europa. En Francia y Gran Bretaña, el origen está precedido por la palabra civilización que denotaba orden político (cualidades de civismo, Cortesía y sabiduría administrativa). Lo opuesto era considerado barbarie y salvajismo. Este concepto se va articulando con la idea de la superioridad de la civilización, por lo tanto, de la historia de las naciones que se consideraban civilizadas” (Molano 71).

intentan mantener la identidad cultural, rompiendo la cohesión social; la autoestima se ha perdido ante el dominio y superioridad de Francia y a la que consideramos poseedora de una cultura superior; la memoria histórica se entierra y la creatividad dramática de nuestros grandes poetas se desprestigia. Dice Molano que la “cultura es lo que da vida al ser humano: sus tradiciones, costumbres, fiestas, conocimiento, creencias, moral . . . [y citando a Verhelst, añade que] es algo vivo, compuesta tanto por elementos heredados del pasado como por influencias exteriores adoptadas y novedades inventadas localmente” (72). Pero los acontecimientos, como se están produciendo, no dan pie a un intercambio cultural sino al nacimiento y manifestación de fórmulas reactivas en ambos sectores, basadas en la xenofobia por parte de unos o el desprestigio cultural por parte de otros.

A comienzos y bastante entrado el siglo XVIII, persisten en nuestra escena las reminiscencias del teatro barroco de los grandes poetas. Puede decirse que desde la muerte de Calderón la cuestión dramática entra en un periodo de decadencia fomentando la denominada “comedia de magia”. Contra toda verosimilitud, diablos, duendes y otra serie de personajes se embarcan en situaciones fantásticas recreadas a base de juegos de tramoya, que hacen las delicias de un público con ansias de diversión y provocan el malestar y disgusto de los poetas ilustrados.

Fue a raíz de esta denominada “decadencia” y el apogeo francés, que los Ilustrados españoles trataron de poco apropiados a nuestros clásicos del Siglo de Oro para las representaciones teatrales. En sí, consideraron poco adecuado todo aquello que no era imitación del quehacer teatral francés, lo que provocó la inmediata reacción de los partidarios del teatro genuinamente español, los casticistas.

Como ya hemos comentado, tanto los galómanos ilustrados como los nacionalistas de pensamiento ilustrado muestran acuerdo respecto a los males que afectan a la escena desde la constitución de las compañías hasta el manejo de los cabestrantes, estando la solución en la “nacionalización” de las artes escénicas por tratarse de una cuestión económica, siendo la realidad de la polémica entre unos y otros las composiciones dramáticas. No perdamos de vista que se viene hablando de los males de la escena y la necesidad de las reformas desde principios de siglo, y si Olavide llevó una mejora muy considerable e innovadora al arte dramático andaluz, la verdadera evolución del arte de la escena vino de manos del actor Isidoro Maiquez en el cambio de siglo. Y en este sentido volvemos a establecer un paralelismo con Inglaterra y Francia, porque en ninguno de los

casos es de manos de la administración ni de los eruditos que, como podemos observar, llevan un siglo polemizando sobre la necesidad de la reforma teatral, que ésta se lleva a cabo. Son los actores, los profesionales de la escena, los que llevarán a cabo la tan esperada y necesaria reforma, como vimos en Inglaterra con Garrick, en Francia con Le Kain y Talma y en España lo veremos con Maiquez:

Generalmente se observa que cada siglo produce diez cantantes de primer orden y cada diez siglos producen un actor consumado: eso solo responderíamos á los muchos que promueven la cuestión de cuál de las dos artes es más difícil de poseer con perfección, si el de la música o el de la declamación. Sin embargo, por una inexplicable casualidad, que acaso jamás vuelva a repetirse, tres hombres sublimes, tres genios en su clase asombraron á la Europa en el escaso período de cuarenta años y elevaron la escena y el arte de declamación á un grado de esplendor, que si bien no ha podido sostenerse en él, ha servido de base y estudio para los que en la actualidad se dedican á esta penosa, cuanto difícil carrera. Estos tres hombres fueron: *Máiquez*, actor español, *Talma*, actor francés, y *Garrick*, actor inglés (De Carvajal 56).

Lo curioso en este complejo mundo del teatro y en estos momentos de la historia es que las polémicas a nivel dramaturgico, tanto en el ámbito nacional como en el europeo, no prosperan en acuerdos; sin embargo las decisiones sobre las mejoras de las condiciones de las puestas en escena confluyen en una única dirección, lo que repercute en que “ilustrados” y compañías no compartan los mismos intereses. Así se puede constatar que en las tres naciones que tratamos es coincidente la clara desconexión o divergencia de caminos entre el tratamiento de los textos literario-dramáticos y su escritura escénica. Mientras aquellos continúan enmarañados en la vorágine de la crítica, los “hombres de teatro” tratan de dignificar los textos mediante la puesta en escena.

2.2.1 De la constitución de los teatros

Para esta exposición hemos considerado como fuente base de partida (más que nada por la vía de difusión, ya que la prensa era el vehículo más importante para la divulgación de las nuevas ideas que agitaban el panorama nacional) una misiva dirigida a *El Corresponsal del Censor* (1/1/1788), de carácter anónimo y que el remitente había recibido previamente considerando oportuno que fuera de dominio público, que trata por separado cada uno de los males que afectan a nuestra escena (público, compañías, actores,

vestuario, *atrezzo*, maquinistas, cuestiones administrativas, etc.) y que hemos considerado de interés precisamente por tratar todos los aspectos que envuelven a la vida teatral⁵⁴ y

54 Al ser la carta de considerable extensión, pero también de considerable interés, hemos optado por reproducir parte de ella y adjuntar el documento a pie de página.

EL CORRESPONSAL DEL CENSOR, CARTA XLVI.

SEÑOR CENSOR.

Un Sugeto de talento y de gusto delicado, me ha escrito la siguiente carta. No pudiendo ni debiendo yo privar al público ilustrado de tan juiciosas reflexiones como contiene, he determinado imprimirlas, por si convencidos con ellas los que á tamaños males pueden poner remedio, aplican alguno que mejore nuestros teatros. Deseo que esto se verifique, y que nuestro Señor guarde á vm. muchos años.

Señor Corresponsal del Censor.

Amigo y dueño mio: al cabo ide un silencio tan dilatado, contemple vm. que gozo habré tenido al leer su carta, el qual puedo asegurar que ha sido casi tanto como si con ella hubiera vm. venido en persona. ¡Quántas cosas revolvió mi memoria en aquel corto tiempo! ¡quántos sucesos

se me presentaron, cuyas imágenes, entristeciendome el corazón contribuyeron á minorar el gozo con que leía los deseados renglones de su carta de vm.! Por ella veo la filosóficas y retirada vida que pasa vm. y la tranquilidad que goza: Sin embargo me admira lo que me dice de

que su única diversion son los libros y el teatro. Apruebo muy mucho la primera, y desapruebo muy mucho la segunda, porque en el estado y deplorable constitución de nuestros teatros, parece increíble que un genio templado al modo del de vm. halle verdadera y racional diversion en las cosas que no están arregladas á la razón y al arte. Será asunto de mi carta exponer á vm. los motivos que tengo para admirarme le sirva de diversion lo que á todo hombre de juicio bien puesto no le puede servir *de* otra cosa que de enfado y desabrimiento.

Es el teatro escuela de las buenas costumbres, en donde con lecciones y exemplos vivos se deben prender las acciones virtuosas la propiedad y hermosura del language y el aborrecimiento á aquellos vicios y baxezas que tanto degradan al hombre. En quanto a lo primero, aunque en los Dramas modernos se proponen varias veces algunos exemplares dignos de imitarse, se ven á vuelta de ellos tales –disparates e indecencias, que hacen el mismo efecto que haría la leche de burra en un sugeto cuya sangre y humores estuviesen sumamente ardientes,, si al medio dia y por la tarda comiese y merendase una buena porción de chorizos de Estremadura, y otras cosas á este tenor. De lo segundo no hay que hablar, porque el modo de admitir las composiciones Cómicas, y el de trabajarlas, no permiten ni es posible que se ponga en ellos el cuidado necesario para su perfección, de lo qual hablare mas adelante. En quanto á lo tercero pueden deponeer los que oyen la mayor parte de los Saynetes, y casi todas las tonadillas modernas, las quales, según el gusto presente de los apasionados, es menester que sus letras abunden de ciertas agudezas que llaman *golpest*, pero vm. las llamaria *coces*, sí ya no es que algunas veces se las puede dar el nombre sin disputa de insolencias ú obscenidades. Todos estos males, según mi corto entender, y lo que oigo a personas, de cuyo dictamen se puede hacer mucho mas caso que del mió, nacen de la constitucion Cómica que tenemos, la qual es tan defectuosa, que solo la costumbre tan inveterada, y el ningún cuidado y aprecio que merece á quien -podía remediarla, puede hacer que subsista. Las dos Compañías de Cómicos que tenemos dependen absolutamente

del pueblo, y no como quiera del pueblo, sino del mas ínfimo y grosero. Los caudales con que contribuye el público, después de pagados los gastos, y demás cargas que tienen las Comedias, (que no son pocas) se reparten entre los individuos de ambas Compañías según; la parte que exercen. Estas son numerosísimas de modo que á lo menos la tercera parte sobra, y solo sirve de minorar las ganancias á los primeros que están trabajando todo el año. Como ninguno de ellos tiene situado fixo que le asegure la manutención, primero y principal móvil de las acciones del hombre, todo su afán es anhelar por complacer al vulgo que es quien llena la mayor parte del teatro. Por esto siempre que se les presentan á los *Cómicos* dos comedias, una llena de disparates y pasmarotas, en que salga por el Patio la Dama ó el Galán á caballo entre soldados con

fósil y vayoneta, como si le llevaran á dar garrote, y allí desafie uno á uno, ó dos á dos, á los que entran en el tablado; y otra escrita con arreglo en lo posible, y sin desatinos clásicos, siempre eligen la primera porque aunque algunos de los individuos de las Compañías tienen la suficiente Instruccion para conocer lo malo y lo bueno, como saben mucho mejor por la experiencia, que aquellas cosas suelen por lo común gustar al pueblo temerosos con mucha razón de perder dinero, executan estos y otros muchos desatinos, y los buscan y pretenden, so pena de ayunar á pesar

suyo, y doblárseles el trabajo del estudio. De este modo se ha conseguido que un espectáculo tan serio, tan sabio y racional como el teatro, este dominado, dirigido y supeditado por lo mas baxo y grosero del pueblo, á cuya idiotez y barbarie se han de sujetar quieran ó no quieran todos los demás de la nación, sin que les valga el privilegio de su clase, de su instrucción o de su prudencia. Siempre que alguna comedia arreglada, y buena ha gustado al pueblo, (que son á la verdad muy pocas) ha sido por un efecto de una casualidad de ningún modo esperada de los actores, y admirada de los espectadores inteligente y yo apuesto, que si al tiempo que vieron los Cómicos dichas composiciones les hubieran presentado otra de las que abundan en nuestro siglo, tal vez hubiera sido esta preferida, quedando la otra sepultada en perpetuo olvido. Dirá vm. que por qué los señores Comediantes viendo el buen efecto que hacen, y el aplauso que merecen esas comedias arregladas, decentes y discretas. no abren los ojos, y siguen siempre eligiendo la que se parezcan a ellas para representarlas? pero á este punto se pueden dar varias respuestas. Aunque vean lo bien que ha recibido el pueblo de que tal vez otro le cansara y perderán de ese modo lo que acaban de ganar; y así van á lo seguro, y siguen con las acostumbradas monstruosidades. Además, como las piezas teatrales se leen en público consistorio para su admisión en el quál (como es regular) tienen voto de preferencia el Galan y lá Dama; siempre que alguno de estos halla en la comedia que se lee que le ha puesto el Autor de ella un papel acomodado á su genio y carácter o muy sobresaliente o con alguna acción particular de mucho lucimiento aunque conozca que la tal composición es detestable, pues puede suceder muy bien ser una comedia sumamente mala y tener u papel o dos muy buenos) el amor propio y el deseo de lucir le ciega y le hace declararse abiertamente por ellas o adhieren á su dictamen algunos, para cuyo gusto y discernimiento lo mismo es una cosa que otra y se admite la comedia. No está tan escaso Madrid, que no haya quien pueda, á lo menos, acomodar una comedia extranjera, y tradcirila, pero el ingenio que quiere le admitan alguna de estas, es menester que se acomode ciegamente al dictamen y dirección de los Cómicos y á los quales el mismo miedo de perder las funciones y el anhelo de complacer únicamente al vulgo, les preocupa de tal modo que le hacen mucho, mas bárbaro, de lo que es pues juzgan que solo le agrada la confusion y complicación de acciones la demasiada novedad y extrañeza en los sucesos aunque enteramente salga del orden natural y verosímil; y no tienen presente que todas las piezas teatrales que están escritas con gusto, delicadeza de pensamientos, propiedad en los factos y buen language, han agrádado siempre aunque su enredo no haya sido de los mas intrincados; pues la complicación y multitud de lances y accidentes solo pueden gustar quando son racionales y totalmente verosímiles; pero pensar que un conjunto de desatinos producidos e inventados solo con el fin de atraer la atencion y causar admiracion, pero sin observar las reglas de la ilusión, y la verdadera propiedad puedan deleitar á las gentes ni aun á las mas idiotas y la misma experiencia demuestra bien paladinamente lo contrario, pues en el tiempo presente ha tomado el gusto de los Cómicos las cosas tan por el cabo y las ha llevado a tal extremo, que sir representan una;|comedia de enredo y travesura, es enteramente desatinada y rídica por lo inverosímil, pues aun la porción mas grosera del patio conoce las impropiedades, y si hacen algún drama de algún asunto serio con catacteres de providad, y buena morar, cargan tanto la mano en las sentencias y son tan pesadas, que lexos de hacer amable y llena de atractivo á la virtud, la hacen algunas veces fastidiosa. La desconfianza de los ingenios de que su comedia agrade á los Cómico, la prisa con que la componen, y los retoques, adicciones, y enmiendas que sufre luego por dictamen de los actores, es causa de que el language no sea tan puro y castigado como debía ser: y así en ver de poder aprender el oyente la belleza y naturalidad de la lengua en el teatro tiene que sufrir muchas veces, no sin gran molestia, lo duro de las expresiones, la violencia de las frases contrarias al genio e índole de nuestro idioma, los galicismos, lo escabroso de los versos, y la desigualdad de estilo y á veces dá lastima al escuchar algunos razonamientos que á la verdad tienen fluidez y propiedad en el language, el que aquel ingenio se haya visto precisado por las circunstancias actuales á no poder poner lo restante de su obra en aquel grado de cultura y corrección [. . .]

por ser consenso que es una cuestión salarial y de mala administración la decadencia que arrastra la escena.

Desde 1632 rige la Organización y Funcionamiento de las Compañías Teatrales la Junta de Teatros, un órgano creado por el Ayuntamiento y que se encargaba de todo lo relativo a las representaciones teatrales. La Junta de Teatros estaba compuesta

por el juez protector, el corregidor y dos comisarios de teatros . . . [El Juez Protector] Concedía los permisos para realizar los espectáculos teatrales . . . debía aprobar la formación de las compañías, la censura del repertorio dramático, el caudal y la vigilancia de los locales y de los actores. El examen de las piezas de teatro correspondía por tanto al juzgado de protección del que dependía el fiscal y el censor. En la dirección de los teatros participaba también el corregidor . . . Un equipo de regidores . . . entre los que se encontraban los dos comisarios de teatros o comedias, cuya misión inicial era asesorar en la formación de las compañías teatrales (Aguerri 36-37).

Pero todavía participa más gente en las cuestiones que envuelven al mundo de la escena, ya que la gestión económica “la dirigía el superintendente de sisas, un administrador y un contador”; será a partir de 1747 que se centralicen los cargos de superintendente de sisas y juez protector en la figura del corregidor de Madrid. El elenco administrativo es bastante numeroso y sostenido por las arcas del Estado, que no se encontraban en su mejor momento. A estos gastos hay que añadir los imponentes dispendios de la Corona respecto a las representaciones en la Corte, como ya comentamos y a las que alude D. Leandro.

Pero, ¿qué cobran las compañías? “Los caudales con que contribuye el público, después de pagados los gastos, y demás cargas que tienen las Comedias, (que no son pocas) se reparten entre los individuos de ambas Compañías según la parte que ejercen” (“Carta XLVI” 759). De aquí que el autor de esta carta considere que el origen de los males es la “Constitución Cómica”, ya que no hay asignación fija para nadie y ya no es solo la precariedad del sueldo, sino el método con que se percibe, que contribuye a que no luzca,

pues todos los dias que hay comedia, le dan acabada ésta quince reales, que es la

media parte, y que se yo quanto de racion, bien que esta la suelen tomar por meses; y adviertase, que mientras estan enfermos no hay racion . . . ¿cómo es posible que con este estipendio pueda un hombre mantener su familia, si la tiene, en Madrid, y vestir con la decencia y propiedad que exige el teatro? (“Carta XLVI” 772-73).

Si bien el galán y la primera dama, mientras desempeñen ese estatus en la compañía y las temporadas vengan medio bien, pueden tener asegurados unos trece mil reales anuales, tienen que restar a su nómina los gastos que supone salir a escena. Así la primera dama, además de su manutención, ha de pagar “al peluquero, al apuntador que la estudia los papeles, a la Criada que la ayuda á vestir y desnudarse en el teatro, y que además de todo esto, se haga todos los vestidos que necesita para las Comedias” (“Carta XLVI” 73). Los cómicos son conscientes de la situación, pero dependen de la taquilla y ésta, del público, por lo que existe un acuerdo tácito entre cómicos y público, que lo que pretende es divertirse, chocando con los intereses de los intelectuales que pretenden que el teatro sea escuela de moral. Por eso que de este negocio depende el sustento de los cómicos, siempre que se les presentan dos comedias,

una llena de disparates y pasmarotas . . . y otra escrita con arreglo en lo posible, y sin desatinos clásicos, siempre eligen la primera; porque aunque algunos de los individuos de las Compañías tienen la suficiente instruccion para conocer lo malo y lo bueno, como saben mucho mejor por la experiencia, que aquellas cosas suelen por lo comun gustar al pueblo, temerosos con mucha razon de perder dinero (“Carta XLVI” 760-61).

Además, a semejanza de cómo funcionan las compañías en Francia, las piezas teatrales “se leen en público consistorio para su admisión”, siendo voto de preferencia el del Galán y la Dama y, aun teniendo conciencia de que la composición pudiera ser detestable, si ven posibilidades de lucimiento votarán por ella, asegurándose el éxito de taquilla. A fin de cuentas “El galán y la primera dama estaban obligados a designar con anticipación las obras que habían de representarse en ese año artístico, y a dirigir los ensayos” (Domínguez y Gallego 4). De la tercera dama y su homónimo masculino dependían los sainetes y los entremeses que fueran a representarse, y las cuatro actrices restantes, además del papel que debían interpretar, tenían que cantar las “tonadillas” y “princesas” (coplas sueltas que se cantaban en el segundo intermedio).

Sobre la condición de los actores, quizá la mejor crítica sea la vertida por el actor Manuel García de Villanueva. Nació a mediados de siglo en el seno de una familia de cómicos y llegó a ser primer galán de la compañía de Eusebio Ribera. Músico notable, escribió algunas obras en defensa del teatro español como *Manifiesto por los teatros españoles y sus actores*. Indica Fernando Domenech

que el propósito fundamental de este escrito es atacar el prejuicio que convertía en infames a los cómicos por el hecho de serlo. Su defensa se basa en el carácter moral y didáctico que atribuía al teatro la ideología de la Ilustración . . . [sobre el arte de los actores hace anotaciones para mejorar los defectos de los mismos] considera que el verdadero actor tiene que “vivificar” el texto que dice, y esto por medio de la perfecta comprensión de su personaje y la utilización consciente de la voz y de la “parte muda”, el gesto y la acción teatral, “ayudándose de todas las partes de su cuerpo” (Domenech en Saura coor. 199).

por lo que es consciente de que el arte de la representación deja mucho que desear. De las palabras de este actor podemos deducir que sí son conscientes de ese mal hacer, pero: “Como ninguno de ellos tiene situado fijo que le asegure la manutención, primero y principal móvil de las acciones del hombre, todo su afán es anhelar por complacer al vulgo, que es quien llena la mayor parte del teatro” (“Carta XLVI” 760). Pero no sólo es que carezcan de una situación económica estable, sino que carecen de formación, siendo la explotación de sus aptitudes su único recurso y, en este sentido, volvemos al esfuerzo económico que supone la creación de escuelas, que conllevaría la dignificación de la profesión y la de aquellos que la realizan:

Apenas se puede creer, que una Nación culta, después de tanto tiempo, tenga una cosa tan importante, tan informe. No hay escuelas para los Actores. No hay Colegios, donde se les enseñe un Arte de los más dificultosos, y observen la naturaleza, estudiando al hombre con dignidad. No hay premios para los verdaderos Poetas, sino acaso el desprecio por la ignorancia (De Urquijo 84-85).

“Las dos Compañías de Cómicos que tenemos dependen absolutamente del pueblo, y no como quiera del pueblo, sino del más ínfimo y grosero” (“Carta XLVI” 59). Adjetivos aparte, las compañías dependen de su público y, de hecho, cada uno de los recintos que ocupaban las compañías contaban con sus fanáticos seguidores hasta el punto de tener conflictos, producirse Reyertas o boicotear la función de los contrarios: “Los

‘chorizos’, furibundos partidarios del teatro del Príncipe, llevaban como distintivo una cinta de color oro en el sombrero y los ‘polacos’ -fanáticos seguidores de la Compañía del Teatro de la Cruz, donde solían acudir los chisperos del Barrio del Barquillo-, una cinta color azul celeste ” (Domínguez y Gallego 4).

Esta fue una de las reformas que llevaría a cabo el Conde de Aranda durante su nombramiento como presidente del Consejo de Castilla (desde 1766 a 1773 y otra vez en 1792). La cuestión era evitar los enfrentamientos incívicos entre los partidarios de las compañías que actuaban en el Príncipe y en la Cruz, así que sabiamente Aranda fusiona en una a las dos compañías y hace que sus miembros trabajen alternativamente en ambos coliseos.⁵⁵ La junta General es la que selecciona a los actores que van a representar en cada uno de ellos, y una vez asignadas las compañías se establecen los turnos. La organización de las compañías “estaba muy reglamentada y se articulaba de acuerdo a una escala jerárquica, bastante rígida, cuyos peldaños había que ir subiendo, a veces en lucha sin cuartel, a base de talento, de suerte, de audacia o de influencias” (Domínguez y Gallego 4).

Para hacernos una idea, baste como ejemplo que para cubrir las tres temporadas que ocupan el año cómico de 1784-85, se asigna el Coliseo de la Cruz a la Compañía de Manuel Martínez y el Coliseo del Príncipe a la Compañía de Eusebio Rivera, siendo el reparto de las temporadas:

Temporada primera. Desde el Domingo de Pasqua de Resurrección, hasta últimos de junio principian las representaciones en ambos Coliseos á las 4 en punto . . .

Temporada segunda . . . se representa por las noches en el Coliseo del Principe alternando las Compañías por semanas . . .

Temporada tercera . . . y la Compañía que en la temporada primera había representado en el Coliseo del Príncipe, pasa á representar á el de la Cruz; y la que había representado en éste pasa al del Príncipe (*Memorial* “marzo 1784” 113-14).

Para resarcir económicamente a las compañías por la escasez de funciones de la

⁵⁵ En el *Memorial* de marzo de 1784 podemos comprobar que aún se mantiene en vigor el Bando de la Real Sala publicado el 31 de octubre de 1766 para mantener la tranquilidad y la decencia en los teatros.

temporada de verano, en que sólo se representaba los domingos y días de fiesta, el Conde de Aranda dispone que a partir de 1768 hubiera función diaria nocturna, llamadas “funciones de gracia”, cuya recaudación se destinaba a las compañías (Muñoz Morillejo 77).

Siendo el Conde amante de los aspectos escenográficos, pone en marcha una serie de reformas que dignifican el vestido de la escena, como fue la supresión

de paños y cortinas en 1767, haciendo que diariamente se presentasen en escena los bastidores de lienzo pintados en perspectiva, ya de bosque, calle, plaza, interiores de edificios, etc. Para el mantenimiento de este inmenso gasto aumentó en dos reales el precio de los aposentos . . . estableciendo con este producto un depósito que se llamó *fondo de decoraciones*, para seguir sufragando sólo los gastos de las nuevas que hubiera necesidad de hacer en lo sucesivo (Muñoz Morillejo 77).

Sí queremos hacer notar que las reformas del vestido de la escena fueron aceptadas con beneplácito no sólo por el público, para el que era un aliciente mayor el espectáculo de las mutaciones que la propia comedia, como por los ilustrados de pensamiento encontrado. Tanto Erauso como Moratín padre, a pesar de la divergencia de sus opiniones, “. . . concuerdan en dar a la diversidad de decorados y maquinaria, a la *complejidad de la puesta en escena*, la preeminencia entre las posibles causas de la popularidad de una obra” (Andioc 36). Respecto a la indumentaria, la creación de un fondo de vestuario adecuado a la naturaleza de las representaciones queda pendiente, y teniendo en cuenta que el vestuario teatral depende de los propios cómicos, ocurre que

el Galan tiene un vestido á la Romana, un par de ellos á la antigua Española, otro Morisco, varios del traje actual, que llamamos á lo militar, y uno de aquellos que llaman ropones, vestidura hermafrodita, ó por mejor decir camaleona, pues con ella nos representan un Tartaro, un Persa, un Turco, un Armenio, un Griego, y en una palabra, qualquiera otro traje que no sea de los arriba mencionado . . . Las Damas tienen dos ó tres vestidos que llaman de *lucos*, de hechura y forma ideal, los cuales tienen los mismos honores y prerrogativas que los ropones de los Galanes, esto es, que se acomodan á todas las naciones, y aun con mas generalidad; pues como la accion no sea entre Españoles antiguos, ó entre Moros, (de lo qual tienen ropages) todas las demás se executan con los dichos vestidos, ora sea la Escena en Roma,

ora en el Indostan, ó en el País de las Amazonas. Todo su afan es tener costosísimos vestidos de Corte; ó conservar los que las regalan de este género las Señoras, y con ello hacen á *Veturia*, esposa de *Coriolano*, á *Octavia*, dama de *Alexandro* . . . y las demás comedias que llaman Palaciegas. De los demas personajes de escalera abaxo no hay que hablar; pues además de no tener absolutamente propiedad, suelen salir algunas veces indecentes (“Carta XLVI” 774-776).

Por lo que se obvia, no sin conocimiento, el lugar geográfico y el tiempo histórico en el que se desarrolla la acción, por lo que van vestidos todos de la misma manera, aunque bien pueden añadirle un turbante turco o una gasa en la cabeza a modo de los hebreos, para orientar. El autor de la misiva narra que, en cierta representación donde aparecían cuatro senadores romanos, entraron a escena “con peluca blonda, gorguera á la antigua Española, y una toga encarnada de la misma hechura que la que llevan nuestros Consejeros, llamada vulgarmente *Garnacha*” (777). Tal indumentaria fue hecha ex profeso para la representación, pero, sin tener quien les asesorara, los actores vieron que la comedia pedía togas y togas les dieron.

El mismo problema se presenta con el adorno del teatro, tanto al vestido de la escena como en los accesorios necesarios para la representación, “porque de él depende mucha parte de la ilusión; y es una cosa muy impropia el ver un Salon, ó un Palacio con la misma forma y ornatos en tiempos de los Romanos, que en tiempos del Cid” (782). También los tramoyistas actúan a su albedrío, como por ejemplo poniendo “un reloj como el de una torre en una Sala del Palacio de *Constantino*, y otros adornos tan disparatados como este” (782). El tema de la verosimilitud era muy cuestionable con respecto al ornato de la escena, y aunque es indiscutible la destreza de los escenógrafos-pintores respecto a la perspectiva,

se debe enmendar tambien en el ornato del Teatro; porque cómo nos han de representar con propiedad y exâctitud una Batalla dada en el siglo XI, si en el telon de perspectiva, aparece un Baluarte coronado de cañones de artillería, siendo así, que hasta dos ó tres siglos posteriores, no se inventó la polvora, ni la fortificacion de aquel modo (*Memorial* “marzo 1784” 123).

Recapitulando y dejando a un lado los improprios de unos y otros hacia los elementos sîgnicos de carácter no verbal que visten la escena, desde los bastidores hasta el calzado de los actores, reiteramos que el problema es de carácter económico y la

solución “para dar una forma decente y arreglada al teatro” (“Carta LXVI” 779), ajustando los ingresos con las necesidades: “y en su consecuencia podría arreglar un situado fixo, y bastante para poder mantener con decencia y desahogo á los Galanes, Damas, Barbas, Graciosos, y demás partes útiles y necesarias en las Compañías” (780), siendo una parte destinada a un fondo de vestuario del teatro y así los cómicos solo tendrían que costear “el vestido de militar, y en las mugeres la Bata regular ó Polonesa, y el de majo en uno y otro sexô; porque estos trages como son usuales” (780-81), les sirven tanto para la calle como para el teatro. El fondo de vestuario se crearía llevando a cabo un estudio iconográfico de láminas, dibujos, etc., que presentan los trajes de todas las épocas de todas las naciones. Lo mismo debe ocurrir con el cuadro de la escena de modo que se presente una imagen armónica del lugar, tiempo y personajes que pide la comedia. Para que unos y otros no actuaran independientemente, sería necesario un “Gefe científico de los teatros, á cuyas órdenes y disposicion estuviese todo lo concerniente á las representaciones” (782-83).

Pero dejando a un lado las cuestiones referidas a la veracidad de la puesta en escena en sus aspectos sýgnicos no verbales, volvamos al “pacto tácito” entre actores y público, haciendo a aquellos responsables, por miedo a perder las funciones, de volcarse al gusto de la audiencia que lo hacen “mucho más bárbaro de lo que es; pues juzgan que solo le agrada la confusion y complicacion de acciones, la demasiada novedad y extrañeza en los sucesos, aunque enteramente salga del órden natural y verosímil” (763-64).

La distribución del público en los nuevos edificios responde a la establecida en los antiguos Corrales; así tanto en los Corrales como posteriormente en los coliseos, “las lunetas y aposentos son [según el corregidor Armona] ‘las partes que siempre se ocupan por la Nobleza y el Pueblo rico . . . [añade] la mayor parte de la cavidad y la más barata está dada al pueblo vajo” (Armona ctd. en Andioc 14). La cazuela seguía reservada a las mujeres, llevándose la separación por sexos a buena parte de la jerarquía social:

las damas más favorecidas ocupaban efectivamente los aposentos, en los que se practicaba la separación de sexos . . . Entre el público femenino de la cazuela . . . se hallan algunas damas que no se acomodasen un palco bien sea por falta de recursos, o “porque les es molesto todos los días componerse según la etiqueta con que en estos corresponde presentarse”; había en efecto una fila de delanteras cuyo precio era más elevado que el de las demás localidades del mismo sector (Andioc

14).

Esta misma alteración en la distribución de las localidades se produce en el sector masculino, ya que la asiduidad a las representaciones, según en qué localidades, iba en detrimento de la economía doméstica. El estudio de Andioc viene a constatar que los salarios de los trabajadores estaban muy lejos de poder permitir una asistencia reiterada a los coliseos de las clases más humildes, luego cabría preguntarse quiénes constituyen el grueso del “vulgo”. Erauso y Zabaleta sostenía en 1750 que

la concurrencia del Vulgo à los Corrales es muy corta; pues aquella parte del concurso, que, por lo regular queda en los patios, que son los sitios donde assiste esta casta de auditorio, no es toda gente humilde, vulgar, ni aun la tercera parte; porque allí se quedan acomodadamente, ò por dissimulo de su calidad muchos sugetos de sobresaliente carácter, que con su asistencia, y semblante aprueban, ò reprueban la obra (Erauso y Zabaleta 88-89).

Erauso escribe su *Discurso crítico sobre el origen, calidad y estado presente de las comedias de España, contra el dictamen que las supone corrompidas y en favor de sus más famosos escritores: el Doctor Fray Lope de Vega Carpio y Don Pedro Calderón de la Barca*, y lo hace precisamente en defensa de todo lo que recoge el título, es decir, todo nuestro bagaje escénico y contra *el dictamen que las supone corrompidas*, siendo una reacción casi belicosa contra el prólogo que hizo Nassarre a la edición de las comedias de Cervantes⁵⁶. Erauso reprueba el uso que el prologuista hace del término “vulgo” (locución acuñada por Lope de Vega y que distinguía la audiencia popular de la Cortesana) al referirse despectivamente al público que puebla los teatros. Erauso le ofrece la definición de “Vulgo . . . gente comun, plebe, o populacho . . . la gente comun, y ordinaria, que por lo regular discurre con humildad, y falta de conocimiento” (24). Es decir el concepto es único, por lo que le resulta curioso al crítico la referencia de Nassarre al “vulgo superior”, que no son más que “una casta de necios, disfrazados con habitos de sabios, porque viven, y andan entre la gente principal y estudiosa . . . hay necios con peluca, necios con golilla, necios con corona, y necios con cerquillo” (24-25). También hace referencia a un “ínfimo vulgo” que es al que se trata de agradar con las comedias “sin tener respeto á lo restante,

56 Consideramos muy ilustrativo para comprender a los defensores de Lope y sus razones “El discurso crítico de Erauso y Zabaleta: “Intereses ideológicos y desvirtuación del *Arte Nuevo de Hacer Comedias* de Lope de Vega” de Alberto Rodríguez y Angélica López.

y mas sano del Pueblo” (85). Erauso deja ver que ese “ínfimo vulgo” que apenas tiene capacidad económica para ir a las funciones poco tiene que ver con la elección de las comedias, “no se detiene à la inteligencia radical de lo que mira, ni tiene facultades para ello” (89). Por lo que considera que “hacer al Vulgo Autor de las novedades, y culpas del Theatro, es una gentíl treta, de mucha utilidad para el Prologuista: Es azotar al Negrillo, porque el Señorito se meó en la cama” (86).

Podríamos continuar con la polémica teatral, pero básicamente se trata de usar las tablas como plataforma política de divulgación ideológica, valiéndose de él como herramienta para la transformación social,

el teatro fue considerado en el momento uno de los medios fundamentales que podían utilizarse para impulsar la reforma general de la sociedad. El interés por él fue considerable. Sobre él se discutió con pasión. En torno a él giraron un importante número de escritos que pretendían mostrar las diversas posturas sustentadas por los intelectuales del periodo (Cañas “Una nota” 27).

Pero todos estos ilustrados, críticos, prologuistas, intelectuales... no escatiman en agravios hacia los hacedores de teatro, que se convierten en chivos expiatorios de esta historia. No siendo ellos asiduos a las funciones, podríamos considerarlos en su mayoría “ignorantes” de la realidad teatral, que no es otra que la búsqueda de la diversión. Éste es el motivo por el que los avances escenográficos son muy bien aceptados; la complacencia del público, sea “superior” o “ínfimo”, “estriva en el adorno exterior del Theatro: en la visualidad de las Tramoyas: en la puntual mutacion de los Bastidores: en la atractiva galanura, y desenbarazo de las Còmicas: en los inquietos passages del Entremès; y en las bufonadas del Gracioso” (Erauso 89). El estudio de Andioc sobre las preferencias del público también alude a la tramoya como anzuelo para captar al público:

. . . se valen de mil invenciones para atraer a la gente; unas veces con iluminaciones inverosímiles y decoraciones de teatro y lo que llaman tramoyas; otras veces dividen la comedia para que haya más entremeses; otras apelan a diferencia de tonadillas y recitados, y otras tienen que andar suplicando a los bailarines; y ya sabe V. que al coliseo donde hay mejor bailarín acude toda la gente (Nicolás F. de Moratín ctd. en Andioc 34).

Y éste sí sería el pacto lícito con el vulgo, público, mirón o audiencia, es decir, con los

espectadores, aquellos que asisten “a un espectáculo completo, susceptible no sólo de embelesar la vista y el oído, sino también de divertir por su polivalencia” (Andioc 35).

Como hemos visto, amén del público, los más agraviados fueron los cómicos, que se convirtieron en verdaderas armas arrojadas entre uno y otro bando. Si el “vulgo” se mantuvo discreto, sí hubo un actor que manifestó el sentir de su gremio y al que ya hemos nombrado, Manuel García de Villanueva. Este actor “hombre de cierta cultura, preocupado por conocer a fondo su profesión . . . y deseoso de defenderla en todo momento de los ataques de sus detractores...” (Cañas “Una nota” 29), escribe el *Manifiesto por los Teatros españoles, y sus actores*, en 1788, en respuesta a la sarta de injurias vertidas por un tal Trigueros sobre el teatro en general y los actores en particular. Sin nombrar ni tener intención de ofender al crítico, justifica el escrito de la siguiente manera: “La repetición de insultos con que los ignorantes, y los que por implacable espíritu de venganza, que les domina, zahieren todos los días con razones sofisticadas, o por falta de instrucción, mi profesión” (cdo. en Cañas “Una nota” 31). Cansado de ser la bola arrojada entre los intereses y caprichos particulares de unos y otros, intenta acabar con “las calumnias que dictó la mordacidad, á las cuales no debemos callar . . . no para vengarnos en las respuestas . . . , y sí para no ofrecer camino real á las mentiras, y dexar á los engañados que las sigan como verdades” (31).

2.2.2 De las cuestiones dramáticas: lo galo, lo hispano y el tema de las traducciones

Este sí es el verdadero campo de batalla entre ilustrados casticistas y afrancesados. Aunque en la mayoría de las discusiones los ilustrados se centran sólo en las cuestiones que atañen a la composición dramática desvinculada de la materia escénica, no podemos olvidar que son la primera dama y el galán quienes eligen los textos para la temporada teatral, por lo que

La desconfianza de los ingenios de que su comedia agrade á los Cómicos, la priesa con que la componen, y los retoques, adicciones, y enmiendas que sufre luego por dictamen de los actores, es causa de que el lenguaje no sea tan puro y castigado como debía ser: y así en vez de poder aprender el oyente la belleza y naturalidad de la lengua en el teatro, tiene que sufrir muchas veces, no sin gran molestia, lo duro de las expresiones, la violencia de las frases contrarias al genio é índole de nuestro idioma, los galicismos, lo escabroso de los versos, y la

desigualdad de estilo (“Carta XLVI” 765-66).

En este panorama tanto de proyección como de introspección encontramos detractores y, si no defensores, sí valedores de la tradición teatral que hemos considerado curioso confrontar por ser la visión, a través del teatro, de la España dividida.

Como ya se lamentó Manuel García de Villanueva, cualquiera es libre de criticar, con conocimiento de causa o sin él y sin asistir apenas al teatro, engañando a los esnobistas sin instrucción a que respalden sus opiniones sin tener en cuenta que ellos son los maltratadores de nuestra escena. Como ejemplo de estos ilustrados, cuya formación es “tan amplia” que se permiten hacer crítica en cualquier ámbito de la cultura, la política o la religión, tenemos el caso de D. Mariano Luis de Urquijo. Vinculado al quehacer político en la Corte, tradujo la tragedia francesa de Voltaire, *La muerte de César*, en cuyo prefacio hace un repaso “sobre el estado actual de nuestros teatros y necesidad de su reforma”, en el que de forma acertada afirma que “un Teatro bien arreglado puede contribuir á la cultura de una Nación, no menos que las escuelas más florecientes” (Urquijo 2-3), pena que el halago sea para Francia y su Corneille porque España viene a ser comparada, al más estudiado estilo volteriano, a Inglaterra en términos más duros, incluso, que el propio Voltaire lo hiciera en su despecho: “España, é Inglaterra depravaron en el siguiente siglo [XVII] la regularidad de la acción, y corrompieron el estilo con atrevidas metáforas, con hipérboles, con pensamientos falsos, y con oscura y pueril afectación” (12-13). Esta referencia a Urquijo, crítico y prologuista (amén de traductor), supone un ejemplo de la intolerancia y de la crítica extrema que fue vertida por los ilustrados más afrancesados. Para Cotarelo, Mariano Luis de Urquijo

no tenía más autoridad que la de ser un rabioso galómano, tradujo *La muerte de César*, tragedia de Voltaire, que le valió el conocido epígrama del abate Marchena, según el cual el autor más malo del mundo sería Voltaire en la traducción susodicha; y en un discurso preliminar y docente, lleno de ineptias y adefesios sólo explicables en un loco, de lo que algo ó *algos* tenía D. Mariano, después de desatarse contra nuestro teatro del siglo XVII (Cotarelo 222).

Este tipo de declaraciones como las publicadas por Urquijo, que fueron muchas, vienen a manifestar las influencias que sobre estos aspirantes a Ilustrados tuvieron las ideas contenidas en los discursos de los tertulianos que, en su mayoría de tendencia

afrancesada, influyeron en estas preclaras mentes que enarbolaron la doctrina de la cultura francesa como auténticas fieras, mordiendo y renegando sobre su herencia y patrimonio.

En este aspecto encontramos bastantes similitudes en la manera de entender el teatro de Lope y Shakespeare, fundadores, se podría decir, de su respectivo “Teatro Nacional”, eso sí, fórmula del siglo anterior. Ambos proporcionaron al público de su tiempo el espectáculo dramático que apetecía y que era capaz de entender y gozar. Para Lope, al igual que para su coetáneo inglés, una de las fuentes

fueron las novelerías puestas de moda durante el Renacimiento, sobre todo por los narradores italianos . . . [La gran diversidad dramática fue animada por Lope] con la palabra y el espíritu de sus propios contemporáneos, y la vistió con todo género de elementos tomados de la inmediata realidad nacional, costumbres populares, fiestas locales, cantos y danzas tradicionales; acercó a la sensibilidad del hombre de su tiempo cualquier acción apasionante sin cuidar con demasiado rigor detalles de exigencia erudita ni atormentarse con anacronismos de más o de menos . . . porque a Lope le importa siempre más la vida que la arqueología (Alborg vol. II 262-63).

No hay noticia de que Shakespeare o Lope viajaran al extranjero, pero todo el material recopilado para sus historias, fuese cual fuese el país o la época, lo aculturizaron al plano de sus tradiciones y su tiempo. No le viene el calificativo de “poeta nacional” por dar “preferencia a los asuntos nacionales sobre los extranjeros . . . sabía muy bien que la representación de hechos no españoles por actores españoles y para los espectadores españoles ya era por sí la garantía de una cierta nacionalización de lo extraño” (Vossler ctd. en Alborg vol. II 264). Errados estuvieron los ignorantes ilustrados que acusaron a Lope de la corrupción del arte del drama; sólo fueron las circunstancias, más que nada políticas, y la falta de ingenios lo que hizo que se maltratara el drama español: “La lozanía desordenada de Lope extravió con su ejemplo á los que sin tener su talento quisieron imitarle” (Real Academia de la Historia, ed.) XV).

Y volviendo al tema de la audiencia, que no se puede obviar en ninguno de los quehaceres dramáticos, amén de la calidad de los versos y el decoro de la acción, al igual que ocurría en tiempos de *The Globe* y *The Rose* o con los distintos poetas que estrenaban en la *Comédie Française* y, por supuesto, en España desde tiempo de los primitivos Corrales, el éxito o fracaso de una función dependía del humor del público, que

frecuentemente convertía la representación en una gresca de barrio. Cada grupo defendía la superioridad de sus cómicos o sus autores favoritos y acudía al teatro de sus rivales a “reventar” la obra de un escritor contrario o a “patear” las actuaciones de los cómicos del otro bando . . . La hostilidad de una facción podía fácilmente hacer fracasar una obra, así como la bien concertada acción de sus defensores la sostenía en cartel mientras les pluguiera (Alborg vol. III 571),

y en algunas ocasiones, los propios sobornos de la crítica o los poetas a sectores del público se encargaban de ensalzar o hundir la comedia al más puro estilo francés. Los académicos de la Real Academia de la Historia, en su “Advertencia” a las Obras de don Leandro, refieren cómo

En 1803 se representó en el coliseo de la Cruz notablemente corregida, aumentada y reducida á forma mas regular, la comedia de *El Barón*, compuesta á modo de zarzuela en 1787, la cual figura con admirable propiedad los embustes y trápalas de los petardistas metidos á grandes señores. La compañía de los Caños del Peral ofendida de la preferencia que para su representación se habia dado á la de la Cruz, buscó en los enemigos del poeta medio de desquitarse; y sabiendo éstos que sobre el mismo argumento se habia compuesto otra comedia con el título de *La Lugareña orgullosa*, se apresuraron por una parte á representarla para oponerla á la de Moratin, y por otra á pagar gente que silbase la de este insigne poeta” (Real Academia de la Historia, ed. XXIII).

Andioc señala que cuando coincidía la representación de una comedia heroico-militar y una de magia, una en el Cruz y otra en el Príncipe, “*raras veces se perjudican mutuamente*; por lo general, ambas atraen a sus teatros respectivos un concurso importante” (69). Este investigador, en su estudio *Teatro y Sociedad en el Madrid del siglo XVIII*, hace un concienzudo estudio mediante el análisis de los ingresos en taquilla para calificar el éxito de una comedia, pero nos hace ver que, aunque la comedia se supone el plano principal de la puesta en escena, en la mayoría de los casos era mucho más sabrosa la guarnición. Una función constaba de una comedia, un entremés (representado entre la primera y segunda jornada de la comedia y suprimido a partir de 1780), y un sainete (entre la segunda y la tercera jornada). La concurrencia del público no respondía en la mayoría de los casos a la “calidad” de la comedia, sino al acierto del entremés o sainete, cuestión muy criticada por los ilustrados del momento. Lo cierto es que “no pocas veces se observa una subida repentina de las recaudaciones después de la mera

sustitución del sainete que completa el programa” (Andioc 33). Son bastantes las voces que se levantan hacia la estructuración del programa, entre ellas la de Nifo, puesto que las interrupciones hacen que el público y actores pierdan la concentración de la trama: “¿para qué los necesitamos en los intermedios, cuando cortan la ilusión y pierde el Poeta aquel trabajo, que le había costado inflamar á los espectadores en cada Acto?” (Urquijo 50). Aclara que si con esto lo que se pretende es entretener al público mientras los actores descansan es absurdo, ya que son los mismos actores del drama los que han de mudarse de carácter y de indumentaria, por lo que se trata de un despropósito. Lo decoroso y beneficioso para todos sería que los intermedios fueran cubiertos con una música ajustada a la trama del drama, concluyendo la representación con un “Fin de Fiesta de Música y cantado”, evitando que el público saliera de estampida una vez concluida la comedia o tragedia.

Nifo también escribe sobre el interés de público y empresarios por este género del que, en muchas ocasiones, depende el éxito de taquilla. Cuando se representa *Cada uno para sí*, no satisface las expectativas, “. . . los intermedios de Entremés y Saynete fueron algo tibios y los Espectadores no quisieron calentar mucho los asientos” (Nifo ctd. en Andioc 33). Un mes después la misma compañía interpreta *La paz de Artaxerxes en Grecia*, y apunta Nifo: “mudáronse aquí los Saynetes porque fuera menos amargo el rato para los mirones” (ctd. en 33). “Ya no se va al Teatro por la Comedia sino por los Saynetes y Tonadillas”, afirma el cronista, y verdad hay en ello cuando se convierten en reclamo del público para el éxito de una comedia o tragedia.

Concluyendo con su exposición de la depravación del teatro español a partir de las comedias de Lope, Calderón y demás ilustres poetas áureos, dice:

Es cierto que nuestras antiguas Comedias tenían mil defectos; . . . que en ellas la acción suele enredarse frecuentemente con impertinentes episodios, y que en una palabra, se encuentran abandonadas todas las reglas del Arte; pero al fin hay trama, interés, y desenlaze, que falta en las modernas, cuyos Autores tampoco observan ningún precepto poético, bien que creemos los ignorarán, porque no saben lo que los otros (Urquijo 44).

Y es que al público, auténtica autoridad, lo que le interesa es el espectáculo, o dicho de otro modo, un conjunto de elementos que no tienen ninguna relación directa con la poesía

dramática propiamente dicha.

3. LAS REFORMAS DEL TEATRO. DE NIFO A D. LEANDRO

A pesar de que se ha culpado de los males del teatro a los autores áureos y a los malos poetas que siguieron su estela de fantasía, René Andioc manifiesta en sus estudios que las representaciones calderonianas, según la recaudación de la taquilla, no eran tan exitosas como se nos ha hecho creer. En este sentido compara “*El alcaide de sí mismo*, representada una sola vez por Juan Ponce el 24 de agosto de 1768 . . . El calor del verano, se dirá; pero la zarzuela *Briseida*, representada en las mismas condiciones, en julio, obtuvo un verdadero triunfo” (Andioc 25). Hacia final de siglo, afirma Cook, “las obras que atrajeron menos público fueron . . . las ‘Golden Age Plays’. En cambio [aclara Andioc] hay novedades que seducen a ese pueblo supuestamente herido en su patriotismo: una traducción -¡del francés!- [con una recaudación pasmosa y sobrepasada por] *El barbero de Sevilla*, ópera bufa” (Andioc 25) y otras tantas, la mayoría extranjeras, que obtienen las mejores taquillas. Por lo que el público, en tiempos de la Junta de Dirección, de lo que está defraudado es “de un determinado estilo dramático, de ciertas obras que antes llenaban los teatros y que *los reformadores se verán obligados a reponer con el fin de evitar el fracaso inmediato de su intento*” (Andioc 26).

Si bien cuando hablamos de los reformadores teatrales aludimos directamente a D. Leandro y al Conde de Aranda y trasponemos a 1799, es de aclarar que los “males” los venimos arrastrando desde hace un siglo y que muchos fueron tratados de forma más o menos objetiva por cronistas, críticos, eruditos, poetas, etc., que ofrecieron líneas adecuadas para la mejora que no fueron tenidas en cuenta y que posteriormente se convirtieron en las bases de la reforma de final de siglo. Éste es el caso del material aportado por el periodista y cronista teatral, además de asiduo a las salas de los Coliseos, D. Mariano Nifo. Partidario y traductor de Louis Riccoboni, redactaba sus apreciaciones sobre las puestas en escena preocupándose de las cuestiones materiales y técnicas de las mismas, siendo por esta causa duramente criticado por sus rivales:

Este Nifo pues es el perito que en el final de los años 60 se ve encargado por el Corregidor de Madrid de reflexionar e informar sobre la reforma de los teatros . . . Nifo anhelaba una reforma profunda, la cual se haría posible sólo cuando el Estado se hiciese dueño de los teatros: deseo de estabilización y funcionarización

que por cierto no desdecía con la política cultural del despotismo ilustrado. Además en sus crónicas Nifo aparecía como un buen conocedor, hasta como un técnico en punto a teatro: advertencias originales sobre las representaciones, decoraciones o vestidos, sobre el juego de los actores, a veces indecente y efectista, otras monótono y frío (Domergue 96).

Como asiduo al teatro y en su labor de periodista crítico de cuanto acontece en la escena, encontramos algunas correspondencias con nuestro polémico Voltaire. Si bien el francés tuvo una estrecha amistad con Adriana Lecouvreur que le llevo a la indignación y a la incitación a la huelga actoral con motivo de las exequias de la actriz, “Nifo fue uno de los muchos que en 1767 cantó el final cristiano y ejemplar de la incomparable, de la ‘divina’ [Ladvenant]” (Domergue 95), de la que dijo que la actriz había hecho “lo que tarde o nunca se volvería a ver en España” (ctd. en 95). Nifo mantuvo una buena relación con los actores, precisamente por su asidua asistencia a los coliseos, que le llevó en su labor periodística a poner en práctica la publicación de una crónica teatral, imparcial y objetiva, de las ficciones de la escena madrileña.

En esos años sesenta, Nifo redacta un ajustado plan de reforma que no fue publicado y mucho menos llevado a cabo, probablemente por no ser el cronista persona grata al Gobierno:

El informe consta de dos partes: un discurso de 70 folios, luego unas cifras, un presupuesto de seis páginas, con los gastos anuales del teatro y los productos, o sea las entradas; . . . dos páginas tituladas por Nifo *Arbitrio asequible para proporcionar el efecto de esta idea*. La primera parte . . . consta de ocho puntos (reforma del teatro; formación de los comediantes; dotación de los mismos y demás dependientes; vestidos de los comediantes, ornato y decoración del teatro; seminario para 24 jóvenes de uno y otro sexo; Academia Real de Poesía; cómo han de ser las obras que se han de ofrecer en el teatro; Dirección General del Teatro) más una conclusión, siendo los últimos muy someramente tratados y desechados harto pronto (Domergue 97).

Nifo asiente en el estado lamentable del teatro sobre el que discuten todos los pro-reformadores, pero destaca la relación que existe entre los buenos poetas y los buenos actores: “Del país de los buenos poetas son oriundos los perfectos comediantes” (ctd. en Domergue 97) y, sin poner en duda la virtualidad de los poetas españoles, galos e ingleses

y atendiendo a la premisa de Nifo, señalamos que, tanto en el caso de Garrick (en el compendio de personajes shakespearianos), como Talma, iniciado con Hamlet y su magnífica caracterización de Otelo, y nuestro Maiquez, que con la interpretación de Otelo asienta la continuidad de Shakespeare en la escena española, que es el poeta (aunque sea en versión contemporánea y traducida adulterándose a las distintas naciones) el que conquista al cómico: “Concluye: ‘Del talento de los poetas nace como de legítimo origen la habilidad del comediante’ . . . [No se trata de que los actores sean buenos, sino de que] ya no hay poetas que sepan lo que escriben, y como faltan estos verdaderos intérpretes de las pasiones, no hay quien reprenda las faltas groseras de los comediantes” (Domergue 98).

En estos años sesenta y probablemente “por encima” de las polémicas tertulianas entre nacionalistas y afrancesados, el cronista presenta unos sabios criterios para mejorar tanto las producciones dramáticas como las escenificaciones y la constitución de las compañías. Así, la propuesta consiste en la creación de una Academia Real de Poesía que examine las obras en función de las “reglas del Arte y al decoro con el que deben tratarse las costumbres, [pasando a la censura de la Real Academia de la Lengua para que] las purge de las irregularidades y faltas de propiedad” (Domergue 99), devolviendo el vigor a nuestra lengua. El propósito de esta Academia es la de proporcionar buenos poetas dramáticos preparados en todos los campos de la ciencia y el arte, en Historia y costumbres, etc., “para no cometer esos despropósitos de cronología, geografía, física en que incurrieron muchos de los más famosos ingenios del siglo pasado” (100). Nifo considera que esta Academia, que será una mesa censoria, estará constituida por doce miembros altamente preparados, a los que se les atribuirá, como colectivo, hacer de director de teatro:

será de su cargo el presenciar los ensayos, notar y corregir los defectos que se adviertan en los comediantes, dándoles una clara idea de los sentimientos y pasiones que haya en el papel que se represente: [dice Nifo] “lleno el comediante de los sentimientos que convenga al personaje se reviste más de ellos y le figura al público con más propiedad para introducir en la escena la ilusión”. Consejeros de los poetas serán los académicos, los cuales poetas serán a su vez consejeros de los comediantes, decoradores y sastres . . . [también] “formar el argumento de las piezas” (será publicar el programa), luego imprimir papeles de convite y mandarlos para el estreno a las personas más distinguidas de la Corte . . . Por

último la Academia imprimirá todas las obras nuevas con primor. Así se fomentará el arte del grabado y con el producto de las ediciones se podrá premiar el talento poético (Domergue 100).

Pero lo más novedoso en este tratado para la reforma se centra en lo referente a la puesta en escena, yendo más allá que otros teóricos de la mejora o innovación de la escena, incluido don Leandro, precisamente por su asiduidad a las representaciones, el trato con los comediantes y el interés que le suscitaba el entresijo de entre bastidores. Para Nifo “la llaga principal del teatro es la falta de hábiles comediantes que declamen según los rígidos preceptos de la escena, no con groseros ademanes de hombres y mujeres sin crianza” (ctd. en Domergue101), por lo que además de la Academia Real de Poesía hace falta un Jefe o Director del Teatro “que fiscalice con severidad a los cómicos tanto en la representación formal como en los ensayos, además del Seminario para actores en que éstos se formen desde niños a la verdadera declamación, canto y baile” (101-02). Si volvemos la vista hacia la Francia e Inglaterra de la época, vemos como los actores estaban protegidos por la Corte, privilegio que pierden los cómicos españoles y que, según Nifo, es merecido por su ignorancia del oficio. Lo que habría que estudiar es que probablemente la pérdida de la protección Real es lo que les lleva a interpretar cualquier tipo de carácter en cualquier tipo de comedia. Nifo aboga por la especialización: actor cómico, actor trágico, de manera que el personaje trágico no pierda su dignidad ante el público a la hora de doblar en los entreactos, pero no sólo se tienen que formar en el arte de la actuación, sino que tienen que estudiar también

“los monumentos antiguos” para evitar anacronismos y “aprender en ellos una cierta propiedad del tiempo y de vestidos que dan a la misma acción del comediante un aire de majestad y grandeza. En la muda elocuencia de las pinturas y en el desmayado lenguaje de las estatuas se hallan juntas la gravedad de las aptitudes (¿actitudes?) y la nobleza del gesto en los semblantes” (Nifo ctd. en Domergue 102).

Nifo, consciente de la sobrecarga de trabajo que este tipo de formación y dedicación supone para los cómicos, “propone que los actores se turnen, trabajando alternativamente ya que han de especializarse según los géneros (cómico, trágico u ópera); así tendrán tiempo para el estudio mientras que hoy en día “hacen a todo sin maestros ni modelos” y desde que comienzan no descansan” (ctd. en 103). El régimen administrativo que propone

el cronista para los actores es prácticamente el mismo que rige en las compañías francesas: dependerán “de la Dirección General del Teatro que los paga. Son funcionarios y hasta tienen la seguridad social con montepío, jubilación cuando viejos, etc.” (103), con este ventajoso sistema se volverían dóciles “a su dueño el Magistrado”. Se accedería a las compañías por oposición y no por recomendación; se formaría con los de la Academia de la Poesía aprendiendo a distinguir las pasiones y las intenciones de los personajes y, además, recibirían clases particulares de declamación, baile y esgrima. Los actores jubilados pasarían a ser maestros. El Seminario de cómicos constaría de 24 alumnos pertenecientes a dos clases: los hijos de los cómicos y los sacados de los hospicios que, además de en las artes interpretativas, se les instruiría en el arte de la costura, la decoración, la pintura etc., de manera que tengan un oficio aquellos que no tengan talento para la escena, amén de compensar su pensión y educación..., “es decir unos vasallos del Rey útiles al estado” (104). En rasgos generales, esta es la propuesta olvidada de Nifo, cuyo contenido será expuesto como propio por todos los reformadores posteriores, incluido don Leandro, treinta años después. Don Leandro fue nombrado en 1799

individuo de una junta erigida para reformarle [el teatro], y después único director de los mismos. Moratín á poco tiempo renunció lo primero y no admitió lo segundo; y sin duda obró con acierto, como quiera que su índole y su ingenio eran mas á propósito para corregir las ridiculeces de los hombres en la escena, que para dar providencias que la mejorasen (Real Academia de la Historia ed. XXII).

En la misma fecha de su nombramiento se aprueba su propuesta de reforma, que contemplaba, entre otras: la autoridad para permitir o rechazar cualquier obra, nueva o vieja, la obligación de hacer repartos de papeles fundados en las aptitudes de los intérpretes, que los actores no intervengan en la elección de las comedias y que debieran tener un salario fijo, la reducción drástica del número de actores en cada compañía, la dignificación del poeta, la valoración de la figura del director o la fundación de una escuela de declamación y arte dramático, donde se enseñen las técnicas del montaje teatral: trajes, decorados, maquinaria, caracterización, etc. Después de un siglo polemizando sobre la reforma, nada hay de nuevo en la propuesta de Moratín que, y según Andioc, plagia en su “Reforma de los Teatros” la realizada por Nifo. Eso sí, don Leandro se encuentra que, además de las censuras apuntadas por Nifo, hay que añadir una “doble revisión por parte de los eclesiásticos . . . el censor nombrado por el vicario y otro censor religioso del convento de la Victoria” (Domergue 99) y algún otro detalle, según Nifo no

muy acertado, como el de “fiar la dirección del teatro y por consiguiente la del Parnaso a los autores cómicos” (101), en vez de nombrar un Jefe o Director del Teatro como era su propuesta.

René Andioc se cuestiona en su estudio

si la gran depuración emprendida por la efímera Junta de Dirección y Reforma en 1800 modificó sensiblemente la fisonomía del espectáculo dramático . . . En primer lugar, parece que la prohibición de un buen número de obras populares disminuyó las ganancias de las dos compañías . . . los promotores de esta reforma, deseosos de desalentar a las clases menos favorecidas cuya presencia toleran difícilmente en los teatros, han procedido a *una nueva alza de precios, que sigue a la del año anterior* . . . De manera que en *poco más de un año*, de diciembre de 1798 a abril de 1800, *dos* aumentos sucesivos modifican las tarifas (43).

En la situación en la que se encuentra el teatro podemos comprobar que esta reforma, que atenta directamente contra los intereses de las compañías y los cómicos y pretende cambiar “el horizonte de expectativas” del público, que se había decantado por las llamadas “comedias de teatro” o “comedias de magia”, donde

se entremezcla la belleza plástica de los decorados y el vestuario de los actores; el baile, con los espectaculares cuadros plásticos creados a través de la coreografía; la música y, en general, los efectos auditivos; la sorpresa por los alardes técnicos desarrollados a la vista del público -vuelos, apariciones y desapariciones de personas y objetos, metamorfosis, mutaciones...- y la curiosidad por los procedimientos a través de los cuales estos se llevan a cabo. No falta tampoco el interés por los avatares, disparatados, si se quiere, de la narración dramática (Pinedo 31),

estaba abocada al fracaso.

Así, pues, a pesar de las lisonjeras ofertas de los reformadores, ni los nuevos autores aparecían, ni los cómicos mejoraban, ni los ingresos aumentaban, sino al contrario, a causa de la monotonía de los espectáculos. A tal punto llegó la escasez de piezas que el mismo don Santos Díez, el eterno reprobador de toda obra de aparato, se presentó en 3 de agosto de 1801 pidiendo que las comedias desechadas por don Leandro Fernández de Moratín y remitidas a la Real

Biblioteca se habiliten para representarse, las de una nota que envía, por ser, según él, aunque defectuosas, inocentes y populares. Es decir, aquellas que solían llevar gente a los coliseos (Cotarelo ctd. en Julio 20).

Así la reforma teatral pretendida por los ilustrados afrancesados cegados por la preceptiva clásica, la de los poetas, no pudo con la preceptiva lopesca, la del público nacional que gustaba de su tradición, que era la del espectáculo multidisciplinar. Valga como ejemplo el calificativo aplicado a *Todo lo vence el amor o la pata de cabra*, estrenada en el Príncipe en 1831: “melo-mimo-drama mitológico-burlesco de magia y de grande espectáculo” (Andioc 69).

Concluyendo, podríamos decir que las críticas al teatro español del XVIII han sido objeto de

controversia y desunión . . . los escritores y actitudes del XVIII han sido juzgados, y continúan siéndolo, con actitud partidista; se les elogia o denigra interesadamente de acuerdo con la particular ideología del crítico; y lo que es peor aún: se desvirtúa o falsifica su pensamiento o conducta para acercarlos a la posición que a cada comentarista le conviene . . . Los críticos de tendencia progresista han exagerado en su provecho los rasgos de posible heterodoxia que ha podido encontrar, mientras los tradicionalistas y conservadores han lanzado sus anatemas contra los hombres y las ideas de la Ilustración (Alborg vol. III 13).

De lo que sí estamos seguros es que el teatro necesitaba “actualizarse”, independientemente de la subjetividad de la crítica.

En este panorama de la dramática española, encontramos un autor que, sin mancillar a nuestros poetas áureos, intenta dar nueva vida al teatro. Hablamos de don Ramón de la Cruz, traductor y responsable de la puesta en escena del *Hamlet* de Ducis y, en consecuencia, de la entronización de Shakespeare en España. En este poeta, que rechaza “las extrañas innovaciones”, se “remozan las glorias de nuestros antiguos entremesistas y se anticipa el triunfo clamoroso del teatro romántico, restauración escénica del genio nacional” (Alborg vol. III 535).

4. D. RAMÓN DE LA CRUZ: INNOVADOR ESCÉNICO DEL TEATRO NACIONAL Y SAINETISTA POR ANTONOMASIA

Para “los críticos nacionalistas . . . D. Ramón de la Cruz era exponente genuino de la dramática tradicional, el único superviviente del gran naufragio del teatro popular y castizo; para Menéndez y Pelayo, por ejemplo, sus cuadros breves eran ‘un trasunto fiel y poético de los únicos elementos nacionales que quedaban en aquella sociedad confusa y abigarrada’” (Alborg vol. III 667-68). Si en un principio De la Cruz comulga con la ideología galo-clásica arremetiendo, incluso, contra los sainetes, pronto mudó los aires hacia la legitimidad del patrimonio teatral nacional. Esta “vuelta de calcetín” no tiene explicación fundada para ninguno de los investigadores consultados, pero suponemos que la sumisión a una cultura teatral dirigida por literatos afrancesados, que nada tenía que ver con lo que se determinaba de las puertas del coliseo hacia dentro, no casaba con su manera de entender la constitución escénica de la que el poeta formaba parte. Su cambio fue tan radical que se convirtió en baluarte de la escena castiza y popular, convirtiéndose en el “sainetista mayor del reino” y “chino punzante” de los zapatos de los afrancesados.

El sainete es la forma dieciochesca del entremés tradicional . . . pieza en un acto de carácter cómico y popular . . . no se representa independientemente sino intercalada entre los actos de una obra extensa o como fin de fiesta de otra cualquiera . . . A su vez, los sainetes incluían diversos intermedios musicales, las tonadillas, que se cantaban y bailaban (Alborg vol.III 669).

D. Ramón hace una escenificación perfecta de la sociedad de su tiempo y, aunque su principal propósito es ofrecer ese “pedazo de vida” de manera jocosa y entretenida, no vacilará en hacer herramienta de ellos para arremeter contra los reformadores: “Los ilustrados hicieron blanco a don Ramón de incesantes ataques, y contra él -según costumbre de la época- llovieron los escritos, frecuentemente anónimos, ridiculizando sus obras y denunciando su nefasto influjo en el teatro” (Alborg vol. III 673).

Habría que señalar para justificar estas afrentas que De la Cruz, al igual que Lope o Shakespeare, era hombre de teatro, cosa que no eran, ni por asomo, los polémicos ilustrados que consideraban el teatro bajo su aspecto literario: “De la Cruz tiene chispa y un gran sentido de las situaciones teatrales que sabe disponer a maravilla; los sainetes hay que leerlos no solo atendiendo al texto escrito sino, y sobre todo, a su realización sobre el

tablado . . . sin omitir la aportación física de cada actor para quien fue pensada la escena” (Alborg vol. III 672), por lo que para él era primordial escribir los sainetes “contando muy de cerca con los actores que los habían de representar, para los cuales se adaptaban las circunstancias incluso físicas de los personajes y, por descontado, los chistes y gestos, situaciones y actitudes, en que aquellos actores sobresalían” (669). Pero no solo presta atención al aspecto actoral e interpretativo, sino que

concede gran importancia al aspecto visual de sus obras, influido sin duda por el afán espectacular que distingue al teatro popular de la época, y varía la escena con frecuentes cambios, que sorprenden por su número en piezas de tan corta duración. Cuida mucho además el movimiento y variedad de los grupos, y dispone elementos que, dentro del pintoresquismo ambiental, aportan curiosas pinceladas (669).

Con respecto a las acotaciones, Alborg indica que algunas de ellas podrían servir para la elaboración de guiones cinematográficos y que “los elementos plásticos, de bulto, y el movimiento escénico” (669) suponen tanto como el texto escrito. “En *El mal de la niña* don Ramón intercala una escena muda como de ballet o pantomima, graciosa y sugerente, que revela el fuerte sentido espectacular . . . que poseía el sainetero” (670).

Mucho ha traído el sainete en el campo de la crítica y, de entre los máximos detractores del teatro nacional, no podemos obviar a nuestro estimado Urquijo, quien dice que se trata de una

Voz graciosa, y mas graciosa composicion, que por mas que lo hemos procurado vivamente, no hemos podido investigar á qué clase de Poesía pertenecen . . . y aunque sabemos la significación de la voz Saynete, tampoco la vemos cumplida en el Teatro; pues en lugar de gracia, y chiste, solo nos representan la lascivia, la deshonestidad, y unas perversas y depravadas máximas . . . [que] trastornan todos los caracteres de la Sociedad, toda la justicia de los hombres, y las buenas ideas del pueblo (Urquijo 47-48).

Pero si esto es lo que opina sobre el género, no hablemos de los que lo producen, a los que califica de “ignorantes, é iniquos Autores” (48) que procuran la diversión del pueblo poniendo delante de sus ojos una extensa lista de vicios y maldades, explayándose en una severa acusación en estilo directo en los siguientes términos: “Hombres perversos,

que solo habeis observado lo depravado de la naturaleza, efecto de vuestra estúpida ignorancia, id, estudiad la virtud, medítadla, y conoceréis que sois más detestables, reos de mayores crímenes cometidos á la Sociedad en general, que quantos delinquentes mas fieros ha habido en ella” (Urquijo 48). La forma de expresarse refleja hostilidad y animadversión no hacia el género, sino hacia un poeta concreto, y siendo el libelo forma habitual de comunicación entre discrepantes, podemos suponer que el aludido respondió sobre tablas o en papel. En sí no importa el “santo”, porque la misma dinámica la mantendrá don Ramón desde las tablas y sus detractores desde el papel.

Don Ramón no se priva y recibirá ataques desde ambos bandos, nacionales y afrancesados, quizá no tanto por su ideario como por la escalada al éxito de las representaciones de sus textos, bien fueran traducciones, imitaciones, sainetes, tonadillas, etc., que convirtieron al poeta “en el principal autor dramático, estimado del Ayuntamiento, querido de los cómicos y, lo que es mejor, siempre aplaudido por el público” (De la Cruz, [Discurso Preliminar de Cotarelo y Mori] XIV). Según nos explica este estudioso del poeta y su época, las críticas por parte de todas las escuelas literarias no son achacables a que él

abusase de la autoridad que tenía en los escenarios, sino por la aversión nunca entibiada del pueblo á la innovación galoclásica, á duras penas podía representarse, ó no eran bien recibidas, las traducciones é imitaciones del teatro francés. Pero los autores desairados achacaban su fracaso á los amaños del único poeta verdaderamente aplaudido y lanzaban contra él sus venablos satíricos desde los prólogos de las piezas que tenían que imprimir para de algún modo darle publicidad (XIV).

De ellos destacamos, de uno y otro bando, a Nicolás F. de Moratín, que considera que el desprecio con que se reciben las “comedias arregladas al arte” se debe “a los poetastros ó versificantes saineteros y entremeseros que andan siempre arreglados á las compañías”, y por el lado de los casticistas, Francisco Mariano Nifo, “que después de mantener relaciones más bien amistosas con el sainetista le declaró una guerra nacida, según parece, de unas rencillas personales más que de una discrepancia teórica” (Coulon párr. 11), y que manifestó su enemistad “llamándole en letras de molde ‘ingenio motilón’” (De la Cruz, [Discurso Preliminar de Cotarelo y Mori] XIV). Pero D. Ramón no solo contaba con el apoyo de los cómicos, sino que también se valía de un arma de máxima

eficacia: “el sainete de costumbres teatrales, donde por boca de los cómicos, a quienes le unían unos mismos intereses, solicitaba el testimonio y el apoyo del público contra sus enemigos” (Coulon párr. 7).

Cabe añadir que esta manera de descalificación era de lo más usual, hasta el punto de que fue tema a tratar “En la Villa de Madrid á catorce dias del mes de Abril de mil setecientos sesenta y seis, [por] los Señores del Consejo de S.M.” (Consejo Real de Castilla párr. 1). El acta de reunión recoge las graves penas a las que se enfrentan aquellos que compongan “Pasquines, Sátiras, Versos, Manifiestos, y otros Papeles sediciosos, é injuriosos á Personas públicas, ó á qualquiera particular”; es norma que no se sepa la identidad del compositor que hace lectura de estos papeles en “tertulias, y conversaciones”. Este tipo de práctica alteraba la convivencia y el sosiego en la Villa, por lo que se consideró pertinente hacer saber por medio de edicto a todos los vecinos que “se abstengan de componer, escribir, trasladar, distribuir, ni expender semejantes Papeles sediciosos, é injuriosos, ni de permitir su lectura á su presencia”. Pero parece que no hizo efecto, siendo don Ramón junto a los más destacados críticos y poetas del momento, protagonistas de los más injuriosos comentarios, si bien uno desde las tablas y otros desde el papel.

Zafándose de la crítica toda su vida, es durante el periodo Aranda cuando ésta se recrudece de manera más incisiva y mordiente ante cada uno de sus estrenos, y es durante este periodo en que se ve “obligado” a abrir un paréntesis en su producción castellana comenzando “una serie de traducciones y arreglos de varias tragedias francesas é italianas que fueron representándose . . . mientras duró el imperio Aranda” (Cotarelo 99-100), suponemos que para no perder el prestigio ganado y no entrar en falta y perder el primer puesto de poeta dramático.

Resulta lógico que Ducis se inclinara por una propuesta escénica shakespeariana, ya que la cultura inglesa y, para nuestro interés, el teatro y la literatura, se habían puesto de moda en Francia, al igual que en el resto del continente, y que lo sometiera a toda clase de exigencias estilísticas y didáctico-morales por ser Voltaire el importador del poeta y el autor principal de la *Comédie Française* obligado a seguir una línea dogmática, pero ¿qué es lo que lleva a don Ramón a realizar la traducción de *Hamlet*, a fin de cuentas, una tragedia inglesa?

5. LA CUESTIÓN DE LAS TRADUCCIONES Y EL ESPÍRITU TRÁGICO NACIONAL. DE LA CRUZ, TRADUCTOR DE LA TRAGEDIA INGLESA *HAMLET*

5.1 La cuestión de las traducciones

Francisco Lafarga sincretiza perfectamente la situación en “La traducción como vehículo de difusión de la literatura francesa en España”:

Un sistema literario en formación, débil o en estado de crisis es más vulnerable y resulta más receptivo para acoger y asimilar literatura importada, normalmente en traducción. Las literaturas y culturas en crisis o en formación buscan las innovaciones, manteniendo en la medida de lo posible las características de las obras importadas. Por el contrario, las literaturas y las culturas estables y fuertes tienden a integrar los textos importados imponiéndoles sus propias convenciones: los traductores parecen evitar las obras demasiado “extrañas”, los neologismos, el exotismo, las innovaciones, las vanguardias (387).

Como vemos, la opinión que sobre el poeta se tiene en España se forja por la vía francesa y, estando más cerca de nuestro Lope que de su Racine, no sale muy favorecido. Si ya los Autos Sacramentales fueron prohibidos por fantásticos, irreales y antinaturales por mucho que se aprecie la pasión en sus escritos, se sigue considerando por los volterianos como un bárbaro:

El célebre Shakespear, á pesar de que en sus razonamientos se encuentran algunos pasages llenos de pensamientos sublimes, y de expresiones enérgicas, y que se le tiene por uno de los Heroes del Teatro Inglés, ha usado en sus Dramas personajes de espíritus aëros, de la Luna, del Sol, del León, y otras extravagancias mas reprehensibles que las virtudes, los vicios, y demás personas alegóricas de que usa Don Pedro Calderón en sus Autos Sacramentales. Un Ariel mezclado con Ceres y con Juno, y una confusión de idéas mitológicas, y de divinidades nuevas y antiguas, no se ha visto jamás en nuestro Teatro, y aunque se observen en ellos bastantes obscenidades, ninguna llega á la que usa Shakespear en la Comedia: *LA TEMPESTAD* (Urquijo 13-14).

Entre otras razones, nos vemos avocados a las traducciones para completar la decadente cartelera: “La en otro tiempo fecundísima musa castellana veíase ahora reducida al vergonzoso extremo de mendigar en extranjera tierra y solicitar para la escena

de Lope y Calderon dramas y tragedias que el escaso ingenio de nuestros autores sólo llegaba á traducir malamente, sin darse cuenta, las más de las veces, de lo que traían entre manos” (López, Daniel N.º XXV).

Así, por vía de la traducción gala y de mano de nuestros afrancesados genios, damos la bienvenida a Shakespeare en España, cuando se habían “presentado como insuperables modelos las heladas tragedias francesas, y como tales dechados quisieron sus adeptos imponerlas” (Cotarelo 29).

Como vemos, en estos momentos se junta todo: las traducciones malamente realizadas para adaptarlas a la preceptiva neoclásica y la escasa tradición de nuestro país con respecto a las producciones trágicas. Y aquí situamos la entrada de Shakespeare, con una tragedia doblemente traducida, adaptada y entremetida en una decadente cartelera de comedias de magia y dramaturgias extranjeras.

5.2 El espíritu trágico nacional

Según expone Ruiz Ramón en su *Historia del teatro español*, “la historia de la tragedia neoclásica es desde el punto de vista de los valores literarios, la historia de un fracaso” (288). Este fracaso se refleja tanto a nivel literario o de producción dramática como en su puesta en escena y, de entre los factores que concurren, el más determinante sea el relativo a “la inexistencia de una tradición y de un público”.

Ya en junio de 1786 aparece publicada en el *MEMORIAL LITERARIO, INSTRUCTIVO Y CURIOSO DE LA CORTE DE MADRID* la reflexión sobre esta cuestión. ¿Por qué si, “En los tiempos en que dieron principio las representaciones en España se ofrecieron al espectáculo los tres géneros”, se acaba abandonando la tragedia? La respuesta se ofrece a modo de pregunta retórica:

¿Sería porque Lope de Vega, Calderon, y otros Autores que dominaron el Teatro en el siglo 17 quisieron mas bien hacer Tragi-comedias monstruosas que medianas Tragedias? Sin duda. Estamos llenos de semejantes dramas, que siempre llamaron Comedias aunque tuviesen acciones trágicas; y á cada paso las vemos representar en nuestros Teatros (246).

Sí es verdad que hay un intento de renovar las tragedias por parte de Montiano, Moratín, Cadalso, López de Ayala o García de la Huerta, pero

Para el vulgo de los espectadores y comicos significaba esta voz Tragedia una cosa barbara, fiera, inhumana, digna de los Antropofagos . . . De aqui es que las Tragedias Francesas que se traduxeron para representar en los Sitios Reales se tenian, como extranjeras, por cosa de moda. De aqui es que la declamacion á la Francesa usada en aquellas tragedias era tambien de moda, y vino á ser ridiculizada en nuestros Teatros en varios Saynetes (247).

Lo que no queda claro es si es una cuestión de nomenclatura, de forma o de fondo. Lo cierto es que el público español gusta de las puestas en escena con tratamiento trágico de temas eternos como la venganza o el honor, eso sí, a la española. Y así lo expone Olavide en sus apologías del teatro en Sevilla:

Yo pienso que lo que necesita la Nación son tragedias que la conmuevan y la instruyan, comedias que la diviertan y corrijan. Y que lográndose estos fines importa poco sean de griegos o de romanos, con tal de que se acomoden a nuestras costumbres, y es indiferente hayan sido de Calderón o de Moreto (Olavide ctd. en Aguilar 89).

Teniendo en cuenta que las costumbres van cambiando según el grado de confort del ciudadano, el término “tragedia” al modo cruento y predestinado del héroe se va alejando del imaginario del público. Si bien los dramaturgos ingleses como Shakespeare (y lo vemos más acentuado en el tratamiento de la tragedia de Marlowe) son de corte senequista, de final nefasto, el tratamiento francés y español se acerca al modelo aristotélico, sin olvidar que el público de la Inglaterra del XVIII se aúna a esta tendencia de “tragedia de final feliz”. “En España Pinciano se aproxima a Aristóteles cuando señala que la tragedia perfecta debe ser patética: aquella que debe terminar mal o tener un desenlace feliz después de muchos sufrimientos y desastres, de donde se deriva un placer de índole estética” (García-Valdecasas 438). La enseñanza moral de la tragedia así entendida es que la virtud es premiada y el vicio castigado. El estudio de García-Valdecasas sobre la manera en que Guillén de Castro (“autor que en su época fue admirado como trágico” (442)) conduce la tragedia hacia un final feliz, nos hace ver ciertas semejanzas en el tratamiento con el *Hamlet* francés y, sobre todo, con el español. La tragedia de De la Cruz, al igual que la de Castro, se estructura en dos momentos diferenciados: “un primer momento, que describe una transgresión del orden social y, como consecuencia el desarrollo de un periodo de tensión; y un segundo momento en el que se realiza la solución del conflicto y que culmina en el final feliz” (442). Este final

feliz no es otro que el restablecimiento del orden transgredido y la revitalización del héroe.

Las versiones neoclásicas de *Hamlet* se alejan mucho del sentimiento y las acciones trágicas del original, que atienden a la representación del horror. Shakespeare no pensó en ningún momento hacer del teatro una escuela de virtud ni infundir concepciones moralistas y menos religiosas a través de las palabras de sus personajes, sino que recrea un mundo de crímenes y horrores en el que se mueven sus héroes hacia finales fatídicos.

Pero este teatro terrible de influencia argumental en el teatro europeo en época renacentista tiende a suavizarse según avanzan los tiempos hacia un orden más estable y menos bélico. El público del ochocientos ya no gusta de las crudezas; si bien sufre con las desdichas y fatalidades del héroe, éste ya no está atrapado por su destino y se espera el triunfo del bien sobre el mal, de la virtud premiada. Más que una tragedia al modo en que la entendemos, podemos hablar de traducciones que tienden al drama lacrimógeno de final feliz y, como ya expusimos en el primer capítulo, tienen mucho que ver con la afluencia femenina a los teatros.

Todos los libretos de *Hamlet* para la representación, como ya hacía el propio Shakespeare, son re-escritos constantemente, adecuándose al gusto de los tiempos y los lugares; así lo hicieron Garrick, Ducis o De la Cruz, y en este sentido no podríamos hablar de los traductores como mutiladores de Shakespeare:

Muchos lo han hecho ya, desconociendo que no así en un día y de buenas á primeras se introducen tan radicales reformas y se modifica y cambia por completo el gusto literario de una nación, por más culta y adelantada que esta sea . . . [porque el público no se va a parar] á considerar si aquello era ó no del original, sino porque, fuese de quien fuese, no le gustaba, y en el teatro, para que una obra viva, no hay otra ley que el soberano gusto del público (López, Daniel XXV).

Por lo que son admirables estos poetas, a pesar de toda la crítica recibida, es porque introdujeron el nombre de Shakespeare en la escena europea, haciendo a través de sus versiones unas narraciones al gusto del público que empieza a conocerlo y a juzgarlo, al menos de nombre, sin comparar tales obras con las originales, que desconocían.

Presentado Hamlet en la escena, los eruditos traductores versados en el idioma del bardo se afanan por hacer una trasposición literal de la historia a la lengua madre. En el caso español, nos referimos a don Leandro Fernández de Moratín que, hacia final de siglo, pública su traducción para lectores ilustrados. Quedan así dos Shakespeares y dos *Hamlet*: uno para el vulgo de los teatros y otro para los doctos tertulianos.

6. EL TEATRO DE RAMÓN DE LA CRUZ: LA ESCRITURA ESCÉNICA A LA ESPAÑOLA

Aunque a lo largo de este estudio venimos otorgando la autoría y puesta en escena de *Hamlet, Rey de Dinamarca* a Ramón de la Cruz, es un tema aún cuestionado, por lo que empezaremos este apartado ofreciendo algunas aseveraciones que apoyen la autoría del poeta, siendo cuestión a la que haremos referencia al estudiar cada uno de los puntos de la puesta en escena. Si bien la traducción de Ducis, como ya comentamos en el capítulo anterior, también fue cuestionada por las condiciones de “abandono” en las que se encuentra el original y la incertidumbre respecto a la caligrafía, no supuso duda en la medida en que para este autor su traducción del *Hamlet* se convirtió en un *work-in-progress* que no abandonaría durante toda su vida, amén de las otras imitaciones de varios textos de Shakespeare. De la Cruz hace un solo intento, una sola traducción, y se pierde en el abandono;

Fue el primero en emprender la traducción del *Hamlet*, de Ducis, el famosísimo y siempre celebrado D. Ramón de la Cruz . . . Esta traducción que con el nombre de *Hamlet* hizo Don Ramón de la Cruz, se ha perdido, y cuando Moratín hacía su catálogo, en 1825, habla de ella sólo por incidencia, y sospechando si una traducción anónima de la misma obra será el *Hamlet* de Don Ramón (López, Daniel XXVI).

Nuestro cronista, Daniel López, no da trascendencia al tema de la autoría ni a la calidad de los versos “muy malos versos, por cierto”,

pues aquí lo importante, tratándose de obra de tan escaso mérito, es saber si, en efecto, al mismo tiempo que en Francia, y aún por medio del mismo intérprete, apareció Shakespeare en la escena española, y de esto podemos estar completamente seguros, pues la citada traducción sigue fielmente la obra francesa, y de que se representó no cabe duda, por cuanto en el manuscrito, que

es de 1825, además de las indicaciones y advertencias marginales para la dirección del espectáculo, vese al frente el reparto de los papeles, que estaban á cargo de actores muy conocidos, como Luna, encargado del protagonista, y la Rodriguez, que hacía el papel de Ofelia (XXVI).

El *Hamleto* de D. Ramón se mantuvo perdido, oculto u olvidado hasta 1900. Esta edición procede de la Biblioteca Histórica Municipal, donde se encuentran los apuntes, libretos y partituras musicales de las representaciones de los teatros de la Cruz, Príncipe y de los Caños del Peral:

Entre 1898 y 1902 Carlos Cambronero y un reducido equipo de bibliotecarios llevó a cabo la descripción de todo el conjunto de textos dramáticos y musicales con una clara vocación bibliográfica. La organización de este catálogo manual de Cambronero obedecía a un modelo decimonónico en el que se realizaba un asiento por cada autor y otro por el título de una obra; con ellos se formaba el fichero de autores, y con los asientos de los títulos, ordenados por géneros dramáticos y musicales, el catálogo de obras (Aguerri 135).

Es en este momento que el libreto de la tragedia inglesa ve la luz y se adelanta la entrada de Shakespeare en España más de dos décadas, desbancando al joven Moratín de la novedosa traducción. En él encontramos el nombre de los actores junto al de los personajes que representaron en el estreno, y teniendo en cuenta que “es frecuente también que figuren varios repartos junto a la mención del año de representación” (136) y que no hay mención a otro u otros repartos, se deduce que este texto no tuvo reposiciones.

“Del *Hamleto* se conservan tres manuscritos: dos en el Archivo de la Villa de Madrid titulados *Hamleto, Rey de Dinamarca. Tragedia inglesa . . .* y el tercero en la Biblioteca Nacional, titulado *Tragedia Inglesa. El Hamleto*” (Pujante y Gregor 345). Los dos primeros proceden de los depósitos del Príncipe. Nuestra propuesta para la puesta en escena se basa en la primera edición que Carlos Cambronero prepara para la *Revista Contemporánea*, bajo el título: *Hamleto, Rey de Dinamarca*. “Tragedia inédita de Don Ramón de la Cruz”, sin dudas de autoría. Los estudios de Pujante plantean que esta edición no es “la ‘copia’ fiel del manuscrito que da a entender la nota explicativa” (347) y que, dejando aparte los errores propios de impresión, se ve la intervención de la mano del editor sobre la dramaturgia de De la Cruz; es más: “la nota da a entender que el editor

ha manejado más de un manuscrito” (347). Pero todas las intervenciones que señala Pujante aluden al vocabulario, la versificación, la sintaxis, etc.; ninguna hace referencia a las acotaciones para la puesta en escena como entradas, salidas, elementos de utilería, gestos o acciones.

En su estudio sobre la vida y obra de don Ramón y en nota a pie de página, aclara Cotarelo: “En la Biblioteca municipal, I-118-1, existe manuscrita la versión de Cruz, con algunas correcciones de su mano. Y en las cuentas del Archivo se señala, en el 4 de octubre de 1772, el estreno de una *tragedia inglesa de D. Ramón de la Cruz, titulada: Hamleto, Rey de Dinamarca*” (Cotarelo comp. y ed. *Sainetes* vol. I, XIV). Pujante discrepa porque el nombre del poeta no aparece por ningún sitio y, en un último esfuerzo, solicita un estudio caligráfico de los manuscritos, concluyendo que “parecen ejemplares de copistas . . . [por lo que] el informe grafológico no excluye que el autor del *Hamleto* fuese Ramón de la Cruz” (353), solo que los manuscritos no son de su puño y letra, es decir no se detectan las “correcciones de su mano”.

No podemos olvidar que, en los casos de puesta en escena de *Hamlet* que venimos estudiando, desde el propio Shakespeare hay una estrecha vinculación entre la compañía y el autor dramático, al punto que éste mismo hacía las veces de director de escena indicando, en vivo, movimientos, intenciones, determinados gestos... que los actores apuntaban y que en la mayoría de los casos están perdidos. Pero entre el personal auxiliar de la compañía se halla la figura del apuntador, que viene a ser como el imprescindible ayudante de dirección, colaborador en la organización de los ensayos junto al autor teatral, pero su función principal “era la de copiar los diferentes cuadernos con el texto completo a partir del manuscrito del autor dramático o ingenio . . . Además preparaban los papeles para cada uno de los actores. También existían profesionales a quienes el Ayuntamiento encargaba copias de comedias y partituras” (Aguerri 138-39). El material escrito con el que trabaja el apuntador recibe el nombre de “cuaderno”,

manuscritos -autógrafos o copias-, o impresos que contienen, además del texto dramático, las indicaciones y anotaciones para la puesta en escena de una obra teatral . . . Estos ejemplares fueron utilizados por los apuntadores, el director de la compañía o *autor*, el primer actor o el encargado de la escenografía, y en ellos se plasmaban las anotaciones enfocadas a ese montaje: el nombre de los actores, el vestuario, el lugar donde se desarrolla la acción, el comportamiento de los

personajes, la entrada de las melodías musicales, versos suprimidos o añadidos, entre otras acotaciones (Aguerri 140).

También se nos informa que, aunque algunos de estos cuadernos sean autógrafos, la mayoría son copias realizadas por profesionales amanuenses o algún miembro de la compañía, por lo que resulta muy difícil, en ocasiones, la identificación de los autores. Aguerri también indica que existen cuadernos para los músicos, en el caso de que la puesta en escena contara con música, al igual que los papeles para los tramoyistas, decoradores, etc., señalando que es ingente todo el trabajo que queda para poder recrear fielmente lo que ocurría en los escenarios de los teatros madrileños.

6.1 Las razones de don Ramón

Fue la época en la que el conde de Aranda ostentaba el poder en los teatros, entre 1766 y 1773, la más dura y agotadora de D. Ramón, y teniendo en cuenta que el estreno de la tragedia fue en 1772 suponemos al poeta muy cansado de la situación. Son las circunstancias del periodo Aranda las que le obligan a trabajar los textos de los trágicos franceses y, sin estar el espíritu trágico muy presente en su personalidad dramática y sometido a disgusto al corsé galo, no podemos decir que fue esta su mejor etapa en los escenarios madrileños. En este periodo es cuando se recrudecen de manera más mordiente e incisiva las críticas ante cada uno de sus estrenos, convirtiéndose la escena en plataforma de defensa y contraataque a los panfletos y pasquines de sus acérrimos enemigos. En estas circunstancias, ¿qué es lo que lleva a Don Ramón a la traducción de *Hamlet*?

Nadie da una respuesta y solo nos valemos de hipótesis (y suponiendo la veracidad de la autoría). La respuesta inminente es la de carácter literario-político y que la elección del texto pudiera entrañar alguna de estas cuestiones. Teniendo en cuenta la hostilidad hacia la política Aranda ¿quiso demostrar su valía con respecto al trágico francés Ducis propiciando un éxito escénico con su versión española del *Hamlet* al tiempo que el francés estrenaba su *Roméo et Juliette*?; o ¿era una denuncia al juego político de Aranda, a su manipulación y sabias jugadas que dirigían la nación hacia manos francesas?; o ¿el interés, como apunta Pujante, no estriba sobre la obra sino sobre el autor (de la tragedia original) “como parte de un debate francés incorporado a una controversia española” (Pujante 12). Serían muchas las preguntas a este respecto, pero nuestra inclinación se

dirige hacia la crítica política.

No podemos perder de vista la proximidad del Motín de Esquilache y que todo texto tiene su justificación:

un escritor neoclásico no iba a conformarse con plantear simplemente algo puramente coyuntural. Aprovecha su creación para hacer un planteamiento ideológico general a través del cual pueda presentar una tesis. Es lo que acontece con *Raquel* y su defensa de una visión particular y específica de la monarquía, o, más concretamente, de la monarquía que podría juzgarse adecuada para la época. Se cumple así uno de los postulados de la tragedia neoclásica española, aprovechar los textos para plantear problemas de actualidad y ofrecer soluciones al auditorio (Cañas Murillo, “García de la Huerta”).

Son estudios anteriores los que apuntan a una relación entre don Ramón y Vicente García de la Huerta, en este sentido. Es indudable que se conocían y frecuentaban las mismas tertulias,

Como los adversarios de D. Ramón de la Cruz tenían amigos y valedores poderosos, empezando por Aranda, principal de todos, no descuidó tampoco el autor madrileño la oportunidad de granjearse la protección de algún significado personaje que le defendiese, si las cosas pasaban á mayores ó, como parecía, se trataba de impedirle seguir escribiendo [El mecenas fue] Don Fernando Álvarez de Toledo, Duque de Alba [que] gozaba entonces en la Corte altísima representación por su clase . . . hombre instruido, como quien había sido discípulo del célebre bibliotecario D. Juan de Iriarte; cultivaba, no sin acierto, directamente las letras y protegía á los literatos, como D. Vicente García de la Huerta, preceptor de su hijo, por cuyo intermedio quizá logró D. Ramón De La Cruz ser admitido en la familia del Duque” (Cotarelo *D. Ramón* 161-62).

Ambos coinciden en la defensa del teatro nacional y castizo, abominan el afrancesamiento y los dos están en el punto de mira del conde de Aranda, más sumiso o diplomático don Ramón y más controvertido don Vicente, que se vio desterrado en Orán por decisión del conde. Parece ser que, a consecuencia de unas relaciones extramatrimoniales, se producen las desavenencias con Aranda: “ofendió a éste en unas cartas e hizo además circular ciertas coplas contra el ministro; fue procesado, enviado al presidio del Peñón y luego confinado a Orán, de donde no regreso hasta 1777” (Alborg vol.III 620). Huerta escribe

la mejor tragedia del neoclasicismo español, *Raquel*, solo para “demostrar a los extranjeros la aptitud de los españoles para la tragedia” (620). Se estrena en Orán el 22 de Enero de 1772⁵⁷, ocho meses antes que el *Hamleto*. Cruz y Huerta, alentados por las refriegas populares, manifiestan su descontento mediante las susodichas tragedias: uno a través de la traducción de un texto que se ajusta a la conjura del extraño para arrebatar el poder por la fuerza al legítimo Rey, y la otra, original, inspirada en la leyenda de la judía, extranjera amante del Rey. Está claro que, si en su forma, la *Raquel* es ejemplo de la tragedia bien hecha, es su fondo el que provoca la retirada de los teatros: “La representación de la *Raquel*, de Huerta, en 1778, fue el grande acontecimiento teatral del Reinado de Carlos III. Por primera vez se daba el fenómeno de aparecer una tragedia de formas clásicas, que, no solo agradaba sino que excitaba el entusiasmo del público hasta el delirio . . .” (Alborg vol. III 621-22) pero, a los cinco días fue retirada y la misma suerte tuvieron sus reposiciones, por ser una tragedia heroica, genuinamente nacional, donde el pueblo se amotina contra el extranjero y se ensalza el espíritu monárquico. Huerta, en este aspecto, fue muy directo; sin embargo Cruz, con su *Hamleto*, es mucho más sibilino, su propuesta es de carácter simbólico-comparativa entre la realidad intramuros del castillo medieval y su extrapolación a la España del momento, ofreciendo una clara identificación entre los líderes confabuladores.⁵⁸ Ambos poetas, dramaturgos, amigos y defensores del espíritu castizo nacional, manifiestan en sus textos la disconformidad con el régimen como todos los grandes del teatro han hecho siempre: desde las tablas. Como curiosidad, añadimos que la *Raquel*, al igual que el *Hamleto*, fue estrenada en Madrid en el teatro del Príncipe. La actriz que encarnó a Raquel fue presentada al público en la escenificación de

57 En 1775 se estrena en Barcelona, y en Madrid en 1778 con un éxito rotundo, pero fue retirada a los cinco días del estreno, parece que por no ser muy del agrado de las autoridades. Suponemos que porque “rebotan en ella el espíritu monárquico y el más ardiente españolismo, cosas todas que, o no bien sentidas o mal comprendidas por oídos extranjeros, suenan agradablemente en los nacionales” (Alborg, vol.III 621) Así su exclusión de la cartelera no fue más que una prohibición disfrazada.

58 La naturaleza precisa del potencial mensaje político de la tragedia Hamlet de William Shakespeare sigue siendo un problema muy debatido. La ambigüedad constitutiva de la pieza, y su fuerte énfasis en el plano doméstico y familiar, permite un amplio espectro de posibilidades interpretativas. La obra puede leerse como una crítica al absolutismo monárquico, una resignada aceptación estoico-existencial de la ubicuidad del poder absoluto, una defensa del republicanismo incipiente en Inglaterra de influencia clásica e italiana, una propuesta utópica de esperanzas mesiánicas y democráticas, un programa dramático de revolución popular, una apología terminal de la superioridad feudal aristocrática, una ilustración de la preeminencia del príncipe maquiavélico, etc. Algunos estudios importantes sobre la orientación ideológica y política de Shakespeare son: Allan Bloom, *Shakespeare's Politics*. Andrew Hadfield, *Shakespeare and Renaissance Politics* y *Shakespeare and Republicanism*. Con una orientación mayor en la obra de Walter Benjamin y la teología política, véase: Julia Reinhard Lupton, *Thinking with Shakespeare: Essays on Politics and Life* y Victoria Kahn, *The Future of Illusion: Political Theology and Early Modern Texts*.

la Loa que Cruz escribiera para el inicio de la temporada de la compañía de Ribera de 1772, María Josefa Huertas, excelente en la declamación. Murió prematuramente, en 1779, un año después del estreno de la tragedia de Huerta. Hubiera sido “por su modestia, dulzura y sensibilidad exquisita” (Cotarelo *D. Ramón* 197) la Ophelia perfecta para D. Ramón, pero no fue posible al ser presentada la misma temporada del estreno de la tragedia. Pero en el 78 D. Ramón compone *La Espigadera* para resaltar las cualidades de la actriz, que se estrenó en el verano de ese año, el mismo del lanzamiento de la *Raquel*:

fue en esta obra excepcional [*La Espigadera*], y sólo comparable al que desplegó algunos meses después, cuando al mediar el de Diciembre, estreno también la célebre tragedia de D. Vicente García de la Huerta, titulada *Raquel*, último de los grandes triunfos escénicos de aquella extraordinaria joven (Cotarelo *D. Ramón* 200).

Nos gustaría hacer notar en nuestro afán de apoyo a la autoría de Cruz, el desafío o provocación, que no aculturación, a los afrancesados castellanizando el nombre del héroe añadiendo el sufijo “o”. Solo un poeta valiente y atrevido, en cierta manera protegido por la gente del teatro y el público, españoliza al príncipe que terminará con el conspirador y la conspiración y restablecerá el orden establecido en la nación. No hemos encontrado ninguna otra traducción en que el nombre del héroe haya sido manipulado en este sentido. De hecho, solo hemos encontrado otro *Hamleto* en la traducción que del texto hizo el Dr. Zamenhof al esperanto.

6.2 Don Ramón, la escena y 1772

Era D. Ramón un hombre de teatro, salvando las distancias vendría a ser como la versión dieciochesca de Lope de Rueda. Escritor teatral audaz y moderno. Años en que los intelectuales y eruditos abominan de la tradición dramática española, De la Cruz hace apología de lo genuinamente nacional, satirizando agudamente las excusas a los ataques de la crítica de los afrancesados a través de sus sainetes asegurándose, además, el aplauso del público y el beneplácito de las compañías en un periodo en el que los compositores de textos dramáticos comienzan a desvincularse de las aquéllas para escribir teatro que forme parte del repertorio.

La primera nota crítica sobre Shakespeare data de 1764 y

mostraría que Shakespeare no llegó a España directamente desde Inglaterra, sino a través de Francia como el monstruo descubierto y creado por Voltaire, y trayendo consigo la controversia clasicista sobre sus vicios y virtudes. Como en el resto de Europa, el debate invitaba a tomar partido, y en España lo tomaron y mantuvieron durante varias décadas la mayoría de quienes escribieron sobre Shakespeare (Pujante *Shakespeare llega a España* 11-12).

Pero hay noticia de “un supuesto hallazgo y posterior desaparición en Valladolid de un ejemplar de la primera edición inglesa de las obras de Shakespeare. La segunda, también vallisoletana, al expurgo de su segunda edición inglesa por parte de la Inquisición” (Pujante, *Shakespeare llega a España*, 17), por lo que los eruditos españoles ya tenían conocimiento del bardo en el siglo XVII; de hecho, en los estudios que MacCurdy hace para demostrar que Rojas Zorrilla es un poeta trágico, se encuentran muchos puntos de conexión entre *Los Áspides de Cleopatra*, de Rojas y *Antonio y Cleopatra*, de Shakespeare, dejando patente vestigios del inglés en el español, sobre todo en la puesta en escena, llevada a cabo en un Corral de Comedias, donde sí se puede establecer un paralelismo con la montada en una *play-house*. Hacemos notar la capacidad de las dos para mantenerse en cartelera con éxito de público, aunque la de Rojas desaparece en 1798, adaptándose a todas las innovaciones espaciales y técnicas.

Como ya hemos dicho, no sabemos las razones que empujan a don Ramón a escoger esta pieza para la traducción, ni siquiera que conocimientos tendría acerca de Shakespeare o el teatro inglés, o si conocía el idioma para haber leído el original, o si leyó la traducción de La Place o si era consciente de ser el primero en introducir la dramaturgia inglesa en los teatros españoles..., pero sí nos gusta ver en el sainetero a un poeta atrevido y novedoso que, más que expandir lo galo como algunos estudiosos han apuntado, intenta dar un paso hacia la modernidad que Shakespeare encarna en estos momentos no solo en Francia, sino en Europa, arriesgándose a transgredir el horizonte de expectativa de su público. Comentamos que “por imperativo” se ve obligado a escribir tragedias o traducirlas al modo de los franceses, aunque al contrario de ellos no comprendiera el sometimiento a las unidades, sobre todo de lugar y tiempo. Como contraposición al encontronazo con la preceptiva gala, podríamos contemplar la posibilidad de establecer una similitud en la mezcla de géneros, lo cómico y lo clásico, que si Shakespeare lo hace

dentro de la propia narración, don Ramón los traslada a los intermedios, siendo el efecto brechtiano de distanciamiento parecido, ya que acentúa la intensidad de la tragedia después del respiro, por lo que nuestro poeta, en este sentido, está más próximo a la forma de entender el teatro de Shakespeare que el de Ducis. Suponemos que el desagrado por las traducciones francesas en tiempos de Aranda viene justificado al tener que ser éstas adecuadas al “modo francés”, ya que fue un ávido adaptador de poetas franceses que le proporcionaron materia prima, sobre todo para sus sainetes. Sobre el tema, en el prólogo de su *Teatro* rebate las críticas que le dirigió Napoli Signorelli en su *Storia critica de’ teatri antichi e moderni* y declara:

No me he limitado a traducir, y cuando he traducido, no me he limitado a varias farsas francesas y particularmente de Molière, como el *Jorge Dandin*, el *Matrimonio por fuerza*, *Pourceaugnac*. De otros poetas franceses e italianos he tomado los argumentos, escenas y pensamientos que me han agradado y los he adaptado al teatro español como me ha parecido (ctd. en Lafarga “La comedia francesa” 102-03).

Sí por algo destaca el sainetista y por lo que fue sumamente criticado, es por su relación con los actores, que nos transporta a la unidad constitutiva de las compañías de tiempos anteriores, al modo de trabajo de Shakespeare y sus colegas. Cruz va haciendo y rehaciendo sobre las tablas y sobre la marcha, ajustando los papeles a los personajes y los personajes a la escena:

En cuanto á su facilidad de componer, debía de ser muy grande, á juzgar por los borradores que existen: se ve en ellos que su primer original era el que pasaba al teatro, porque las enmiendas no son de las que muestran que se trata de una copia. A esta facilidad aludía también Iriarte . . . al hablar de cierto poeta cuyos caprichos, antes de ser puestos en limpio, ya eran aplaudidos en el teatro (Cotarelo comp. y ed. *Sainetes* vol. I, XXXII).

Esta animadversión tiene su explicación en que su defensa del teatro nacional le había llevado:

á ser el verdadero director de los dos teatros madrileños en cuanto á la disposición y clase de las representaciones. Escribía al principio de cada temporada las *loas* que cada compañía recitaba al comenzar sus tareas; los *Intermedios* que se ejecutaban en cada obra extraordinaria ó en las funciones llamadas *de teatro*; las

Introducciones para explicar el carácter de cierta clase de piezas dramáticas, y las destinadas á presentar cada parte nueva que aparecía en el discurso del año (Cotarelo comp. y ed. *Sainetes* vol. I, XXIV).

Por otra parte, sin hacer estadísticas, Cruz tiene una mayor y estrecha relación con la compañía de Ribera, que es nombrada en casi todos sus estrenos, por lo que debía de tener un profundo conocimiento sobre las aptitudes de los actores que la componían y que tendría en cuenta a la hora de fijar los papeles para su *Hamleto*, tanto a nivel aptitudinal, actitudinal, como de perfil físico. A modo de ejemplo, y de entre tantos, volvemos a señalar *La espigadera*, escrita ex profeso para resaltar las cualidades interpretativas de Pepita Huerta, o cuando por enfermedad de alguna de las actrices o actores, adecuaba sobre la marcha el texto para ajustarlo al perfil y las cualidades del sustituto.

Este profundo conocimiento sobre sus actores y su teatro queda reflejado en sus

sainetes de costumbres teatrales; en los que unas veces toma á los cómicos como otra qualquiera clase social, y describe sus cualidades y sus pasiones como los demás seres humanos, y otros se refiere á las habilidades y talentos de cada uno . . . Pasan de cuarenta los sainetes que tiene de esta clase; algunos de gran originalidad, y otros de tal verdad histórica que, más que obra de imaginación, parece narración de algun caso sucedido ó capítulo de historia del teatro (Cotarelo, *Don Ramón* 178).

donde desaparecen los personajes y son los actores con sus nombres los que toman las tablas. Para hacernos una mejor idea del conocimiento que De la Cruz tenía de sus actores, hemos realizado un cuadro que abarca desde el año cómico de 1757-58 (10 de abril a 7 de febrero), cuando don Ramón comienza su andadura teatral, hasta la temporada 1773-74 (11 de abril a 15 de febrero), inmediatamente posterior al estreno de la tragedia, aunque la vida teatral de nuestro poeta se da por conclusa en 1792, fecha en la que dejó de escribir para el teatro. Desde su incorporación a la escena hasta el estreno de *Hamleto* transcurren unos quince años, tiempo en que se va familiarizando con los cómicos que protagonizaron la tragedia, desde Eusebio Ribera y Sebastiana Pereira, que en el año cómico 1757-58 ya formaban parte del elenco de la compañía de José Parra, actuando en el Coliseo de la Cruz hasta la temporada 1772-73, en la que se incorpora la última adquisición de la compañía de Ribera y cierra el reparto del *Hamleto*. Hablamos de la extraordinaria Catalina Tordesillas. Independientemente de la Compañía que actuara y en el Coliseo que lo

hiciese, los cómicos son los mismos, por lo que se supone una estrecha relación y un profundo conocimiento recíproco en el arte de la actuación, A Ribera (Norceste) y Pereira (Gertrudis) se les une en la temporada siguiente (58-59) José Espejo (Claudio), y trabajarán juntos hasta la temporada 1764-65, en que desaparece la Pereira durante una temporada a causa de los desencuentros con la Ladvenant, al ser nombrada ésta autora de la compañía (más bien por una pugna entre “primeras damas”). En la temporada 66-67 se incorporan Simón de Fuentes (Polonio) y Vicente Merino (Hamleto), y en la 68-69, Vicente Galván (Woltiman). En la previa al estreno ya se cuenta con Polonia Rochel (Elvira). Catalina Tordesillas (Ophelia) fue presentada en la *Loa* que escribiera De la Cruz para abrir la temporada 72-73 en el Príncipe, donde Eusebio Rivera fue elegido como autor de la compañía. Deducimos que De la Cruz escogió a estos actores (amén de por su profesionalidad) por su relación laboral y el conocimiento de sus habilidades interpretativas, a las cuales no tuvo problema de ajustar el texto. Con respecto a la decoración de la escena, son los hermanos Vecilla, Manuel y Jerónimo, los encargados de cada uno de los Coliseos, siendo el tramoya del Príncipe, Jerónimo Vecilla hasta la temporada 66-67, cuando desaparecen de los listados del personal que se presentaba en cada espectáculo. Los apuntes y los músicos para el *Hamleto* serán Vicente Espinosa y Miguel Almendáriz, y Manuel de León y Antonio Rivas, respectivamente.

En la *Loa* que abre la temporada 72-73, “*Loa para empezar temporada la nueva compañía de Eusebio Ribera. Año de 1772*”, ya aparece todo el elenco de nuestra tragedia y de la lectura de la misma, lo que repercute en una mejora del ánimo del poeta:

Como el año anterior no había habido más que una compañía, supone el poeta contentos á los cómicos por volver al sistema antiguo de las dos, y disputándose el nuevo cargo de autor, que al fin se confiere á Eusebio Ribera. Este presentando su compañía con algunas partes nuevas en Madrid, como la Tordesillas y la Pepita Huerta, después tan famosa (Cotarelo *Don Ramón* 364).

La supresión de uno de los Coliseos fue un intento a la desesperada de los detractores de Ramón de la Cruz para que el público no tuviera más opción que ir a ver y oír las piezas francesas.

El año de 1771, fue fatal para los actores; pues Aranda suprimió uno de los teatros, dejando á muchos fuera de la farándula, escogida y única que se formó. A la dificultad de entenderse entre sí los cómicos procedentes de cada compañía,

alude el sainete *El examen de la forastera*, á la vez que sirvió para representar al público á Josefa Pineda, *la Jerezana*, nueva entonces en Madrid (Cotarelo *D. Ramón* 131).

No fue un buen año tampoco para nuestro poeta, que solo estrenó una comedia traducida, *La escocesa* de Voltaire; “porque la tragedia *Talestris*, aunque escrita en este año, no pudo representarse hasta 1773. Tampoco fue mayor su fecundidad en los sainetes: únicamente cuatro ó seis aparecen ejecutados en este año” (Cotarelo *Don Ramón* 159), sin contar, como ya comentamos, que estuvo a punto de abandonar la escena. Sin embargo en el 72 y gracias a la intervención del Duque de Alba, quien se interpuso entre el poeta y su adversario,

[cuando] convencido el Conde de Aranda de la impopularidad del drama francés, restableció en 1772 los dos teatros que desde antiguo gozaba la villa, y entonces pudo D. Ramón de la Cruz extender algo el campo de su producción artística; pero no lo alcanzó por entero hasta que en 1773 salió del poder, con aplauso de toda España, el déspota aragonés, y los galicistas tuvieron que valerse de sus propias fuerzas para continuar su campaña literaria contra la tradición española (Cotarelo *Don Ramón* 165).

También hay que notar que de la escasa producción de sainetes estrenados en la temporada, encontramos *Soriano loco* (1772), por la compañía de E. Ribera, donde los personajes responden al nombre de los actores coincidiendo, la mayoría, con el reparto del *Hamleto*: José Espejo, Vicente Merino, Polonia Rochel y Ribera, “termina la pieza con una tonadilla cantada por Catalina Tordesillas” (Cotarelo *Don Ramón* 183). Añade Cotarelo que “A veces la circunstancia de representar tal ó cual obra le daba también al poeta el asunto de su sainete” (176), y con relación a la locura se hace referencia a otro sainete en esta temporada titulado *El heredero loco*. Éste último lo hemos descartado por ser su estreno en el Coliseo de la Cruz el cuatro de noviembre del 1772 y con la compañía de Manuel Martínez, posterior a la retirada de cartel del *Hamleto* (lo que no quita que inspirara el sainete). En un alarde de atrevimiento y siguiendo a Cotarelo, consideramos la posibilidad de que *Soriano loco* fuera el sainete que acompañara al *Hamleto*, no solo por la coincidencia del reparto, del que solo falta Vicente Galván y Simón de Fuentes, sino por algunos versos que subliminalmente nos remiten a la tragedia. Este sainete conecta directamente con la realidad teatral, donde cada personaje responde al actor que

lo representa, así “Cristóbal Soriano [recién nombrado], primer gracioso de la Compañía de E. Ribera, al pensar en los diversos papeles que tenía que ejecutar, se vuelve loco el primer día de función y en el crítico momento en que ya estaban todos los compañeros vestidos para hacer el sainete” (Cotarelo, *Don Ramón* 178). Evidentemente, Soriano es el loco cuya locura le viene por su incapacidad de gestionar la situación, igual que el héroe trágico. De los versos que nos traen a la memoria la tragedia están: “Merinito: ¡Qué pena/causa mirarle!”; “Merino: No hay fuerzas/humanas de reducirle”; “Callejo: ¡Hijo mío! ¿Quién dijera/que tu aplicación había/de parar en tu tragedia?”; dice “Merino: Aun la jornada tercera, si Callejo no la suple, será imposible el hacerla” (lo que nos revela que el sainete se está representando entre los actos segundo y tercero). Y sigue, “Espejo: Ninguno con él se meta/y observadle retirados”. De la retreta que interpretan Soriano y Espejo, alternando las coplas, se podría interpretar (con algo de imaginación) que Hamleto es consciente de que los conspiradores han sido convocados y que vienen a por él: “Soriano: ¡Ya tocan a detener / al soldado, los tambores;” y, después de la intervención de Espejo, dice: “Soriano: Sujeto en los arrabales / queda el soldado conforme, / y en las casas y portales/se sueltan mil oficiales / sin divisa ni uniforme” (Ramón de la Cruz *Sainetes* vol. II 273). También son identificables Polonia con Ophelia a través de estos versos: “Soriano: A la sombra de este roble, / cuyas verdes ramas densas / forman natural dosel . . . [tres versos después] Tenderé yo mi pellico / que rústico trono sea, / donde te juren las flores / por mi dueño y por su Reina”. Del enfrentamiento entre Mariano y Soriano, deducimos una identificación de éste con Claudio: “. . . ¿Tú eres el general que contra Troya / eligieron los príncipes de Grecia/entre sí mismos? ¿Tu palabra rompes/y el apoyo de Aquiles menosprecias/por una pasión loca? Vengaréme; / por las deidades; volveré las velas/de mis naves desde hoy hacia mi patria; /de mis solares gozaré allá, mientras / tú de Illión vencido, en sus campañas / eternizas la historia de tu afrenta . . . / ¡Adiós, Briseida mía para siempre... / adiós, Agamenón!...¡Maldito seas!” (Ramón de la Cruz *Sainetes* vol. II 274). De las intervenciones finales, queda descartada la locura como ocurre en el Hamleto: “Joaquina: No, no lo tomes a chanza, / que has perdido la cabeza / y te habías vuelto loco . . . / Soriano: ¿Yo loco? No es mala esa: / yo soy el hombre de más/juicio de mi parentela. . .” (Ramón de la Cruz, *Sainetes* vol. II 275). Con respecto a la decoración, en el sainete no constan indicaciones para la escena y carece de las tan esperadas mutaciones, suponemos que intencionadamente. De la Cruz mantiene el decorado del interior del castillo y ante el decorado ilusorio de la tragedia se presenta la realidad de Soriano, que trastoca la puesta en escena del sainete que se tenía que

representar, *La diversidad de trajes*. Cruz juega con el principio de verosimilitud al hacer que los actores vayan apareciendo con diversas y coloridas indumentarias que corresponden a la estética de *La diversidad de trajes*, pero no a la dramaturgia que va generando la locura de Soriano. Esa diversidad de trajes serán los que vistan la escena: de ciego, de gallego, de francés, de dama a la antigua, de pastora..., y en esto consiste la novedad de esta puesta en escena: no hay ruptura espacial al inmiscuirse la “realidad” de los cómicos en la ilusión dramática; si este sainete hubiera acompañado al *Hamleto*, la autoría de la tragedia no tendría discusión.

Ya solo nos queda hacer referencia, en su relación íntima con el escenario, al cuidado escenográfico a la hora de vestir sus textos. Sabemos por Cotarelo que tuvo relación o amistad con Marmontel, lo que nos lleva a suponer que era conocedor de sus publicaciones sobre indumentaria y decoración y que compartía su ideario no solo con respecto a la incongruencia de la dictadura de los preceptos dramaturgicos, sino al cuidado y verosimilitud de los accesorios y el vestuario y la lógica inclinación a la concordancia histórica y la unidad estética. También introduce alguna innovación que atenta directamente contra la concepción espacial dieciochesca, más concretamente al ámbito escénico. En el *Sainete para la comedia de las señoras* (1773) se “supone que los compañeros se distribuyen en diversos lugares del teatro para desde allí burlarse de las cómicas en la función que ellas han de hacer solas. Las damas lo saben y preparan unas coplas contra ellos en el momento en que hablen” (Cotarelo *Don Ramón* 414). No sabemos si casualmente, instintivamente o intencionadamente él tiene conciencia de convertir auditorio y escena en un único espacio de representación, pero lo hace. También resulta curiosa la concepción escenográfica para *El teatro por dentro* (1768). En su afán por mostrar los entresijos previos, da estas indicaciones: “... se descubre telón y bastidores del revés, con las candilejas apagadas, cuatro ó seis sillas con ropa; Espejo, ya vestido, con gorro; Ponce dando ordenes . . .” (Cotarelo comp. y ed. *Sainetes* vol. I 508). Queda claro que De la Cruz es también un innovador del espacio escénico.

7. ESTUDIO PARA LA PUESTA EN ESCENA DE *HAMLETO, REY DE DINAMARCA* DE D. RAMÓN DE LA CRUZ

Ciñámonos ahora a D. Ramón, al texto y a su hipotética puesta en escena, ya que intentaremos una recreación de los elementos ságnicos de carácter no verbal que sustentan la escena, partiendo de los datos extraídos del texto y las fuentes bibliográficas que dan noticia de la situación escenográfica de los teatros en la fecha del estreno del *Hamleto*. Para la adecuación de la parte interpretativa poseemos información suficiente acerca de las características físicas y aptitudes de los actores que encarnaron los personajes para poder establecer una imagen clara de los caracteres definidos por D. Ramón *ex profeso* para el elenco que protagonizó el primer Shakespeare español. Y ésta y no otra es la razón que justifica esta propuesta, ya que no hemos encontrado referencia de la misma en las fuentes de la época: recrear el espacio escénico-escenográfico del Coliseo del Príncipe, donde Hamlet pisa suelo español por primera vez.

7.1 Del texto

La versión castellana que De la Cruz hizo fue “en cinco actos en romance endecasílabo alternado con algunas silvas” (Cotarelo *Don Ramón* 110) y, en nuestro interés por verificar la autoría de De la Cruz destacamos el empleo de “una especie de lira en casi toda una escena (2.5), lo que, al menos en este aspecto, la asocia con una forma poética del Renacimiento español y la distancia más del neoclasicismo francés” (Pujante y Gregor 28). Pero quizás no sea el procedimiento de versificación lo más significativo a la hora de marcar diferencias con el original inglés, ya que su texto deriva de la traducción de una versión de Ducis. De la trama, al igual que en la traducción francesa

habían desaparecido escenas que hoy consideraríamos indispensables y que identificamos con el poder icónico de *Hamlet*: su famoso monólogo, la locura de Ofelia, la *Ratonera* o representación-dentro-de-la representación y el duelo final entre Hamlet y Laertes. Sin embargo . . . conservaron el Espectro (Lafarga *et al.* 62).

Ambas tragedias, la gala y la española, tienden al final feliz, divergiendo de la shakespeariana, de final trágico y amargo, representado en el duelo fatídico entre Hamlet y Laertes. La muerte del Rey y su cómplice Laertes incitan al terror, y la de Gertrude y el propio Hamlet, a la compasión: “La muerte constituye el principal momento trágico y es

el elemento fundamental para despertar piedad y terror” (Valdecasas 443). Es un final donde todos mueren teniendo como testigos a vasallos y miembros de la Corte. Sin embargo la llegada de Fortinbrás responde al mito “del regreso en la persona del héroe o bien de un hijo suyo que le sustituye [y] conduce al restablecimiento del orden social” (446). Con respecto a Ophelia, la locura, negación del amor y muerte de la joven responde a la tragedia de final trágico, por lo que la supresión de estas escenas resulta necesaria para su finalidad moralizadora y para su consecución,

el héroe tuvo que enfrentarse a las calamidades, venció los obstáculos y logró el dominio de sus propios sentimientos, despertando la admiración del auditorio y su consiguiente edificación. Así, a una etapa de humillación sigue otra de gloria, y la acción se resuelve en el triunfo del amor, materializado en el casamiento (Valdecasas 446).

Y volvemos a la más controvertida de las escenas: la de la “aparición” física del Espectro, que si por la preceptiva de la verosimilitud racionalista las versiones francesas la suprimen, por la misma trama argumental tuvo que mantenerse, aunque la manifestación del Rey muerto fuera acústica o mediante una sombra, pero ahí tenía que estar, si no, no hay historia. Ese ambiente de misterio y terror que se genera en la narración de los extraños acontecimientos acaecidos tras la muerte del Rey, nada más comenzar la tragedia, son dignos de tener en cuenta en la comparativa con Shakespeare, porque solo con la palabra, sin apoyo visual, consigue diversificar en el imaginario colectivo ese conjunto de imágenes monstruosas y sobrecogedoras, de manera que cuando se haga referencia al Espectro cada miembro del público tendrá su propia imagen dramática, mientras que Shakespeare unifica la visión del auditorio al mostrar la imagen física. Tendríamos que hacer un inciso a la “hora de marcar diferencias con el original inglés” porque la traducción de *La Place*, primera hecha al francés, va dirigida a su audiencia, a un público lector no inclinado al espectáculo ni la representación, por lo que *La Place* hace un texto narrativo de un texto dramático y Ducis da forma dramática al texto literario.

La *Place* ya atiende a los gustos ilustrados de las versiones inglesas para la representación, por lo que estas traducciones también están lejos del original shakespeariano, pero se convierten en TO para las primeras adaptaciones escénicas. Lo que Ducis hizo fue darle forma dramática al texto para poder ser representado,

convirtiéndolo en el paradigma del *Hamlet* continental. Añade Pujante que “estas versiones neoclásicas, y en particular la de *Hamlet*, sin duda alejadas del original inglés, fueron aceptadas por muchos espectadores europeos como su forma habitual de acceso a “Shakespeare” durante varias décadas, por no decir la única” (Pujante y Gregor 23). Al proceso traductológico hay que añadir el de aculturación, lo que asegura la transformación del mismo mediante alteraciones textuales y representativas, ajustándose a los gustos de cada nación y de cada momento. Al proceder la traducción española de la de Ducis, las modificaciones estructurales y dramáticas son similares y las narraciones parecidas, pero no iguales.

La aparición del “espectro”, como hemos apuntado, atenta contra el concepto de verosimilitud impuesto por la preceptiva clásica, pero como ya veremos a lo largo del análisis dramático para justificar la hipotética imagen escénica, no es ésta la única informalidad que detectamos, porque si hay algo que D. Ramón considera verdaderamente “inverosímil” es la rigidez escénica de las tres unidades:

á no haber visto que en cuanto á la *acción* me daban licencia para fingirla superiores ingenios, que se propusieron lo que les pareció más adoptable á consecuencia de lo que aprendieron en la escuela de los antiguos: que en cuanto al *lugar*, no son tan rígidos los extranjeros, que no le varíen en un mismo acto . . . Y el gran Metastasio en sus óperas tan célebres en toda Europa, varía en cada acto las decoraciones; porque las más no tienen lugar estable, sino una provincia, de donde toma los lugares que necesita, ya de jardín, ya de templo, ya de salón . . . En cuanto al *tiempo*, tan bien veo se han tomado amplísimas facultades; pues ¿cómo se pudieran acomodar en tres horas tal variedad de lances que apenas para una batalla había tiempo? El quererlo persuadir sería mayor impropiedad (Cotarelo *Don Ramón* 32).

Don Ramón, abanderado del castellanismo y más próximo a la poética lopista que a la galoclásica, intenta adecuar la versión que Ducis hace al gusto del público francés a los intereses del público nacional. Y como expresa Denis Rafter; “Ducis consiguió algo muy importante, pero no perfecto. También a De la Cruz le ocurrió lo mismo. Pero todo contribuyó a conocer, a entender y a apreciar a Shakespeare y, en consecuencia, a Hamlet” (153).

Para la recreación de la puesta en escena hemos partido de la copia facilitada en

1900 por Carlos Cambronero a la *Revista Contemporánea* de Madrid de un ejemplar manuscrito procedente del Teatro del Príncipe. De esta edición, señala Pujante que de las intervenciones realizadas sobre el texto ninguna hace referencia a las acotaciones para la puesta en escena, de hecho las anotaciones realizadas en los márgenes han desaparecido de la edición:

No podía conducirse de otro modo, de la misma manera que tampoco podía entender hasta qué punto nos iba a interesar hoy, en las postrimerías del siglo XX, recuperar de los márgenes de los manuscritos de los apuntadores, aquellas indicaciones para la representación que él –como todos– estaba eliminando en la edición de sus obras (Sala párr.13).

y es así como desaparece el hombre de teatro para dar paso al erudito literario; de las tablas, a las bibliotecas.

Esta edición del *Hamleto* cuenta con una nota a pie de página, inmediata a la relación de personajes, que revela el poco conocimiento que sobre Shakespeare, su teatro y su *Hamlet* tenía el que la escribió, aunque no podemos desdeñar el intento de situar una acción que se desarrolla prácticamente sin indicaciones por parte del autor de referencia:

Sabido se tiene que el argumento de esta famosa tragedia de Shakespeare se halla tomado de una tradición dinamarquesa, cuyo hecho se supone ocurrido más de cinco siglos antes de J. C.; pero como el dramaturgo inglés acumuló, con su genial desenfado, circunstancias y accidentes de su época en el desarrollo de la acción, se ha convenido colocar ésta dentro del siglo XVI por lo que toca á indumentaria, decoraciones y demás menesteres de guardarropía en el teatro (*Hamleto* 142).

Suponemos que alude a la leyenda de Amleth, de Saxo Grammaticus (1150-1220), narrada en su *Gesta Danorum*; sin embargo, la primera referencia que encontramos respecto a este personaje procede de un viejo poema islandés del siglo X que dista mucho de la época de Pericles, aunque sí resulta muy adecuada la contextualización estética en el siglo XVI.

Aparte de esta novedosa anotación a modo de didascalia extradialógica, cuyo propósito es situar al lector en el momento histórico de la narración y aportar las anotaciones estéticas para su puesta en escena, las anotaciones o acotaciones conservadas se ciñen al nombre de la obra, los *dramatis personae*, las que hacen referencia a la división

estructural en actos y escenas, las de “Fin de acto”, las de cada interlocutor en los diálogos y las que indican los personajes que intervienen en cada escena, ya que las entradas y salidas de los personajes en el espacio de la acción vienen indicadas por didascálicas intradialógicas, es decir por boca de los propios personajes. Es a partir del acto tercero donde se utiliza algo más el material didascálico interdialógico, sobre todo el que hace referencia a entradas y salidas del espectro y alguna que indica actitud o gestuación, es decir, De la Cruz excluye casi totalmente las indicaciones explícitas a la puesta en escena como pueden ser las cuestiones escenográficas o el movimiento actoral. Éstas son las que el director y dramaturgo Juan Antonio Hormigón denomina, por su funcionalidad, “didascalias imperativas, a aquellas que implican actitudes, desplazamientos, gestuaciones, etc., imposibles de eludir, dado que son imprescindibles para la correcta conducción del relato escénico y sus diferentes lances (Hormigón vol.1 215-16). No obstante, es en el contenido dialógico donde se manifiestan cuestiones de este tipo, sobre todo las de carácter psicológico o emocional. Así se impone al director de escena un exhaustivo análisis textual para extraer del diálogo de los personajes las indicaciones precisas para la escenificación.

Ya el título resulta chocante para el lector de esta publicación, que no para el espectador de 1772, ya que se publicita para su estreno sólo como *Hamleto*, donde al nombre del protagonista se añade su estatus “Rey de Dinamarca”; sin embargo no es coronado como tal en ningún momento. En el acto quinto, donde se va a producir el desenlace de la trama, momento de máxima tensión para el lector o espectador sin que Hamleto haya sido coronado, clama Claudio en su soliloquio

CLAUDIO. Y tú, insensato joven, cuyo ciego
 intrépido furor ha suspendido
 una coronación injusta y vana,
 mientras al sueño entregas tus sentidos,
 irás adonde nunca me disputes
 la corona y el cetro que te quito (5.1.p.640).

anticipando la resolución del conflicto.

Ducis, y por tanto De la Cruz en su traducción, recurren a extensas secuencias narrativas de carácter descriptivo referentes a acciones entre escenas que por la rigidez de la norma gala no tienen cabida en la representación. Es la única manera de dar

verosimilitud a todos los acontecimientos que desata el asesinato del Rey, punto de partida de la confabulación y la resolución de ésta en un plazo de veinticuatro horas.

Para nuestra hipotética puesta en escena partiremos del análisis argumental y didascálico pasando, en los siguientes apartados, a la cuestión actoral, vestuario y la recreación del espacio escénico-escenográfico, la iluminación y efectos especiales.

La escenificación se inicia con Claudio y Polonio, acto primero, ya en escena. La vasta intervención de Claudio funciona a modo de prólogo narrativo que con la “excusa” de informar a Polonio de sus designios, pone al público en conocimiento de los antecedentes previos para situarlo en el momento de la historia en que se inicia la dramatización: la consumación de la conjura urdida para usurpar el trono a Hamleto. Claudio se vale del amor de Gertrudis para que dé muerte a su marido, el Rey, mediante una copa envenenada; contraerían nupcias y por vía de sangre (ya que a Claudio lo consideramos, en la línea de la tragedia inglesa, hermano del Rey) se proclamaría Señor de los daneses, obviando a Hamleto. Éste, y coincidiendo con la muerte de su padre, ha contraído una extraña enfermedad que afecta a su estado emocional y lo incapacita para regir un pueblo que ahora se encuentra en estado de alerta ante la inminente guerra con la nación del norte sin desdeñar que, además, él ha rehusado a ser coronado.

Pero los planes se tuercen cuando Gertrudis, rechazando sus propósitos llena de arrepentimiento y consumida por el desasosiego, determina que su única dedicación, en adelante, será cuidar de su hijo “como dueño legítimo de todos/y absoluto monarca” (1.2.p.155), pidiendo que se organice la ceremonia de coronación para el día siguiente.

Elvira anuncia la llegada de Norceste, leal amigo de Hamleto desde la infancia. La presencia de Norceste despierta la esperanza de la Reina, ya que piensa valerse de la confianza y el cariño que hay entre ambos para descubrir la causa del mal que atormenta a Hamleto y poder así poner remedio.

La transición de una escena a otra, que viene marcada por la entrada y salida de personajes, está indicada de manera intradialógica sin intervención directa del autor, como la que suscribimos a modo de ejemplo por ser las predominantes en todo el texto.

CLAUDIO. Aguarda, que oigo pasos... y es la Reina.

¿Qué motivo á este sitio y á este tiempo

la obligará á salir? No te me alejes,
que después lo sabrás (1.1.p.149)

POLONIO.

Afuera espero. (1.1.149)

Las únicas indicaciones interdialogicas por mano del autor en este acto vienen para determinar la entrada y salida de un personaje durante el transcurso de la escena: “(*Sale un guardia.*)” dos versos después, “(*Vase el guardia.*)” (1.2.155) o la salida de Polonio en la escena tercera, “(*Vase.*)” y, al cierre de la misma “(*Claudio va á hablar; calla, la mira y se va.*)” de naturaleza imperativa gestual.

En el acto segundo, ya indicado con Gertrudis y Elvira en escena, Gertrudis se siente descubierta por su dama Elvira y le confiesa el atroz crimen, justificándolo en la pasión del amor. Ésta la escucha atónica pero, ante la muestra de arrepentimiento, la consuela. Norceste se presenta ante la Reina, que le ruega descubra el mal de su hijo.

La ausencia de didascalias orientativas o descriptivas del espacio escenográfico ocasionan un cierto conflicto en el paso de la escena segunda a la tercera, derivado de las premisas que se desprenden del diálogo y que presuponen un cambio de espacio. Aunque la Reina y la dama abandonan el lugar para que se produzca el encuentro, se desprende de la intervención de Woltiman una pauta de movimiento direccional que es detenido por el capitán de guardias.

GERTRUD. Con él os dejaré, porque habléis solos
con toda libertad. Elvira, vamos (2.2.p. 279).

ESCENA III

NORCESTE. WOLTIMAN.

WOLTIM. No os acerquéis, señor, que es á mal tiempo (2.3.p.279).

Es en la escena cuarta de este acto donde hace su primera entrada nuestro protagonista, Hamleto, perseguido por la Sombra y en estado de enajenación. Cuando vuelve en sí confía a su amigo todos sus pesares: la visión del espectro de su padre, que le revela toda la conjura y le exige venganza dando muerte a los criminales: su propia madre y Claudio, su tío. En la narración de los acontecimientos, el personaje muestra

cambios emocionales y gestuales al reproducir textualmente las palabras comunicadas por su padre muerto. Hábilmente, De la Cruz se vale de la silva, acelerando el ritmo y la intensidad en la exposición.

Norcesto le cree, pero con reparos, por lo que le sugiere una artimaña, “la trampa”, enfrentando a Gertrudis con la urna que contiene las cenizas de su esposo y así estar seguros de los graves hechos que le ha revelado el espectro.

NORCEST. Sí podrá: en vuestras manos
yo me obligo á ponerla cuanto antes.
La reína vendrá á veros:
sólo con presentarle
la urna de improviso ,
juzgaréis su conciencia en su semblante:
estaréis observando,
sus ojos y ademanes,
que un reo no es difícil
que á vista del tormento se delate (2.5.p.287).

Hamleto y Ophelia se encuentran en escena al comienzo del acto tercero haciendo referencia a una entrevista previa con la Reina (transcurrida en un momento no precisado entre el acto anterior y el inicio del presente) a propósito de su relación amorosa en los dos primeros versos del acto que Hamleto abre: “¿Conque al fin á mi madre has declarado / nuestro secreto amor, divina Ophelia?”. Sumido en la tristeza y la desesperación el enamorado le confiesa que no puede casarse con ella por razones que no le puede revelar y le anuncia que solo con el suicidio podrá encontrar la dicha. Ophelia, que representa la voz de la cordura, le expone las obligaciones que por su rango tiene que afrontar y que en cualquiera de las situaciones ella le acompañará. Gertrudis entra en escena y Hamleto es atosigado por las dos mujeres para que les descubra el horrendo secreto, pero la Sombra aparece cruzando la escena de un lado a otro, deteniéndose en un discurso con el protagonista que es revelado por su propia voz, lo que le sume en un estado de enajenación durante cincuenta y cuatro versos, hasta que el espectro abandona la escena y él vuelve en sí. Es un espacio de tiempo largo, en que el espectro es visto por el público y el protagonista, pero no por las mujeres, por lo que se supone la disposición en escena como en el *Hamlet* inglés: las dos mujeres cara al público y Hamleto con la vista fija hacia el

foro. La interpretación tiene que ser intensa y frenética para mantener la atención de las mujeres y que éstas no presten atención al foro. Puede considerarse como una de las escenas de más tensión emocional y donde aparece la pluma del autor no sólo para indicar las entradas y salidas de la sombra, sino para introducir didascalias imperativas de carácter gestual cuando Hamleto alude al puñal “(*Sácale.*)”, y la acción que dicta a Gertrudis “(*Quítasele.*)”. La escena tercera se inicia con la llegada de Claudio para anunciar que todo está dispuesto para la boda y, con indicación del autor “(*Levantándose de golpe Hamleto de su aturdimiento.*)”, se produce un punto de inflexión donde asoma el sentimiento patriótico cuando el príncipe asume su rol de rey para dirigirse a Claudio, que le hace sospechar que está enterado de todo el complot. Lleno de dudas y temores decide acelerar los acontecimientos ante la certeza de ser descubierto.

El acto cuarto se inicia con una didascalia imperativa extradialógica donde D. Ramón indica que Norceste se encuentra “(*con la urna de las cenizas del rey difunto*)”. Esta escena, que encierra la “trampa” descubriendo el grado de culpa de Gertrudis, se desarrolla en función de la urna, por lo que el autor indica de manera interdialógica el juego escénico que tiene el elemento, invistiéndolo de todo su significado: El Rey entra en escena. Ante la presencia de “la triste urna”, es tal el sufrimiento del hijo que expresa el autor “(*Quiere hablar Hamleto, haciendo esfuerzos, y no puede de dolor*)” que, para aliviarlo de su vista, Norceste “(*Pone la urna sobre una mesa y la cubre con un tafetán blanco, en que la saco*)”. Hamleto, en la escena tercera, se dirige “(*A la urna*)” como personificación de su padre, resuelto a cumplir sus designios. Cuando Gertrudis entra en escena, intenta zafarse de las acusaciones de su hijo:

GERTRUD. ¿Qué le diré? (*Aparte.*) (4.4.p.510).

Esta indicación es la única motivadora de una reacción en el público, que hasta ahora se ha mantenido pasivo y ajeno a la manifestación escénica. La pregunta parece escaparse del personaje y ser oída accidentalmente por los espectadores. Serían las indicaciones de don Ramón las que definirían la intencionalidad, es decir, sí el personaje se dirige a sí mismo o la frase va directa al público.

El momento cumbre se produce cuando Hamleto “(*Se la presenta*)”, se la pone en las manos, “(*Dásela.*)” y Gertrudis “(*Con el jay! esforzado, se deja caer sobre una silla. Hamleto recoge la urna, la pone en la mesa y vuelve*)”. El hijo, viendo el dolor y el

arrepentimiento de su madre, invoca el perdón del Rey. Sin indicación del autor, Norceste interrumpe la acción, dando lugar a la escena quinta, para anunciar la llegada de Claudio; la Reina se repone para provocar la huida del asesino, impidiendo que se pueda cumplir la venganza.

El acto quinto se inicia con indicación del autor respecto al tiempo y la ambientación, “(*La acción es de noche y el teatro estará casi oscuro*)” (5.1); personaje y situación en la escena, “CLAUDIO solo”; y proxémica y gestual “(*Sale por la puerta del foro, guardando un puñal*)”. Éste es el único acto que se inicia a partir de una acción que da fin a una escena y tiempo no representados: el asesinato de la Reina. La transición entre actos y sin uso del telón resulta complicada en función de la linealidad temporal. De la lectura y acotación del autor se supone noche avanzada, cuando todos duermen, y el oscuro del teatro se tiene que producir por la extinción de las luminarias, por lo que alguien tiene que entrar y apagar las luces de los candelabros o ser la propia Reina la que apague las velas o las retire hacia sus aposentos al abandonar la escena.

La narración épica de Claudio en su soliloquio inicial junto a las indicaciones de De la Cruz, la ya expuesta de procedencia más la interdialogica, “(*Mirando al cuarto de donde salió*)”, proporcionan al público la información de todos los acontecimientos acaecidos entre el final del acto que terminó y el que ahora se inicia: La muerte de la Reina, puesta en marcha de la traición con la ocupación del palacio y la resolución inmediata de dar muerte a Hamleto. Ophelia entra en escena para advertir a su padre, proponiéndole la huida y apelando a los derechos de Hamleto como Rey. Claudio se vale del amor de la hija para someterla a juramento de lealtad, momento en que se quita la máscara ante ella confesándole sus malvadas intenciones. Pero ella no cede en su intento haciendo un alegato de espíritu patriótico, donde los términos “soberano” y “monarca” utilizados hasta ahora se transforman en un rotundo “Rey”, acusando a su padre de traidor, y cuando la joven se dispone a salir para prevenir al futuro Rey, por indicación del autor, queda retenida en escena “(*Quiere irse y la detiene*)”. No dispuesta a aceptar el chantaje del juramento al que fue sometida, Claudio la amenaza de muerte. Polonio y dos conjurados interrumpen la acción sorprendiéndose ante la presencia de Ophelia, que sin acotación del autor, sino por la dialógica de Claudio, es prendida y llevada. Polonio regresa para dar cuenta a Claudio de que el príncipe está en sus aposentos y los conjurados en sus posiciones: ya es el momento y no se puede dilatar más. Claudio queda solo en

escena y su monólogo es interrumpido por la irrupción de Hamleto que, como ellos temían, se ha adelantado a los crueles propósitos de su tío. Claudio pretende amedrentar al príncipe invitándole a ver los estragos de sus bríos, apareciendo otra vez aquí la mano de D. Ramón: “(*Abre las puertas por donde salió, y al resplandor de dos lámparas se ve á Gertrudis, desangrada y muerta*)” (649). Pero la justicia acontecida lo transmuta en el soberano fuerte y justo, dando muerte al traidor y cumpliendo la venganza “(*A un tiempo mata Hamleto á Claudio con el puñal. Salen los conjurados por la derecha con espada en mano, le embisten y se contienen al ver á Claudio con las hachas que saca la comparsa de Norceste por la izquierda*)” (649-50). Ésta es la indicación más extensa que encontramos en el texto, teniendo su justificación en la configuración de la escena como colofón a un final dichoso. En esta última acción “(*Ophelia arrodillada de suerte que no ve á Claudio hasta que se levanta*)”, pide clemencia para su padre, pero desconcertándole las lágrimas de Hamleto “(*Levántase*)” y en el siguiente verso, “(*Lo ve.*)”. Los últimos versos están repletos de dulzura, honorabilidad y benevolencia en la consigna de moralidad y decoro:

HAMLET. Lo preciso
 para dejar al fin desempeñada
 mi obligación.
 . . . No confío
 que jamás me perdones este golpe;
 pero si soy capaz de darte alivio,
 tú lo meditarás más sosegada.
 Ten compasión de mí, que quedo vivo
 el día que te adoro y que te pierdo.
 Y vosotros, daneses, convencidos
 de vuestro error, venid donde os enseñe
 en la benignidad con que os recibo
 la lealtad que debéis asegurarme (Escena última 651).

Presentado el argumento vemos que no hay diferencias extremas, pero las que hay son muy significativas, al punto que pueden cambiar la interpretación de la narración. Nos referimos al concepto “primer Príncipe de la sangre” y a la relevancia escénica de la “Sombra”, que serán los que aproximen el *Hamleto* español al *Hamlet* inglés. Dos cuestiones que ponen en entredicho el decoro y la verosimilitud de la escenificación de don Ramón.

El tema del decoro es salvado por Ducis al concederle a Claudio el título de “primer Príncipe de la sangre”, lo que aleja al “depredador” del entorno familiar directo (o no) y hace menos escandaloso el regicidio por amor. Sin embargo, y no sabemos si intencionadamente o no, Cruz no cambia la traducción del estatus que ostenta el personaje. Suponemos que es por la cuestión del decoro que no explicita las relaciones de parentesco de los regicidas y amantes, que colmaría de obscenidad y rechazo la trama conspirativa y de dignidad la acción vengativa del protagonista. De la Cruz evita a lo largo de todo el texto el uso del término “hermano”, que hubiera ocasionado en el público un sentimiento de repulsión y repugnancia ante los homicidas y acentuado el carácter trágico de los acontecimientos. Es a través de tenues pinceladas que se va revelando la condición del personaje, aunque se puede pensar que el público español consideraría al “primer Príncipe de la sangre” como el heredero más directo al Rey, en su caso Hamleto (que no ha sido coronado), y al ser éste muerto sin haber tenido descendencia y por línea anterior, el hermano del Rey. Esta información es expresa para lectores o actores en la forma de interpretar el texto y construir a los personajes, y se irá explicitando en el contenido dialógico para los espectadores en escuetas intervenciones, como cuando Gertrudis hace referencia a “vuestros hechos/y real sangre” (1.2.p.155) u Ophelia le recuerda “Y vos, padre,/que estáis por vuestra cuna tan unido / a su persona” (4.2.643)

Si el público hubiera tenido esa información directamente sin tener que descifrarla a través de los parlamentos, intervenciones como

CLAUDIO. . . y el título de Rey de Dinamarca
me aseguraron, declarando á Hamleto
inhábil para el trono. Y para muestra
de su ardiente fineza, me ofrecieron,
como á dios tutelar de esta comarca,
inmolarme su Príncipe, extinguiendo
para siempre, apartando de mis ojos
la sangre de una estirpe que aborrezco (1.1.p.147).

D. Ramón hubiera captado su atención e interés desde el primer momento al proporcionar un punto de reunión temporal del grupo familiar, en la conceptualización de “crimen doméstico”.

Si la verosimilitud hace referencia a la credibilidad de la narración, es

precisamente la presencia del espectro, la visión del espíritu por parte del público, lo que hace verosímiles y congruentes las acciones de Hamleto, al igual que en el original inglés. La cordura o locura de Hamleto depende de la presencia o no del fantasma; Ducis, en el estreno de 1770, lo menciona “en el diálogo como producto de la imaginación de Hamlet. Dicho de otro modo: el espectro no puede ser “real” ni tener presencia escénica” (Pujante y Gregor 29), lo que condena al héroe a la locura y es lo que justifica la variante de la escena sexta del acto cuarto, cuando Ducis da voz al fantasma: “Frappe”. De alguna manera los ilustrados quisieron ignorar que las tragedias griegas están llenas de apariciones del inframundo y que solían estar presentes en las representaciones escénicas. El estudio de Mercedes Aguirre Castro, “Fantasmas trágicos: algunas observaciones sobre su papel, aparición en escena e iconografía”, hace referencia a esa conexión ancestral entre el mundo de los vivos y de los muertos, tan bien tratada en la dramaturgia griega, donde son constantes las apariciones fantasmales interpretadas por actores. Queda claro que Shakespeare vuelca ese conocimiento de la tragedia griega a su propia tragedia, así el Espectro del Rey muerto es clasificable en la catalogación realizada por Hickman (1938) y que Aguirre concretiza en su estudio: pueden ser clasificados “según su conducta, su presencia real en escena, su función, etc., . . . pero los fantasmas de la tragedia que tienen que ser, en ocasiones interpretados por un actor, ofrecen algunas características que le son particulares en cuanto a su manera de ser concebidos” (Aguirre 108). “Según las creencias griegas los muertos podían volver a la tierra”, lo mismo que según las creencias católicas los muertos pueden resucitar, que no es otra cosa que volver a la vida, y no solo eso, la historiografía religiosa está repleta de apariciones. Según Aguirre, podemos clasificar también a los espectros dramáticos “según la actitud o la forma en que se presentan y su papel en la obra. En ellos vemos ya cómo el tipo de muerte afecta a su condición en el mundo subterráneo y a su intención de aparecerse a los vivos” (108). La aparición de nuestra sombra no es por invocación, sino por “iniciativa propia”, entrando en la categoría de “fantasmas vengativos”, es decir, de aquellos que encuentran la muerte de manera sorpresiva y violenta y cuya función no es otra que la de encontrar entre los vivos el brazo ejecutor de la venganza. “Teniendo en cuenta que el muerto violentamente que no ha sido vengado era considerado por los griegos como una constante fuente de peligro para los vivos –individualmente así como para la ciudad– que había siempre que aplacar” (111), encontramos la explicación a las sobrecogedoras imágenes relatadas por Claudio a Polonio, donde se rebelan todos los elementos de la naturaleza y los daneses corren gritando “que la sombra del Rey les perseguía”. En el

caso de *Hamlet* y *Hamleto* no hay tragedia sin manifestación del Espectro; durante toda la narración, desde su primera aparición, instiga al héroe recordándole “lo que ha ocurrido en el pasado y hacer más terribles aún los hechos del presente, a la vista de su capacidad de volver del mundo de los muertos” (111-12). La propia configuración del edificio escénico desde Grecia hasta ahora se basa en la verticalidad de los niveles, quedando la superficie a ras del entarimado como el terrenal; la parte superior de la escena para venida de seres celestiales, héroes, etc.; y la parte inferior del entarimado, el foso, reservado para las apariciones del inframundo. Así pues, lo verosímil en esta tragedia es dar a la presentación del Espectro el protagonismo que merece, cosa que veladamente intentó don Ramón aunque no ocupara su sitio en la relación de los *dramatis personae*, haciendo referencia a él a través de didascalias imperativas interdiológicas de carácter proxémico como “(Pasa la sombra de un lado á otro)” (3.2.p.386). El hecho de que el espectro no tenga función dialógica propia sino a través de la épica de Hamleto, que sus desplazamientos sean en horizontal en el último término de la escena y, sobre todo, la consideración de “sombra”, nos lleva a conjeturar que el personaje fue sustituido por un efecto especial que en sí generaría una sombra real.

7.2 Con respecto al estreno: La escritura escénica

El *Hamleto* sube a las tablas del Coliseo del Príncipe el 4 de octubre de 1772, donde sólo permaneció hasta el 8 del mismo mes sin que hubiera, según los estudios de Cotarelo, ninguna reposición posterior, pero Pujante y Gregor en nota a pie de página concretan: “Exactamente, los días 4, 5, 6, 7 y 8 de octubre y 16 y 17 de diciembre” (25).

El estreno procedió con las dos compañías reunidas, la de Eusebio Ribera y la de Manuel Martínez, siendo el reparto con que se hizo en el teatro para la temporada 72-73 de 19 de abril a 23 de febrero:

Hamleto, Rey de Dinamarca - Vicente Merino/1er Galán de la Compañía de Eusebio Ribera (T. Príncipe)

Gertrudis, Reina viuda, su madre - Sebastiana Pereira/1ª Dama de la Compañía de Manuel Martínez (T. Cruz)

Claudio, primer Príncipe de la sangre - José Espejo/1er Barba de la Compañía de Eusebio Ribera (T. Príncipe)

Ophelia, su hija - Catalina Tordesillas/6^a Dama de la Compañía de Eusebio Ribera (T. Príncipe)

Elvira, dama de la Reina - Polonia Rochel/3^a Dama de la Compañía de Eusebio Ribera (T. Príncipe)

Polonio y Norceste, señores daneses.

[Polonio - Simón de Fuentes/3er Galán de la Compañía de Manuel Martínez (T. Cruz)]

[Norceste - Eusebio Ribera/2^o Galán de la Compañía de Eusebio Ribera (T. Príncipe)]

Woltiman, capitán de guardias del Rey - Vicente Galván/4^o Galán de la Compañía de Manuel Martínez (T. Cruz)

Caballeros daneses.

Soldados (Cotarelo 270 y 451-52).

La organización de los *dramatis personae* atiende a una ordenación jerárquica y de parentesco en las cuatro primeras figuras.

Solo con los *dramatis personae* y el espacio escénico donde tiene lugar el estreno ya nos hacemos a la idea de que la escenificación española nada tiene que ver con la original, aunque, como ya venimos exponiendo, no difiere en exceso de las adaptaciones que se representan en Inglaterra o Francia en esta misma época.

Con los cuatro días que se mantiene en cartel sin tener noticia de reposición alguna ni en Madrid ni en ningún teatro de la nación, podemos deducir que no gozó de gran éxito de público, aunque teniendo en cuenta el tiempo medio que se mantenía una tragedia en las tablas tampoco podemos decir que fuera un rotundo fracaso. Si el sainete que acompañó fue *Soriano loco* podemos deducir que tampoco fue muy del gusto de la audiencia.

7.3 El actor y el personaje

Antes de iniciar el estudio acerca de los personajes y actores, queremos hacer algunas aclaraciones sobre las técnicas interpretativas del XVIII español que, en su forma trágica, debían ser a la manera francesa:

el texto marcaba el ritmo. Las cadencias del alejandrino se sobreponían a una actuación estática: el actor se colocaba en el proscenio y declamaba frente a los espectadores . . . Este estilo de actuación también estaba determinado por las condiciones de la puesta en escena en los teatros de entonces; en primer lugar, el espacio del escenario era exiguo y los actores no podían moverse mucho. Además, el público solía ser muy ruidoso y hasta escandaloso, y el actor se colocaba adelante para hacerse oír. Ésta es una de las razones por la cual uno de los talentos de los actores que los críticos de la época más alababan era la potencia de la voz. El vestuario, que no respetaba las coordenadas históricas, sino que se adecuaba a la última moda del momento también ocupaba mucho espacio (Castronuovo 94).

La gestualidad de las conductas nobles tiende a imitar las maneras elegantes de la Corte: reverencias, besamanos, etc., y la solemnidad y gravedad corporal del linaje del personaje: “Las cadencias del verso marcaban las respiraciones y el grito desgarrado suministraba el énfasis para lograr el *pathos* de la tragedia” (94). El estilo de la declamación, el modo de recitar del actor, tenía que adecuarse a su estilo de actuación, de lo que por regla general se encargaba el autor, que es el que mejor conoce las cualidades de sus actores, siendo la expresión corporal y el rostro los sustentadores y comunicadores de las pasiones. “Pero, la interpretación por parte de los actores de los *fureurs*, de las pasiones desgarradoras del héroe trágico, estaba medida por una retórica de las pasiones, perfectamente sistematizada” (97), y que ya expusimos en la forma de interpretar y puesta en escena del teatro isabelino. Teniendo en cuenta, a grandes rasgos, que ésta es la forma de interpretar que se le va a exigir al cómico español,

que por aquel entonces gozaba de muy mala prensa y bajo prestigio social. Eran considerados los verdaderos verdugos de un arte teatral que, sistemáticamente, se veía desprestigiado por unas representaciones en las que los actores seguían con los modelos de la interpretación del siglo anterior: gran ampulosidad en el gesto, inadecuación del texto con el gesto o la dicción, una declamación que llevaba los

versos al grito (Moro 130).

la adecuación de las técnicas francesas al estilo interpretativo español, que ni tiene tradición en la tragedia ni escuela que los forme, va a resultar complicada para los autores, que “se ven obligados” a la escenificación de tragedias. Es el caso de don Ramón y su elenco, matizando que la más leve falta en la puesta en escena de una tragedia conduce directamente a la hilaridad.

Volviendo a nuestros actores y personajes, don Ramón era perfecto conocedor de las gentes de ambas compañías y toda su producción se apoya en actores y actrices concretos, para los que escribe determinados personajes o adecua otros. Al igual hizo para la escenificación de su *Hamleto*, y entresacando del material dialógico del *Hamlet* de Ducis lo que los personajes dicen de sí mismos y lo que apuntan sobre otros, el autor encaja la constitución física y el perfil psicológico de cada uno de los caracteres a la fisonomía y aptitudes interpretativas del actor o actriz capaz de igualarlas.

Veamos la figura, el temperamento y las aptitudes interpretativas que hicieron idóneos a los actores y actrices que subieron a las tablas el *Hamleto*.

VICENTE MERINO (HAMLETO)

-El actor: Vicente Merino (Hamleto): De origen valenciano y de noble cuna. Su verdadero nombre era Vicente García Clemente, conocido como el *Abogado* por haber cursado estudios de derecho y a quien Moratín apodaba el Amoroso, “por su representación dulce y afectuosa y también por sus tendencias amorosas” (Cotarelo D. Ramón 550). De naturaleza enfermiza, se nos supone un actor de complexión débil o delgada. Buen actor del que García Parra destaca “lo cadente y sonoro de su voz” y la crítica teatral extraída del *Memorial literario* de Marzo de 1784 dice de él que “se empeñaba revestirse tanto de los afectos del personaje que representaba, que hasta el mismo color del rostro lo tenía inmutado” (550).

-El personaje: Claudio opina de él que es astuto, retirado, fastidioso y violento, sin aptitudes para la guerra, incapaz para el gobierno, una sombra inhábil para la vida y para el imperio (estas indicaciones proporcionan más información acerca de la psicología o el temperamento de Claudio que de la de Hamleto, dando una visión distorsionada de

desmerecimiento de la corona, en la que se apoya su soberbia).

Polonio, sin embargo, ofrece una visión más objetiva:

POLONIO. . . . Conozco su carácter: es sincero,
 es magnánimo, es dulce, es compasivo;
 pero oculta, debajo de los velos
 más apacibles, las tenacidades
 del corazón más fuerte y más violento. (1.1.p.148)

El joven príncipe presenta una personalidad dual y enfermiza, pasando a estados de enajenación mental ante la presencia de la sombra. En su relación con Ophelia se manifiesta con la ternura del romántico enamorado; como hijo, los sentimientos filiales sobrepasan los designios divinos, y como futuro rey despliega toda su fuerza interna. El dilema al que se enfrenta sobrepasa sus capacidades: “Yo fallezco ¡oh amor! ¡oh sombra! ¡oh madre!” (2.5.p.287). “Si pasiones diferentes se apoderan a la vez de un hombre, se desencadenan en él emociones contradictorias e impulsos corporales diferentes . . . [por lo que] los signos corporales externos permiten conocer qué pasiones o emociones están moviendo el cuerpo de la persona” (Fischer Lichte ctd. en Castronuovo 98).

Para la interpretación de este personaje se requiere un actor hábil en el cambio de registros tanto a nivel vocal como gestual, ya que por una parte la sombra se manifiesta a través de Hamleto, por lo que en esos momentos su dicción y decoro responde a la del Rey, y por otra la capacidad de transmutación ante todas las reacciones emocionales generadoras de acciones físicas que son referidas por los propios personajes en los diálogos, como: “Mas ¿de dónde proceden esos nuevos/suspiros, esa pálida tristeza, / ese silencio tan intempestivo/y esos ojos clavados en la tierra?” (3.1.p.380) o “con esa cara tan adusta y seria” (3.2.p.385) o cuando Ophelia va describiendo su estado, como en esta ocasión, “¿Qué te turba? Tus lágrimas me asombran... / algún designio ocultas... ¿Titubeas? (3.1.p.383).

-Actor y Personaje: El actor escogido por D. Ramón para la interpretación de Hamleto nos ofrece una imagen del personaje de complexión débil y enfermiza (murió cuatro años después del estreno y debía de estar muy deteriorado cuando Chinita dice: “...que se cuide bien, que engorde . . .” (Cotarelo D. *Ramón* 550), y a la vez con porte y compostura en la escena. Debía ser un hombre joven, siendo la primera vez que aparece en los listados de

los teatros en la temporada de 1767- 1768. Su carácter de natural enamoradizo asegura un personaje en extremo dulce y afectuoso con Ophelia. La cadencia y sonoridad de su voz proporcionando el ritmo, acento y pausa que requiere el verso en cada una de las situaciones, añadido a su empeño por revestirse de los afectos del personaje en las transmutaciones psicológicas y emocionales, hacen de Vicente Merino un actor adecuado para desempeñar el papel.

SEBASTIANA PEREIRA (GERTRUDIS)

-La actriz: Sebastiana Pereira (Gertrudis): Gallega de origen, “Sobresalía en los papeles fuertes, y sus compañeros le llamaban *cara de pocos amigos*” (Cotarelo *D. Ramón* 568). Desempeñó papeles de primera dama en distintas compañías desde 1754 hasta 1776, en que pasa a ser *sobresaliente* de damas. En 1763 forma parte de una conjura contra María Ladvenant, nombrada autora de la compañía en la que ella era primera dama, pero a pesar de todos sus esfuerzos es la Ladvenant la que se queda y ella la que sale, contratada para Cádiz. Sebastiana Pereira desaparece de las compañías de la Corte en la temporada 1763-1764, apareciendo en la de 1765-1766 en la compañía de Nicolás de la Calle.

-El personaje: El texto no nos da noticia de la apariencia física de Gertrudis; sin embargo se desprende más que suficiente del contenido dialógico para establecer el perfil psicológico del personaje. Podemos suponer su edad, no excesivamente joven, por su condición de madre de Hamleto; el resto que se pueda desprender de su apariencia carece de importancia ya que no es la belleza lo que persigue Claudio, sino el beneficio. En el aspecto emocional, Claudio la considera una mujer manipulable, ideal para ejecutar sus planes:

POLONIO. ¿Vos detestáis su amor, señor?....

CLAUDIO. Sí, amigo.

Sólo para ocultarla mis proyectos
la seguirán fingidas mis finezas.
Este día, Polonio, es el que debo
emplear todo el arte y las astucias:
pronto y dócil en todo á sus deseos,
la sabré contener hasta el instante
propicio; no habrá idea ni secreto

que su excesivo amor ocultar pueda
de mi; su corazón frágil, inquieto
y crédulo, que tengo conocido,
es fácil de engañar... (1.1.p.147-48).

Aunque se aprovecha de la ingenuidad de la mujer enamorada, reconoce sus virtudes como Reina cuando le dice: “Mientras duró la paz, vuestros talentos,/vuestros cuidados, ánimo y ternura/la impericia del Príncipe suplieron” (2.1.p.150), pero la ve en un virtuosismo maternal, incapaz de asumir las tareas de un jefe de estado en un contexto prebélico. Por otra parte, también representa el carácter, la fuerza y la nobleza para rebatir las proposiciones de Claudio, incluso llegando a la amenaza cuando sospecha sus intenciones respecto al trono:

GERTRUD. . . .	Y demos caso
que se eximiese de ella desatento	
algún vasallo infame ó ambicioso,	
aunque fuera el más grande, el más soberbio;	
su castigo cruel me afianzaría	
la sujeción común y el escarmiento.	

CLAUDIO. Pero, señora...

GERTRUD. Basta. Á vuestra vista,
y á la de todos se presente Hamleto
como dueño legítimo de todos
y absoluto monarca: (1.2. p.155)

Contradictoriamente y a causa del regicidio, presenta su absoluto arrepentimiento desde su primera intervención, dejándonos contemplar una mujer atormentada por los remordimientos que busca redimirse a través del amor a su hijo, llegando a conquistar la compasión del público. Pero la justificación del crimen aplaca en parte tales remordimientos. Claudio, a sus ojos, es la víctima de la historia: “su desgracia dentro del palacio”; “la ojeriza del Rey”; “víctima de las iras de mi esposo”, considerando que no había delito en aborrecer a un rey ingrato, por lo que sus esfuerzos son dignos y justificables para precaverle.

-Actriz y personaje: Teniendo en cuenta la fecha del estreno y la de su paso a

“sobresaliente de damas”, nos presenta a una Gertrudis en su madurez de la que, a nivel físico, no podemos deducir más. Actriz de carácter y “cara de pocos amigos” nos plantea un fuerte desequilibrio en las escenas de enfrentamiento con nuestro Claudio, produciéndose lo que llamamos en el argot “comerse” al personaje. Las escenas de descubrimiento de emociones internas como la ternura, el afecto hacia Hamleto y Ophelia o su debilidad como mujer que muestra a Elvira, precisamente por el temperamento de la actriz, las sospechamos llenas de afectación y poca credibilidad.

JOSÉ ESPEJO (CLAUDIO)

- El actor: José Espejo (Claudio): Natural de Extremadura. Su fisonomía responde a la de un hombre grueso, redondo de cara y de poca estatura. “Recorrió toda la escala cómica, llegando á hacer cuando joven *primeros galanes*, después *graciosos*, luego *barbas*, y, al fin *vejetes*” (Cotarelo *D. Ramón* 504). Fue uno de los actores preferidos de De la Cruz, para el que escribió muchos sainetes “á causa del acierto con que caracterizaba todo personaje viejo y palabrero” (505).

-El personaje: No hay referencias al físico del personaje ni interdialogicas ni intradialógicas, pero de estas últimas se deduce un hombre de mediana edad, menor a la de su hermano, fuerte y valeroso en la batalla y con la gracia y atractivo suficientes como para enamorar a Gertrudis y que ella por amor, no por ansia de poder, matara a su marido:

CLAUDIO. . . . ¿Qué recompensa fué, sino desprecios,
la que yo recibí por mis fatigas?
¿Cuántas veces cargado de trofeos
de los más arrogantes enemigos,
después de castigarlos y vencerlos,
me acercaba temblando á esas murallas . . . (1.2.p.152)

Soberbio y psicopático. De actitud maquiavélica y sin principios, justifica los medios para conseguir su objetivo, “coronarme Rey de Dinamarca/antes que ocupe su sitial Hamleto” (1.1.p.143). Él se considera digno de la corona y víctima injusta del trato del Rey, de quien nunca recibió recompensa.

-Actor y personaje: Físicamente el Claudio que se nos presenta es bajo y grueso, un carácter que evoca más a la lascivia o a la gula que a la soberbia, principal característica

de la personalidad de Claudio, incapaz de enamorar a Gertrudis por su atractivo, sino más bien, por pena. Tampoco proporciona la imagen de audaz guerrero. La preferencia que siente D. Ramón por este actor es el “acierto con que caracterizaba todo personaje viejo y palabrero”, cualidades que no son las más idóneas para los registros que requiere la interpretación.

CATALINA TORDESILLAS (OPHELIA)

-La actriz: Catalina Tordesillas (Ophelia): Su verdadero nombre era Catalina Trombeta o Trompeta y poseía una voz prodigiosa. Nacida en Italia de padres españoles, llegó a España quizás bajo la protección del ministro D. Manuel de Roda. “En 1772 vino de Zaragoza para sexta de Ribera y en el siguiente pasó á cuarta de la misma compañía” (Cotarelo *D. Ramón* 600). Aparte de sus dotes para la lírica destacando el esmero, estilo y sentimiento, no aparecen más datos sobre sus aptitudes interpretativas ni rasgos físicos, aunque se puede deducir de su biografía que era una mujer de ínfulas.

-El personaje: Ophelia muestra un perfil más próximo al drama romántico que al de la tragedia neoclásica. De sólida moral y convicciones inamovibles, es devota hija, enamorada y súbdita. Para su padre, “tan débil como bello/único apoyo de mi casa ilustre” (1.1.p.145), nos da una imagen de un personaje menudo, frágil y de belleza angelical, que llenan de ingenuidad las escenas afectivas con Hamleto y las que tiene con Gertrudis, donde se confiesa culpable de los males de su primo:

OPHELIA. . . . del Príncipe á los ojos
 descubrí con afecto demasiado
 mis pasiones y mi correspondencia:
 mía es la culpa de sus sobresaltos,
 de sus tormentos y sus pesadumbres:
 mi amor es quien produce sus extraños
 delirios y su suerte desgraciada;
 por mí le mira el reino con espanto
 y desesperación. Por mi su vida
 está cerca del último desmayo:
 todo de nuestro amor al fin procede,
 tan sin fortuna como digno y casto (2.8.p.290).

Ophelia seduce al público desde el principio por su delicadeza e inocencia, pero a partir del acto tercero se transmuta en una “Agustina de Aragón” exhortando a Hamleto, cuando le confiesa que la muerte es su única dicha, al cumplimiento de sus obligaciones como Rey que comprende, a su pesar, por encima de su amor:

OPHELIA. . . . pero ¿es tuya la vida de que gozas,
para que así dispongas de ti y de ella?
Oye al dinamarqués cómo te aclama,
cómo te reconviene y te vocea . . .
pero la misma ley pide que vivas
para nosotros y que nos defiendas . . .
No hablo yo, son tus reinos los que hablan
por mi voz, y te piden que les vuelvas
el mayor de los Reyes en su hijo . . .
Repara bien en tus obligaciones,
y mátate después, como te atrevas.

HAMLET. ¡Ay de mí!...

OPHELIA. ¿De qué sirven los suspiros?
Constancia es menester y más prudencia (3.1.p.382-3).

Algunos versos después se descubre, de sus propios labios, cuál es su verdadera valía:

OPHELIA. No, no dudes
tanto de mi valor. ¿Acaso piensas
que son todas las armas de mi sexo
las lágrimas que vierte, y que son ellas
solas las que yo puedo? Por salvarte
no habrá riesgo ninguno que no emprenda.
Ven á verme morir, si es necesario,
y á enseñarte á sufrir con fortaleza (3.1.p.384).

que va incrementándose hasta alcanzar el clímax en la escena con Claudio que, frustrado por la honestidad de su hija, manda prenderla:

OPHELIA. ¿Cuál es mi juramento? Yo os suplico
me respondáis, señor. ¿Fué, por ventura,
ser traidora á la patria en que he nacido

y al Rey que me domina? ¿Yo he jurado
aprobar vuestras iras y delitos
ni sufrir y callar al ver el pecho
de vuestro Rey por vuestra mano herido?
Quien se resuelve á hacer atrocidades
semejantes no debe ser oído
aunque reclame con los juramentos.
Vos no dudáis, señor, que ha de ser digno
el juramento y ha de ser garante
siempre de la virtud, jamás del vicio.
Bien conozco la cólera que os causa
la claridad, señor, con que me explico;
pero sé que me toca mientras pueda
hacer con vos y Hamleto los oficios
de tan buena vasalla como hija.
Guárdeos el cielo y déme sus auxilios (5.1.p.645).

Aparte de esa representación social del espíritu patrio que se encarna en el personaje, es relevante la lealtad filial que iguala su figura a la de Hamleto, con los mismos versos en abierto enfrentamiento entre ambos, que eleva la fuerza y la determinación en un personaje femenino y de apariencia tan delicada y amable. Si el deber de Hamleto como hijo es la de vengar a su padre, la obligación de Ophelia como hija es la de proteger al suyo:

HAMLETO. . . . Fácilmente un amigo se reemplaza,
se encuentran otra dama y otra esposa;
pero los buenos padres son alhajas
de tanto precio que aun los mismos dioses
una vez solamente pueden darlas (4.1.p.505).

OPHELIA. . . . arrestada á perderte y arrestada
á vengarme, sabré guardar la vida
de un padre tan amado, de una alhaja
de tanto precio, que aun los mismos dioses
una vez solamente pueden darla (4.1.p.507).

-La actriz y el personaje: Desgraciadamente no tenemos datos del aspecto físico de la actriz, que en este caso jugaría una baza interesante en los contrastes entre la nobleza y la

dignidad moral de la heroína en su aspecto interno y la fragilidad de un cuerpo joven y menudo. En el caso de Ophelia la trayectoria del personaje es ascendente, por lo que debe cuidar la intensidad interpretativa en cada una de las escenas; en este caso contamos con el dominio de la dicción y la técnica vocal de Catalina, derivadas de sus grandes dotes para la lírica. De ella destacan el esmero, estilo y sentimiento, lo que garantiza las escenas de acercamiento filial o romántico y las de enfrentamiento dialógico y discursivo de los valores morales. Con seguridad fue un acierto de D. Ramón considerar a Catalina para este papel.

POLONIA ROCHEL (ELVIRA)

-La actriz: Polonia Rochel (Elvira): Magnífica graciosa, tuvo una larga y gloriosa carrera como actriz para la que Ramón de la Cruz compuso la mayoría de sus obras y sainetes. “Sevillana de nacimiento, morena, de grandes ojos, pequeña de cuerpo, pero donairoso, abundante de carnes, sobre todo en sus últimos tiempos” (Cotarelo *D. Ramón* 585).

-El personaje. Elvira, dama de la Reina. Es un personaje secundario y plano cuya función es la de provocar el discurso aclarativo de la Reina, exponiendo las razones, los sentimientos encontrados, en sí sus cuitas, para dar más credibilidad al personaje e información de cómo se desarrolla el acto anterior al inicio de la tragedia, origen de la conspiración.

-La actriz y el personaje: D. Ramón nos presenta una Elvira con presencia escénica. Su cuerpo “pequeño y gordito” le aporta el toque de candidez, asociado a la “ama”, a un duro trabajo gestual centrado en la expresión del rostro. Esa Elvira de grandes ojos atónitos ante la confesión de la Reina nos muestra en niveles de intensidad el desconcierto, la sorpresa o el espanto. Al igual que en el caso de Woltiman, De la Cruz se vale de una gran actriz para vivificar la escena.

El elenco femenino está bien escogido, tanto por su físico como por sus cualidades, y siendo ésta una tragedia a la francesa donde se debe mostrar la elegancia y compostura de personajes tan nobles, si acudimos a la crítica de la época encontramos que “todos los textos que a ellas se refieren, dicen o sugieren que tienen gracia y a veces hermosura que se pone de manifiesto en sus gestos y posturas que resultan de singular atractivo . . .” (Arias de Cossio “La imagen de la actriz” 58).

SIMÓN DE FUENTES (POLONIO)

- El actor: Simón de Fuentes (Polonio): “De alta estatura, voz fuerte, carácter duro y pendenciero . . . Empezó en Madrid en 1766, como quinto galán de la compañía de Nicolás de la Calle” (Cotarelo *D. Ramón* 513).

- El personaje: Polonio se presenta del lado de los conjurados de Claudio, considerando su causa más que justa, necesaria por la situación de inestabilidad que se ciñe sobre el gobierno y la certeza de una guerra en ciernes. Fiel vasallo de Claudio, no presenta rasgos violentos o de agresividad. Personaje plano que obedece disciplinadamente las órdenes.

-El actor y el personaje: Polonio es alto, de expresión dura y buena voz. Se nos ofrece una imagen desequilibrada en el tándem Claudio-Polonio. Expuestas las fisonomías y aptitudes de ambos actores, D. Ramón hubiera estado más acertado si hubiera invertido los papeles.

EUSEBIO RIBERA (NORCESTE)

-El actor: Eusebio Ribera (Norceste): Nacido en Granada, aparece en Madrid en 1756 haciendo papeles de por medio en la compañía de Parra. En 1764 asciende a segundo galán en la compañía de la Ladvenant y conserva el puesto hasta 1779, en que pasa, por su edad, a sobresaliente de segundos. “De carácter dulce, afable, voz melosa y buen porte. Hacía en sus buenos años muy bien los petimetres; pero su fama principal es como *autor* ó director de compañías” (580). “Su compañía fué la preferida por Don Ramón de la Cruz, para las zarzuelas y aun para sus sainetes” (581).

-El personaje: Norceste es aproximadamente de la misma edad de Hamleto, ya que son amigos desde la infancia: “aquel que con el Príncipe sabemos/unieron la amistad, la confianza/y el cariño desde sus años tiernos” (1.4.p.157). Fiel y noble, amigable y sensato, es sobre quien recae la responsabilidad de averiguar los males de su amigo:

GERTRUD.

Á vos recurre
una madre, señor, en el estado
más infeliz. Mi hijo está muriendo;
penetrad de sus males el arcano,
que ninguno adivina. De vos solo

nuestro alivio y el suyo confiamos:
 mi vida, mi ventura y la del reino
 deposito, señor, en vuestras manos (2.2.p.279).

Personaje que no deja ver sus emociones ni aun cuando Hamleto se presenta ante él enajenado y perseguido por el espectro de su padre, excediendo la lealtad al amigo a la del futuro rey. Firme y sin vacilación se mantendrá como protector y consejero para guiar los pasos de su amigo hacia la resolución del conflicto. Norceste mantiene el mismo registro en toda la tragedia, en una interpretación lineal.

-El actor y el personaje: De constitución física quizás próxima a la de Vicente Galván (Woltiman), De la Cruz deposita su confianza en el autor de la compañía por su buen porte, necesario para el carácter de “señor danés” y para mantener la firmeza que el personaje necesita durante toda la representación. Su carácter dulce, afable de natural, dará veracidad al personaje en las interlocuciones con Hamleto, el contraste necesario para la construcción escénica entre lo turbulento de Hamleto y la calma y serenidad de Norceste.

VICENTE (ÁLVAREZ) GALVÁN (WOLTIMAN)

-El actor: Vicente (Álvarez) Galván (Woltiman): Cotarelo solo nos da noticia de que fue un “excelente segundo galán durante muchos años” (Cotarelo *D. Ramón* 515), pero no aporta ninguna información sobre sus características físicas o sus dotes interpretativas.

-El personaje: Capitán de guardia del Rey, se supone joven alto y fuerte. Leal y fiel al difunto rey y por ende, a Hamleto. Woltiman tiene solo dos apariciones: la primera, en la escena tercera del segundo acto, cuando frena a Norceste ante la inminente salida de Hamleto en pleno estado de enajenación, y en la escena cuarta del mismo acto, junto al anterior y Hamleto. De ambas intervenciones se deduce que, a pesar de ser un hombre de cierta valentía por su condición de guardia real, las abstracciones del príncipe le provocan cierto desasosiego.

-Actor y personaje: La única información que tenemos de Vicente Galván es que era “un excelente segundo galán”, lo que nos hace presuponer que su físico sería el adecuado a un guardia del Rey, posiblemente de estatura y complexión media, y relativamente joven. Aunque su intervención en toda la tragedia se reduzca a una docena de versos, hay que

notar la dificultad interpretativa por el grado de tensión emocional con la que irrumpe por primera vez en escena, teniendo que despertar inquietud y excitación a un público que aguarda expectante la esperada salida de Hamleto. La salida de éste, que genera la siguiente escena, entraña mucha más dificultad para el actor, ya que se trata de formar parte de la acción de una escena de gran complejidad y tensión, pero sin intervención verbal. Aventuramos que esa cualidad de “excelente” es la que hizo que el autor contara con Vicente Galván para el personaje. Aquí se constata la máxima de Konstantin Stanislavski: “No hay papeles pequeños, sino actores pequeños”.⁵⁹

EL REY (MANIFESTACIÓN ESCÉNICA DE LA AUSENCIA)

Ducis, bajo la presión clasicista del decoro y la verosimilitud, prescinde del personaje del espectro shakesperiano, la figura del padre muerto que se presenta con voz y apariencia y encarnado por un actor para fundir su discurso en una ensoñación del príncipe sin ni siquiera un objeto investido que apoye el cambio de registro de su discurso. Sin embargo Ramón de la Cruz, desafiante al preceptismo galoclásico, introduce la figura del Espectro bajo la denominación de “sombra”. Como ya mencionamos, su ausencia de los *dramatis personae* supone la sustitución del actor por el efecto especial.

El público madrileño gusta de las comedias de magia o efectos, y qué menos que para darle gusto al público introduzca un efecto que le asegure la atención y sobrecoja al espectador mediante el juego de luces y sombras. Pero aparte de esta gabela lúdica para sus incondicionales, D. Ramón consigue personificar el factor emocional del personaje ausente del Rey revistiendo de significado dos objetos: la sombra y la urna junto al tafetán blanco. Ambos recogen la dualidad psicológica del Rey en cada una de sus apariciones escénicas y en relación al personaje con quien interactúa. La relación Hamleto-Público-Sombra consigue que el auditorio conecte con la perturbación anímica del joven en una convención dramática que deja al resto de los personajes fuera del juego, ya que la Sombra no quiere ser vista por ellos. A nivel funcional proporciona un “quién” real donde fijar el monólogo; al contrario de lo que plantea Ducis, Hamleto tiene un interlocutor perceptible que justifica la transmutación del personaje por el encargo encomendado y

⁵⁹ Stanislavski nació en Moscú en 1863. Actor, director escénico y pedagogo teatral, creó el método interpretativo que lleva su nombre.

del que solo el público es testigo. Es en el poder soberano de la Sombra, y no en la mente del joven, donde se origina la peripecia: el poder que como padre y Rey obliga al hijo y príncipe a vengar el regicidio para que le desagravie y restaure el orden moral. La verdad es que para apoyar esta teoría del efecto lumínico solo contamos con la atribución que D. Ramón da a la figura del difunto Rey; ¿por qué no la de espectro, fantasma o aparición, que también hubieran recubierto de corporeidad al muerto, pudiéndose resolver desde las galerías con un desplazamiento aéreo horizontal u oblicuo que cruzase la escena? Siguiendo a Cirlot,

la sombra es el “doble” negativo del cuerpo, la imagen de su parte maligna e inferior. Entre los pueblos primitivos está generalmente arraigada la noción de que la sombra es un *alter ego*, un alma, idea que se refleja en el folklore y en la literatura de las culturas avanzadas (424).

por lo que muy probablemente éste sea el significado que pretende el autor con la personificación del Rey en Sombra.

Es en el acto cuarto cuando entra la urna envuelta en el paño blanco en escena, a la misma sala donde encontró la muerte, personificando las virtudes del padre y esposo. Resulta interesante no encontrar en el texto referencia al material en el que está hecha la urna (alabastro, piedra, metal, cerámica, madera, hueso, marfil, vidrio...), que a nivel significativo aportaría mucha información; sin embargo sí alude a la posición del tafetán blanco con respecto a ella: “(*Pone la urna sobre una mesa y la cubre con un tafetán blanco, en que la sacó*)”. Si tenemos en cuenta que el color blanco simbólicamente es asimilado al oro, la pureza y la verdad de los perdonados, es decir el reverso de la sombra, Norceste entroniza al Rey justo y al padre virtuoso portando la urna sobre el paño blanco, y cuando la oculta a los ojos del príncipe para evitarle el sufrimiento, actúa a modo de sudario que encubre lo verdadero. Es la presencia del padre la que da fuerza y respalda a Hamleto en sus argumentaciones a Ophelia y le decide a ejecutar la venganza, como se desprende del “diálogo” que mantiene con su padre objetualizado en la urna:

HAMLETO *solo*.

Ya respiro por fin y, de amor libre,
ya me puedo entregar á mi venganza.

(*A la urna.*)

Premio terrible de mis juramentos,
 urna tan triste como venerada,
 que abrazo con temor, y á quien invoco
 inundado en mis lágrimas amargas,
 ¿eres tú quien me presta los auxilios
 y el brazo vengativo me afianza? (4.3.p.507).

No deja de tener cierta teatralidad la escena cuarta de este mismo acto cuando Hamleto, dirigiéndose a su madre, le dice: “Esta urna contiene las cenizas [y] (*Se la presenta*)”. Hamleto debe levantar el tafetán, que se nos antoja en ese telón de boca que oculta y revela la verdad y la mentira del teatro.

► Dirección Escénica

Ya comentamos que la figura del director escénico, al igual que la del escenógrafo, están todavía muy lejos de ser consideradas como disciplinas liberales. La función la cumple el “autor de la compañía”, Eusebio Ribera, o, en casos concretos de manifiesta confianza, el poeta ligado a la compañía, en este caso D. Ramón, que además de la traducción y adaptación versificada del texto de Ducis compone en su imaginario la puesta en escena virtual al espacio y elenco de actores determinado, de ahí la ausencia de didascalias interdialogicas (es aquí donde se echa de menos el texto escrito a los márgenes que fueron excluidos de las ediciones literarias). Es en el contenido intradialógico donde se expresan las funciones corporales, tanto de desplazamientos espaciales, contacto o movimiento corporal o las que indican determinadas emociones de carácter gestual físico y facial.

La verosimilitud de la puesta en escena del *Hamleto* depende de que la disposición de los personajes en sus relaciones proxémicas y quinésicas, en equilibrio con la envoltura escenográfica, hagan creíble las cosas que ocurren en la escena y sean tomadas como verdad:

Hay que reunir a los personajes, separarlos o dispersarlos, aislarlos o agruparlos . . . y crear con ellos una serie de cuadros, todos ellos en una composición grande y verdadera. ¡Cuán útil podría ser el pintor al actor y el actor al pintor! Éste sería un medio de hacer al mismo tiempo más perfectos dos talentos importantes (Diderot ctd. en Margot 139).

No sabemos hasta qué punto el poeta intervino en la organización escénica o si quedaría en manos de los cómicos, en cuyo caso y ateniéndonos a la “Carta XLVI”, por el miedo a perder las funciones y agradar al vulgo hubieran hecho de un drama de asunto serio, “con caracteres de providad y buena moral”, una función fastidiosa de exceso declamatorio en las sentencias y afectación gestual.

7.4 Escenografía

“No se determina el lugar de las escenas; pero debe entenderse que es en un salón para los cinco actos, según regla del gusto neoclásico . . .” Esta indicación es la que viene expresa a pie de página en la publicación de 1900, facilitada por Cambroner, pero consideramos que queda bastante lejos de lo que fue la realidad de la puesta en escena.

Por la “Carta XLVI” sabemos del grave desequilibrio entre lo actoral y lo decorativo, a la vez que expone el deplorable estado en que se encuentra el teatro en la “Sociedad de una Corte como ésta”; alaba la seriedad de los pintores-escenógrafos, “una Corte en que las bellas artes van adquiriendo un grado de lucimiento y esplendor igual al de Italia”.

Para establecer la hipótesis de la configuración escenográfica de la puesta en escena del *Hamleto*, no podemos perder de vista la fecha del estreno de la tragedia, 1772.

Ya expusimos que desde 1767 el Conde de Aranda, con motivo de aumentar el decoro y propiedad de las representaciones, ordenó que “diariamente se presentasen en escena los bastidores de lienzo pintados en perspectiva”; esto supuso una subida de precio de los aposentos para poder crear un fondo de decorados. También se informa que desde 1768 las representaciones son nocturnas, lo que obliga a los teatros a intensificar la iluminación en las puestas en escena y a los escenógrafos a intensificar los contrastes entre zonas de luz y de sombra, por lo que partimos de que el Coliseo del Príncipe contaba con un fondo de decorados en la fecha del estreno. Es Alejandro González Velázquez el pintor escenógrafo encargado de nutrir este fondo hasta 1772, fecha de su fallecimiento. Íntimamente ligado a las actividades de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, se formó en la técnica italiana de la “quadratura” que, aplicada a su faceta de pintor escenógrafo, dio como resultado elaborados decorados donde recreaba espacios ilusionistas basados en la perspectiva.

Para esta época los estudios y tratados de perspectiva estaban muy avanzados y ya prácticamente se había abandonado el trucaje óptico serliano de los dos puntos de fuga para suavizar escorzos y aumentar la profundidad, adoptándose las técnicas de la perspectiva angular, que dota a la escena de dinamismo y movimiento, como ya comentamos en el caso de Francia y bajo cuya influencia nos encontramos.

Otro dato importante es que los pintores escenógrafos “afinan periodos, matizan detalles históricos y geográficos e intercambian documentación gráfica” (Bravo 46) en función de la verosimilitud, lo que nos hace presuponer que la estética decorativa se corresponde al Renacimiento, ateniéndonos a la época del autor del original inglés y al aclaratorio anónimo de la portada, y no a en la que transcurre la historia:

como el dramaturgo inglés acumuló, con su genial desenfado, circunstancias y accidentes de su época en el desarrollo de la acción, se ha convenido colocar ésta dentro del siglo XVI por lo que toca á indumentaria, decoraciones y demás menesteres de guardarropía en el teatro (*Hamleto* 142)

De esto se deduce que el marco pictórico con el que cuenta el *Hamleto* está a la altura de las mejores producciones europeas, aunque cabe la duda más que razonable de que las decoraciones no fueran realizadas ex profeso, sino que provinieran del fondo de decoraciones, al igual que los accesorios y el mobiliario escénico.

Otra cuestión que se deduce del análisis dramático del texto concierne a la inobservancia de la unidad de lugar. Si bien transcurre toda la tragedia en el palacio dinamarqués, también podemos verificar en el desarrollo de la acción hasta tres lugares distintos fuera y dentro del recinto, para lo que evidentemente se hacen necesarias las mutaciones.

Así, la puesta en escena espacial se plantea en tres niveles de profundidad, definidos por el uso de telón corto para el desarrollo del primer acto: un lugar exterior de revelación de secretos e intrigas, donde se desencadenan las fuerzas oscuras de la naturaleza; un lugar de encuentro, la sala, que comunica con las diferentes dependencias del palacio, donde se concentra toda la acción; y un tercer espacio situado en último plano y que corresponde a los aposentos de la Reina, que bien puede situarse en la chácena.

El acto primero nos ofrece ciertas pistas que nos llevan a situar la acción en el

exterior del palacio⁶⁰, bien un espacio porticado o el patio de armas, desde donde sean visibles las murallas. Claudio y Polonio se encuentran en un lugar que no es de tránsito para el personal del palacio.

CLAUDIO. Escucha... Pero antes,
de la seguridad nos informemos
de este lugar.

POLONIO. Ninguno puede oírnos (1.1.p.143).

La escena segunda se inicia con la llegada de la Reina, que nos ratifica que el lugar de la acción no corresponde a ninguna de las dependencias del palacio y nos advierte que la hora del día es intempestiva, por lo que la situamos a altas horas de la noche o muy temprano, al amanecer.

CLAUDIO. Aguarda, que oigo pasos... y es la Reina.
¿Qué motivo á este sitio y á este tiempo
la obligará á salir? No te me alejes,
que después lo sabrás.

POLONIO. Afuera espero (1.1. p.149).

Aunque la réplica de Polonio sugiere salir de un lugar interior, sólo es indicativo del abandono de la escena.

Algunos versos más adelante en la misma escena Claudio hace referencia “á esas murallas”, por lo que tienen que ser visibles desde la situación en que se encuentran ambos personajes. Verifica este supuesto que a la llamada de la Reina presto aparezca un guardia, no su dama de compañía o un sirviente, lo que establece la imagen de ese lugar exterior salvaguardado o protegido por la presencia de la guardia.

En la escena quinta, Elvira entra a buscar a su señora para comunicarle la llegada de Hamleto y su comitiva. El halo de lejanía que conlleva la narración habla de un distanciamiento del lugar donde se encuentra la Reina y el interior del palacio.

⁶⁰ Encontramos cierta contradicción en los referentes arquitectónicos, ya que la arquitectura del palacio y del castillo difieren sustancialmente, por lo que optamos por la imagen externa fortificada y la interna palaciega.

El uso de telón corto puede ser una de las opciones para el desarrollo de este primer acto que, por la confidencialidad del argumento y la ausencia de movimiento escénico, sitúa a los actores en el sector central del proscenio, dejando los laterales para las dos entradas necesarias: la derecha para la Reina y su dama y la izquierda para Polonio, el guardia y Claudio.

Elevado el telón corto y mutados los bastidores laterales de primer término se descubre el espacio donde se centraliza la peripecia y comprende los cuatro actos restantes.

Mientras que esta primera decoración permite una pintura en perspectiva oblicua o angular de gran lucimiento, la de interior presenta dificultad en este aspecto al estar la puerta del aposento de la Reina en el mismo eje que el telón de foro y paralelo al de embocadura para permitir la mayor visibilidad, desde el área del público, de la escena de la muerte de la Reina.

Deducimos del texto que la sala interior corresponde al gabinete de la Reina, que comunica por la parte del foro con sus estancias privadas. Es la sala donde se cometió el regicidio y donde se ejecutará la venganza; lugar íntimo y de confidencias donde se revelan los secretos más espeluznantes; lugar de muerte donde se manifiesta la Sombra, en sí se trata de un espacio de encuentro que hace necesarias tres entradas, aunque la del foro, alcoba de la Reina, no tenga más función que presentar el crimen. En ningún momento de la narración o mediante didascalía extra o interdialogica se indica que alguno de los personajes, incluida la Reina, haga uso de esa salida, a excepción de Claudio tras el crimen, lo que nos ofrece la posibilidad de mantener la expectativa del público y acrecentar la tensión dramática, al modo de Chejov⁶¹. La puerta se mantendría cerrada hasta el momento de mostrar el resultado del acto violento, pero la retirada de la Reina al final del acto cuarto, que presupone ese lapso temporal para cometer el crimen, sí sería utilizando la salida hacia sus aposentos. La entrada de Claudio desde el mismo lugar, limpiando el puñal, da toda la información para que el público cree en su imaginario la escena latente. El público, al más puro estilo Shakespeariano, recrea en su imaginación el

61 Antón Chéjov, dramaturgo y novelista ruso nacido en 1860 y creador del recurso narrativo “el arma de Chéjov”, que dice: “Elimina todo lo que no tenga relevancia en la historia. Si dijiste en el primer capítulo que había un rifle colgado en la pared, en el segundo o tercero éste debe ser descolgado inevitablemente. Si no va a ser disparado, no debería haber sido puesto ahí”.

espacio invisible de la alcoba y el acto violento cometido por Claudio, siendo la creación de la imagen acorde a la singularidad de cada uno de los miembros del público. Es cuando Hamleto deja al descubierto la estancia cuando ese espacio cobra representatividad y significado y, sin necesidad de mutación, transmuta la escena, reconvirtiéndose el decorado de fondo a modo de *tableau vivant*. Aunque De la Cruz indique exactamente “(Abre las puertas por donde salió, y al resplandor de dos lámparas se ve á Gertrudis desangrada y muerta)”, no es necesaria la puerta, la tradición barroca deja al descubierto la apariencia tras descorrer la cortina y, tratándose de decoración palaciega, resulta conveniente el uso del tapiz, que facilita las entradas y salidas y aporta más teatralidad a la escena.

La entrada de la derecha del teatro, desde la vista del público, conduce a los aposentos de Hamleto, desde donde hacen sus entradas y salidas Hamleto, la Sombra, Woltiman cuando precede a la entrada del príncipe, etc. La entrada de la izquierda lleva al resto de dependencias del palacio, así que aquellos ajenos a la vida en palacio y provienen del exterior hacen sus entradas y salida por ese lateral: Claudio, Ophelia, Norceste, los conjurados y hasta la urna.

Respecto al tema del mobiliario, aunque expresamente no se habla de la creación de fondo de guardamuebles, se entiende que los teatros disponían de almacenaje de utilería y *atrezzo* para dotar la escena de los enseres de carácter funcional necesario para el correcto desarrollo de la misma, de lo que se desprende que el gabinete de la Reina está vestido con el mobiliario preciso, como la mesa o sillas de brazos y otros de carácter decorativo que, junto al hábil manejo de la técnica del trampantojo, crea un ambiente racional y equilibrado fácilmente identificable por el público.

Optando por el efecto lumínico para la aparición de la Sombra, tenemos en cuenta que fueron adoptados por los teatros todos los artefactos de efecto óptico, como la linterna mágica, que favorecían la ilusión escénica, y dada la popularidad que desde tiempos disfrutaban los espectáculos de sombras consideramos que el uso de la fantasmagoría sobre el telón de fondo, acompañado de vapor, sería lo más adecuado para introducir a la “sombra” en escena.

Con respecto a la iluminación escénica, que con la nocturnidad de las funciones comienza a tener más notoriedad, se abordan los experimentos para perfeccionar las

fuentes lumínicas. Lámparas de aceite, quinqués, arañas, candilejas... son distribuidas por la escena y entre bastidores, siendo la finalidad principal una buena visibilidad del conjunto, aunque también se tantea con la posibilidad de crear ambientes como el requerido para “el lóbrego palacio” (2.5.p.281) o controlar la intensidad para “(*La acción es de noche y el teatro estará casi oscuro.*)” (5.1.p.640).

Planteada la hipótesis hay variables a tener en cuenta, como es la muerte de Alejandro González el mismo año del estreno, y aunque los telones fueran pintados por él, el montaje escénico habría estado a cargo de sus discípulos: su hijo Antonio y Agustín Navarro. Al tratarse de una decoración, probablemente reutilizada o adaptada, no debemos descartar la posibilidad de cierto anacronismo tanto en la propia decoración pintada como en la estética general del conjunto.

7.5 Vestuario

El vestuario, materia que corresponde a la escenografía en su concordancia estética, es el que se lleva la palma en la crítica recogida en la “Carta XLVI” y a la vez el más eximido por repercutir la carga económica sobre los propios cómicos.

Si con el vestido teatral se intenta diferenciar cada personaje en ese contexto geográfico y social que presenta el momento histórico en que transcurre la acción como mínimo imprescindible, nada más lejos de conseguirlo, aumentando exponencialmente la anacronía estética del cuadro y, en definitiva, a no atender a los principios de verosimilitud que desde mediados de siglo postulaban por un vestuario adecuado al personaje que se representaba.

Así contamos para el elenco del *Hamleto* con una indumentaria a la española, predominando el llamado vestido de *lucos* para las damas y los ropones para los galanes.

Podemos hacernos a la idea de que la imagen final de la puesta en escena compondría un cuadro ecléctico de estéticas variadas que poco o nada se correspondería con la realidad de la tragedia.

7.6 Crítica

No está tan escaso Madrid, que no haya quien pueda, á lo menos, acomodar una comedia extranjera, y traducirla; pero el ingenio, que quiere le admitan alguna de estas, es menester que se acomode ciegamente al dictamen y dirección de los Cómicos, á los cuales el mismo miedo de perder las funciones, y el anhelo de complacer únicamente al vulgo, les preocupa de tal modo, que le hacen mucho más bárbaro de lo que es, pues juzgan que solo le agrada la confusión y complicación de acciones, la demasiada novedad y extrañeza en los sucesos, aunque enteramente salga del orden natural y verosímil (“XLVI” 763-64).

Y aunque la publicación de la “Carta” es algo posterior al estreno del *Hamleto*, se le podría aplicar en todas sus observaciones, ya que tal cual fue la traducción de Ramón de la Cruz para ganarse la crítica de Cadalso,

“... con irse uno al Corral del Príncipe a ver el *Hamleto* encuentra uno allí mil extranjeros, que le informarán por menor de todo. En la suspensión de V.ms. he llegado a conocer que no han entendido esta palabra ‘Hamleto’. Pues, si no lo tienen a mal, se la explicaré en breve. Quiere decir Hamleto un Rey de Dinamarca. A este pobre le sucedió yo no sé qué cosa, que de todo se asustaba. De sus sustos se formó una tragedia en Inglaterra, esta parió otra francesa, y la francesa abortó una española. Miren Vms. qué mezcla. La tragedia es famosa; en ella hay fantasmas y muertos como en *El convidado de piedra*, pero en esta es pecado que salgan tales espectros y en las extranjeras, no, como si no tuviésemos nosotros las mismas facultades que los franceses, los italianos y los ingleses para sacar a los muertos de sus sepulcros y aun de los infiernos (Cadalso ctd. en Pujante y Campillo 7-8)

Haciendo una lectura entre líneas se desprende que tan ácida crítica no está directamente dirigida hacia D. Ramón, sino a las costumbres de hacer el teatro de la época.

Que no gozó de mucho éxito queda patente en los escasos días que estuvo en cartel, pero no carguemos todas las velas en el mismo mástil ya que, aparte de la calidad discutible o no de la tragedia, hay otra serie de factores que fueron determinantes para su pervivencia. Suelen ser concluyentes aquellos que atañen al bolsillo, y recordemos los dos reales en que se incrementa el precio de los aposentos, junto a un tipo de

representación que poco se ajustaba al gusto popular, por popular que fuera el poeta. También influye el cansancio por las inagotables críticas que sufre D. Ramón durante todo el periodo Aranda y, sobre todo a partir del 69, en que el escenario se convierte en un cruento campo de batalla:

Ya no podía continuar esta lucha interminable de folletos. D. Ramón pensó en retirarse del teatro, y como despedida compuso el sainete *El poeta aburrido*; pero sus adversarios que habían logrado suprimir uno de los dos coliseos de la Corte, á fin de que el pueblo no tuviese remedio sin oír las piezas francesas, impidieron también la representación de su sainete. Hízose en 1773, cuando caído ya Aranda, pudieron libremente manifestarse el gusto y opinión populares” (Cotarelo, *Don Ramón* 153).

Este cansancio, al que venimos haciendo referencia y a la altura del estreno del *Hamleto*, indudablemente tiene que influir en el cuidado y la pulcritud a la hora de organizar la puesta en escena, rebajando “su grado de exigencia mal haciendo lo que bien ha demostrado que sabe hacer” (Cotarelo 137), y ello se observa en que algunos de los cómicos son seleccionados más por amistad que por competencia o idoneidad, lo que le facilita el trabajo de “dirección”. Concretamente nos referimos al tándem Claudio-Polonio.

No consideramos relevante la fidelidad o no al original inglés y menos que viniera de una traducción del francés. ¿Cuántos de aquellos que asistían al teatro eran conocedores de la tragedia inglesa o habían oído hablar siquiera de William Shakespeare? Pero sí se sabía de la fuerza de la palabra, aquella que hizo grande el teatro de Lope, aquella que embelesaba al público haciéndole partícipe de la historia, aquella que sí tenía que haber estado presente en los versos de D. Ramón y no está. Aquella que perdimos en una extraña carrera por desprestigiar lo nuestro y tener por mejor lo ajeno.

Con este antecedente, quién podría pensar que Shakespeare había llegado para quedarse o mejor, instalarse entre los clásicos españoles más representados a lo largo de toda la historia de nuestro teatro nacional.

8. EL *HAMLET* DE MORATÍN: LA LITERATURA DRAMÁTICA A LA FRANCESA

Si es verdad que el *Hamleto*, después de sus cuatro días en las tablas, quedó en el olvido de un archivo sin ser siquiera editado por ser solo un libreto para ser representado, el *Hamlet* de Moratín pervivió en las estanterías de las bibliotecas hasta que, entrados en el siglo XXI, es iluminado por las luces de las candilejas: “Las versiones de Cruz y Moratín proyectan, respectivamente, la bifurcación del *Hamlet* de Shakespeare en el *Hamlet* de la escena, propenso al cambio y alteración teatral, y el de los libros, con énfasis en la recta interpretación del texto” (Regalado 54).

8.1 El *Hamlet* de Eduardo Vasco

Eduardo Vasco, director de *Noviembre Compañía de Teatro*, produce en 2004 su primer Shakespeare con el primer *Hamlet* jamás representado, aquél traducido por D. Leandro Fernández de Moratín allá por 1798. El mismo año del estreno, Vasco es nombrado director de la Compañía Nacional de Teatro Clásico, cargo que desempeñó hasta 2011, momento en que la compañía retoma su actividad con otra producción shakesperiana: *Noche de Reyes*, 2012, y a ésta le siguieron *Otelo* en 2013, *El mercader de Venecia* en 2015 y *Ricardo III* en 2016.

Es en Yolanda Pallín, filóloga y dramaturga, en la que recae el cometido de hacer una adaptación del texto adecuada y atractiva a un público del siglo XXI. Y curiosamente, casi cuatro siglos después, la pervivencia económica de las compañías sigue subordinándose al horizonte de expectativas del público, según se desprende de la entrevista que la dramaturga concede a Nathalie Cañizares para la revista *ADE* (la revista editada por la Asociación de Directores de Escena) en el año 1995, cuando le pregunta acerca de la relación entre los directores de escena actuales y los jóvenes autores y la dificultad para abrirse camino a la hora de ser “estrenada” una obra:

Hay como tres circuitos. A: circuito comercial, en el que hay que montar autores que funcionen para un público mayoritario. Personajes muy reconocibles; a ser posible una comedia de unas características muy específicas, Ya está... B: los teatros nacionales, que se podrían permitir el lujo de montar otra serie de obras. Pero por otra parte, yo me pregunto: “¿Es verdaderamente un lujo?” Tampoco hay que olvidar a los directores que suelen decir que los autores jóvenes escriben muy mal, que sus textos no son nada interesantes. Por último, el circuito de las

salas alternativas: Ahí, estrenas mañana, sin ningún problema. Directores jóvenes con autores jóvenes . . . ¿cómo llegar al público, si en este país no hay un hábito creado? Yo tengo la sensación que la gente acude a los espectáculos de algunos teatros comerciales y de los nacionales porque ya tienen un cierto prestigio establecido” (27).

Mucho las cosas no han cambiado en las dos primeras líneas o circuitos a los que se refiere Pallín: “La dramática española se divide en dos clases: una popular, libre, sin sujeción a las reglas de los antiguos, que nació, echó raíces, creció y se propagó increíblemente entre nosotros, y otra que se puede llamar erudita, porque sólo tuvo aceptación entre hombres instruidos” (Luzán ctd. en Palacios “Un teatro para el vulgo” 1).

Pero con prestigio establecido o no, la cultura en la España de todos los tiempos ha conllevado un gravamen y el público se aventura si tiene plena certeza de que su “horizonte de expectativas” va a ser satisfecho. La traducción filológica directamente del inglés supuso un éxito literario que abona el interés por el bardo e incentiva a otros literatos y dramaturgos a sumirse en el campo de las traducciones en la misma línea literaria y con mayores exigencias lingüísticas. Esto conlleva la necesidad de hacer una re-escritura escénica (adaptación) de una re-escritura dramática traducida de un original ex profeso para la escena, lo que supone una doble adaptación, señalando que la culminación del proceso estriba en popularizar lo erudito.

Inquietante, vital y muy marcado por las reacciones emocionales . . . [Vasco elige de entre todas las traducciones disponibles la de D. Leandro] “He concluido que lo más loco siempre acaba por ser lo más adecuado; las obras de Shakespeare siempre son así, desmesuradas, truculentas, desatadas y así hay que dejarlas”. *Hamlet* se ha situado en el montaje de Vasco en el siglo XIX . . . y que Pallín ha versionado haciéndole decir a Hamlet: “Existir o no existir, ésa es la cuestión” . . . y utiliza una viola de gamba en directo y grandes campanas de casi 200 kilos de peso (Vasco, 2004).

En cierta manera, en esta producción y según se desprende de la información

expresada en el libreto de mano⁶², Vasco manifiesta mayor interés en la recepción y adecuación de la dramaturgia según la época que en el drama en sí:

La presencia del príncipe danés, impulsada por el drama shakespeariano, recorre el inconsciente de la literatura dramática como ejemplo de pieza perdurable. No importa el momento en el que se lea, ya que siempre se pueden encontrar vínculos con ella de carácter político, moral, familiar, filosófico, metafísico o humanístico. Todo esto combinado con los innegables valores teatrales de la pieza como apariciones, duelos, conspiraciones, relaciones amorosas extremas, teatro dentro del teatro, suspense, sangre, política, etc., nos sitúan ante una de las principales obras de la cultura occidental.

Podemos considerar que Vasco se permite el “lujo”, como apunta Yolanda Pallín, de dirigir un *Hamlet* con el único propósito de revitalizar el *Hamlet* de Moratín mediante una dramaturgia actualizada, pero que salvaguarda el estilismo y preciosismo del lenguaje de la cuidada traducción. Vasco se decide por esta traducción

por su sencillez a la hora de traducir a un Shakespeare capaz incluso de fascinar a todo un ilustrado, que pese a las incongruencias y deformaciones que encuentra, aprecia la tremenda belleza que la pieza alberga . . . Nosotros buscamos ese reflejo y tratamos de representar, una vez más, Hamlet, tratando de ahondar con nuestro trabajo en su historia, y persiguiendo su belleza atemporal para transportarla al escenario donde siempre está presente.

Llegados a este punto es necesario hacer una puntualización para diferenciar qué es “actualizar” y qué “contemporizar” un texto literario-dramático, observación de Juan Antonio Hormigón que, en su propuesta metodológica de trabajo dramaturgico a la hora de escenificar a los clásicos, nos hace notar cuando afrontamos la “lectura concreta y contemporánea del texto” (157). En sí, entendemos por “actualizar” dotar de las características de lo que entendemos por moderno o actual al texto literario-dramático clásico, que en su forma consideramos anticuado, realizando aquellas intervenciones necesarias que no supongan una alteración en la estructura del texto original, siendo la recepción del texto de carácter comprensivo de la propuesta del autor, mientras que

62 El libreto de mano junto a las declaraciones que hace Eduardo Vasco a cerca de esta producción están disponibles en el archivo histórico del Teatro de la Abadía.
<<http://www.teatroabadia.com/es/archivo/211/hamlet/>>

“contemporizar” conlleva una intencionalidad concreta por parte del director, como veremos más adelante en la propuesta Moratín-Zurro, a la hora de hacer las intervenciones dramáticas sobre el texto literario-dramático:

el uso de nuevos instrumentos de análisis o de otros renovados en su metodología o valoración, nos permite desvelar en ocasiones aspectos ocultos en la trama textual que hoy son susceptibles de ser aflorados e interpretados. No pocas veces se trata de auténticos descubrimientos. Ello nos permite definir unos sentidos subyacentes, que con frecuencia proporcionan una dimensión bien distinta de la obra literario dramática, respecto a lo que fueron quizás las intenciones explícitas de su autor y, evidentemente, a cómo se comprendió en su origen a lo largo de muchos años (Hormigón 156-57).

por lo que la recepción atiende al sentido y significado establecido por el director.

Sobre esta cuestión, Pallín, experimentada dramaturguista en adaptaciones shakesperianas, expresa claramente: “Cada experiencia ha sido diferente a la anterior y todas han estado muy determinadas por el trabajo con los directores. De hecho, entiendo la labor de adaptación como una mediación entre el texto original y las circunstancias concretas de producción” (Pallín et al. parr. 3).

Son las observaciones de los “críticos teatrales” que gozan de cierto prestigio las que determinan si el conjunto de sistemas sígnicos verbales y no verbales que conforman la escenificación son conjugados acertadamente, careciendo de validez la opinión del receptor individual por versado que sea en las artes escénicas.

Así encontramos críticas tan dispares sobre la mencionada puesta en escena como la de Javier Villán publicada en la revista *El Cultural* (divulgada por el diario *El Mundo*), suscitada por la escenificación del texto en el teatro La Abadía, y la de Julio Martínez Velasco, publicada en el *ABC* de Sevilla en su debut en el Lope de Vega⁶³. Ambas críticas corresponden al año 2005, cuando la producción contaba prácticamente con un año de rodaje y algunos de los defectos detectados en su estreno en el Festival de Teatro Clásico

63 Javier Villán. Escritor, periodista y crítico taurino y teatral español contemporáneo. Ha publicado diversos poemarios y ensayos. Desde hace bastantes años desempeña las críticas teatral y taurina del diario *El Mundo*. En 1995 le fue impuesto el Alfiler de la Bufanda por su labor de apoyo a los autores españoles vivos, en la que ha dedicado labor preferente al teatro experimental y marginal. (Gómez García 877). En su caso Martínez Velasco ha escrito gran cantidad de libros de todos los géneros literarios y con ellos ha ganado numerosos premios. Su labor periodística la realiza en [ABC](#) desde 1968 como crítico de teatro. (Extraído de https://sevillapedia.wikanda.es/wiki/Julio_Mart%C3%ADnez_Velasco)

de Almagro habían sido subsanados.

Todo bien; pero la interpretación ¿qué? A la vista de este montaje de Eduardo Vasco y de otros anteriores cabe preguntarse por el sentido que da a la dirección de actores . . . En la determinación de un espacio escénico simple y austero muestra Vasco su absoluta confianza en la fuerza interna de la tragedia de *Hamlet*. Ésta pierde retórica ornamental, pero gana intensidad trágica. A reforzar esta depuración ayuda la versión de Moratín-Pallín, la iluminación de Camacho, una poética del tenebrismo afín a esa desnudez de la escena, y los subrayados musicales aunque, a veces, en el estreno, la viola de gamba de Alba Fresno tapara la palabra. La dirección de Vasco alcanza su cumbre en la representación en el jardín, trampa para Claudio, el Rey incestuoso y criminal; y mejor aún con los sepultureros cuya anacrónica canción de Polichinela añade sarcasmo al fúnebre escepticismo. Y tras estas consideraciones viene la pregunta: ¿por qué las indagaciones sobre el espacio dramático no se trasladan a la dirección de actores? Enmarcada en esta concepción escénica, la complejidad psicológica de *Hamlet* exige una interpretación irreprochable, rica de matices e inflexiones . . . Las dificultades son infinitas y, en este montaje, insuperables . . . De esta trágica dialéctica entre filosofía y violencia se nutre la simulada y verosímil locura; y debiera también nutrirse la pasión actoral de García Millán que a duras penas cumple con lo que Hamlet recomienda a los cómicos: templanza, medida, lengua suelta y no aserrar el aire con las manos. Nuria Mencía acaba por dar exagerada razón al Marqués de Bradomín que consideraba a Ofelia una pava, una niña boba. En estas circunstancias, el muy relativo interés acaba desplazándose a los secundarios, aunque lamentablemente haya que excluir de esta tímida cita al otras veces excelente Walter Vidarte.

La crítica de Villán arremete duramente a la dirección de actores, alabando la sencillez y la austeridad de la concepción escenográfica; sin embargo, y como seguidamente podremos comprobar, la de Martínez Velasco ensalza la dirección de actores y arremete contra la ambientación escénica, intitulado su artículo: “Tenebroso montaje”.

Es cierto que “Hamlet” es una tragedia tenebrosa. ¡Pero no tanto! Eduardo Vasco, en esta puesta en escena, la desarrolla en tinieblas, viste a los personajes en negro, blanco y sucios pardos -no incluye color más que en los cómicos de la farsa- y la cámara negra gravita sobre los espectadores... Eduardo Vasco ha realizado una

rigurosa dirección de actores, realzando, vocal y dinámicamente, la fuerza dramática de cada frase e imponiendo una férrea disciplina al elenco. Aunque entre diez interpretes no todos pueden rayar a la misma altura, sobre todo cuando los personajes secundarios no están adecuadamente perfilados. Al ser “Hamlet” una obra de protagonista por antonomasia, su éxito o fracaso depende del acierto interpretativo del actor que asuma su papel . . . Aquí lo encarna Ginés García Millán, y a fe que lo hace de manera plenamente satisfactoria. Vuelca el aire desde el diafragma con rotundidad, atruena su bien templada voz en las clamorosas denuncias, al tiempo que musita la intimidad de su sed de venganza, rayana en la locura, con sibilino acento y encomiable dicción.

Y ambos desde sus respectivos enfoques están en lo cierto. García Millán encarna un Hamlet entrado en años que no logra interiorizar. Si bien de dicción correctísima y con templada voz, no deja de ser su intervención, al igual que la del resto del elenco, de tono declamatorio, ocupando, como en otros tiempos, el borde de proscenio de manera abusiva para una proyección directa del diálogo sobre el público en vez de hacia su interlocutor. Si el elenco de actores es bueno y el resultado no tanto, es evidente que hay un claro problema de dirección de actores. La escenografía, sobria y sencilla con reminiscencias isabelinas, tiene en su concepción cierto carácter metateatral que no llega a adquirir significado en el conjunto del polisistema sónico, al quedar reducido a lugar de tránsito y solventar alguna necesidad funcional, como el poder abrir la sepultura en la escena de los enterradores. El vestuario excesivamente sobrio que alude al luto perenne de la Corte y una iluminación fría y escasa con abuso del oscuro para el cambio de escena que ralentiza el ritmo, junto a la melodía recurrente de la viola, produce una ambientación “tenebrosa” que, en una función de casi dos horas y media de duración, acaban por aburrir al público. Si bien el éxito de la comunicación del mensaje se encuentra en la unidad semántica del conjunto polisistémico de los signos que confluyen en la escena, el *Hamlet* de Vasco, según su intencionalidad de puesta en escena, no alcanza el nivel deseado.

8.2 El *Hamlet* de Alfonso Zurro

Alfonso Zurro, docente, actor, dramaturgo y director teatral, desempeña el cargo de director de la Compañía de Teatro Clásico de Sevilla en el momento del estreno de su *Hamlet*, en 2015.

Un *Hamlet* muy elogiado por la crítica y que ha optado y obtenido numerosos

galardones, se sitúa en el polo opuesto de la concepción escénica de Vasco. Si éste apuesta por la fuerza de la palabra, el de Zurro triunfa por la fuerza de la imagen y la espectacularidad, que no deja de sorprender al público.

Un *Hamlet* contemporáneo en el que Zurro, en perfecta tríada con el escenógrafo Curt Allen y el iluminador Florencio Ortiz, aúnan el mensaje textual con el plástico visual en su intención de comunicar al público algo más, como manifiesta el director y dramaturguista de este montaje en la entrevista concedida al diario *ABC* de Madrid con motivo de su estreno en el Festival de Teatro Clásico de Almagro, en el marco de la Antigua Universidad Renacentista:

«¿Dónde está Hamlet? -dice el director del montaje- ¿En qué tiempo y lugar habita el personaje shakesperiano? ¿Cómo nos llegan las palabras del príncipe de Dinamarca en un mundo donde se observa, se vigila, se espía, y nada pasa desapercibido? La privacidad se ha evaporado».

La ambición del poder es, según Alfonso Zurro, el eje principal de esta obra. «El poder como manipulador, corruptor, vengativo, asesino... Una ambición que mueve a los personajes y los aboca a la confrontación y a la destrucción. Algo huele a podrido cuando alguien se lanza a conseguir el poder a toda costa» (Bravo, J. *ABC*).

Zurro, desde la dirección del Teatro Clásico de Sevilla, tiene como otros muchos directores escénicos un objetivo primordial, como declaró en la misma entrevista al diario *ABC*:

acercar piezas clásicas del teatro español [pudiendo considerar al bardo, desde su adopción, como el clásico “español” más representado en los escenarios nacionales] a un público cada vez menos acostumbrado a ellas. Nos interesan por su valor artístico y literario, porque conectan con el imaginario colectivo autóctono y con el de más allá de nuestras fronteras, y porque con el paso del tiempo, más que hacerlas envejecer, introducen nuevos y ricos matices en ellas.

Partiendo de los propios versos de Shakespeare: “No hay defecto que más se oponga al fin de la representación que, desde el principio hasta ahora, ha sido y es ofrecer a la naturaleza un espejo en que vea la virtud su propia forma, el vicio su propia imagen, cada nación y cada siglo sus principales caracteres” (Shakespeare, *Hamlet* 3.8.895). Curt

Allen materializa el concepto disponiendo un espacio escénico ciclórico y cerrado mediante un dispositivo de espejos que dinamiza la imagen hacia la infinitud: “Yo pudiera estar encerrado en una cáscara de nuez y creerme soberano de un Estado inmenso” (888). El propósito de Allen no es otro que el espectador “escudriñe su propia conciencia a través de la imagen y la palabra” (Alvarado párr. 4).

La contemporización del texto en esta propuesta lleva a inclinar el fiel de la balanza hacia el mundo de la imagen, siendo más potente la propuesta escenográfica y la interacción que los actores tienen con los elementos escenográficos que la fuerza de la palabra en el trabajo interpretativo; trabajo escenográfico que mantiene la atención y el interés de los espectadores durante toda la escenificación y que no deja de sorprender a la crítica:

Un tratamiento espectacular dirigido a un público joven . . . La puesta en escena se sirve de un vestuario que sitúa a los personajes en su época (con la excepción gratuita del protagonista) y una escenografía que se empeña en describir un espacio escénico contemporáneo mediante un semicírculo de grandes espejos que aumentan las imágenes, así como un juego de telas que van del blanco al negro, pasando por el rojo, que simboliza la violencia. De la misma manera el espacio sonoro de Jasio Velasco potencia la condición sobrecogedora de algunas escenas, en complicidad con la iluminación de Florencio Ortiz, todo un reto dado el reflejo especular. Gracias a todo ello el relato adquiere una dimensión espectacular que no tiene nada que envidiar a las grandes producciones teatrales. Pero en muchos momentos el espacio se sitúa por encima de la historia y algunas escenas no acaban de estar bien resueltas, como la del entierro, que se salva por la genialidad del cómico, Joserra Leza (Guerrero, *El Correo de Andalucía*).

Es verdad que el siglo XXI nos ha abocado al mundo de la imagen llegando al extremo de la comunicación por “emojiconos”, no entendiéndose con esto un menosprecio a la palabra, sino la tendencia al confort intelectual que presenta la imagen. En este sentido Zurro cumple con éxito el “horizonte de expectativas” de un público expectante del juego escenográfico y afín de los efectos especiales cinematográficos. Nos cabe preguntarnos si es lícito subordinar la palabra de Shakespeare a su imagen espectacular y, probablemente, la respuesta que damos es afirmativa si con ello logramos que sobreviva el espíritu de nuestro teatro clásico.

8.3 El *Hamlet* de Juan Diego Botto

Si la propuesta de Vasco se fundamenta en la fuerza de la palabra y el trabajo interpretativo y la de Zurro en la potencia de la imagen espectacular, Botto consigue el equilibrio entre palabra e imagen cubriendo las expectativas no sólo de un público joven, sino de aquél que quiere asistir a la escenificación de un Shakespeare “bien entendido”.

Este Hamlet, sobre la traducción de Leandro Fernández de Moratín y dramaturgia de Borja Ortiz de Gondra y Juan Diego Botto, se estrena en el Festival de Teatro Clásico de Almagro en 2008 con un éxito apabullante.

Estoy tan contento....., como director la reacción que uno tiene ante la respuesta del público es más racional, pero como actor es más emotivo, lo vives desde las entrañas porque cuando sientes un silencio tan concentrado notas que eso es lo que más te alimenta; además, después de tanta entrega en escena, se está muy desnudo y unos aplausos así son muy de agradecer (Torres *El País*).

La propuesta de Botto, que para esta escenificación asume los roles de director, dramaturgo y actor principal, se centra en un Hamlet que no persigue la venganza, sino la justicia, siendo la familia y el poder los engranajes que remueven la fábula.

La familia en lo que se refiere a la dificultad hercúlea de sobrevivir a los “mil naturales conflictos que son herencia de la carne”, es decir esos mandatos y cargas que recibimos de nuestros padres y que creemos tener que cumplir para estar a la altura de lo que se espera de nosotros, de los buenos hijos, de los buenos hombres y mujeres (Torres *El país*).

En lo que se refiere al poder, hemos querido centrar la atención en la venenosa rueda que destroza el corazón de todos cuantos se acercan a una autoridad que se da sólo de arriba abajo y nace corrupta y criminal, produciendo ese efecto tan conocido en las dictaduras usurpadoras: la paranoia, la sensación de estado vigilado (Juan Diego Botto)⁶⁴.

64 Información extraída del programa de mano, disponible en el Centro de Documentación Teatral.

Pero, ¿por qué la traducción de Moratín y los estudios de Maradiaga? Porque

La suya es una versión que no pretende arcaizar artificialmente el lenguaje como hacen otros, y su castellano clásico, en prosa, era el más coherente con la intención del director de situar la obra en un contexto intemporal, de resonancias vagamente decimonónicas. Salvador de Maradiaga . . . nos mostró la diferencia que va de los personajes isabelinos creados por Shakespeare a los caracteres “edulcorados” por la tradición romántica. A él debemos, entre otras muchas cosas, nuestra visión de Hamlet y Ofelia (Borja Ortiz de Gondra)⁶⁵.

No obstante, la premisa primordial de esta producción es la de: “Que se entienda, que se entienda, que se entienda....., además, la primera obligación del arte es no aburrir y que provoque una reflexión” (Botto en Torres, R. *El País*) por lo que además del uso de un lenguaje asequible a la generalidad del público se valen de los recursos visuales y juegos escenográficos diseñados por Llorenç Corbella que, bajo las premisas de Botto, concibe un espacio único que con sólo pequeñas alteraciones de luz y *atrezzo* le permite definir las distintas localizaciones:

Un suelo de *linoleum* negro brillante y limpio para que se pueda reflejar la luz y los personajes. Todo aparece impoluto al inicio de la función y a medida que va transcurriendo la obra se va ensuciando . . . el escenario está rodeado por un practicable que sirve para situar a los personajes a diferentes niveles. El otro elemento importante es la pared que envuelve todo el espacio. Son tres pantallas de tul, pintadas en varios tonos de gris-plata . . . En el centro la figura del padre de Hamlet, borrosa, se hace más o menos evidente según le de la luz. Con estas pantallas conseguimos distintos efectos. Cuando iluminamos la parte delantera da la sensación de que tenemos un gran muro sólido. Cuando la luz llega por detrás se vuelve transparente. Esto nos da la facilidad de poder pasar de una escena a otra con un simple cambio de luz. El tipo de pintura de las pantallas permite que cambien de color según el tipo de iluminación (Corbella 35).

La novedad que aporta esta producción con respecto a las otras dos es el uso del espacio envolvente en una aproximación (dentro de las restricciones del espacio a la italiana) a las técnicas de teatro participativo de la Inglaterra o la España del siglo XVII. Aprovechando el pasillo central del patio de butacas, los personajes se dirigen al público

65 Ibidem.

de manera directa o desarrollan acciones que, bien culminan en la caja escénica o entre los propios espectadores: “la puesta en escena involucra al espectador y todo el que entra se siente súbdito del reino de Dinamarca” (Coronado en Torres, R. *El País*).

Concluyendo este capítulo en deferencia a la primera puesta en escena y traducción de *Hamlet* en España, vemos como los directores de escena de las producciones mencionadas no se alejan tanto de las premisas de Don Ramón en cuanto a la escenificación, agrandar y entretener al público, o de Moratín en cuanto a la medida del lenguaje. Lo curioso es que, corriendo el año dos mil, cuando la investigación y las traducciones de los textos de Shakespeare están en su cénit, tanto Vasco como Zurro o Botto hayan intentado llenar de alma y sentimiento al primer Shakespeare español. Si bien un alto porcentaje de nuestros actores confunden el énfasis con el volumen, restando fuerza expresiva a la palabra, sí es verdad que a nivel escénico-escenográfico y escenotécnico encontramos la justa medida, como bien se demuestra en la producción de Juan Diego Botto, escenificando un Shakespeare que satisface todos los sentidos del público. Nos lleva esto a pensar que, de alguna manera, seguimos buscando la fórmula para hacer de Shakespeare un clásico español a la manera española; si bien De la Cruz lo intentó, ¿por qué no seguir su ejemplo actualizando para las tablas el *Hamleto*?

9. CONCLUSIONES

Como hemos podido comprobar desde finales del siglo XVI hasta el XXI, los textos de Shakespeare constituyen una fuente inagotable de adaptaciones para la puesta en escena y su *Hamlet* permanece como un mito vivo entre los productores y directores teatrales.

El 31 de diciembre de 1660 Pepys compró una edición de *Enrique IV Parte I* y, posteriormente a su lectura, la vio escenificada en el teatro, pero quedó decepcionado, no respondiendo a su horizonte de expectativas: “but my expectation being too great, it did not please me, as otherwise I believe it would: and my having a book, I believe did spoil it a little” (84). Aún hoy en día, y quizás más que nunca (por la libertad creativa y dramática que algunos directores de escena se toman), cuando vemos un Shakespeare anunciado en cartelera nunca sabemos con lo que nos vamos a encontrar, cuánto del texto han suprimido o alterado, qué novedades han añadido, en qué estética han realizado la puesta en escena..., lo que sí sabemos es que se tratará de una versión totalmente (en la mayoría de los casos) distorsionada de lo que hemos leído, pero no deja de ser un Shakespeare.

Nuestra historia comienza con la subida de *Hamlet* a las tablas isabelinas y, aunque hayamos establecido una pausa en 1772, por ser ese año cuando Hamlet se cuela en nuestros Coliseos, aún no ha terminado. Sí podemos darla concluida a nivel literario como obra de arte, pero a nivel escénico los libretos se multiplican y el texto se trastoca, respondiendo al horizonte de expectativas del público de cualquier época y lugar; por eso los libretos son de interés efímero, la mayoría de ellos desaparecen una vez cumplida su misión y si al paso del tiempo un investigador los encuentra, suelen ser alterados hacia su vertiente literaria para una pulcra publicación: es el caso de *Hamleto*, *Rey de Dinamarca*, el *Hamlet* de Ducis o los cuartos previos a la publicación inglesa de 1623. Es este carácter de fugacidad lo que dificulta el tema de la autoría en los casos presentados, ya que escribir para la escena no era, en el periodo tratado, una actividad literaria. Así es lógico dudar de la autoría del único libreto encontrado de don Ramón (al que ya podemos considerar texto literario), lo mismo que se ha dudado de la autoría de alguna obra o parte de la misma del poeta inglés, no ocurriendo lo mismo con Ducis, que se encarga personalmente de hacer las publicaciones de más de uno de los arreglos de sus *Hamlets*. En este sentido, lo mismo que estudiosos de la dramaturgia de

Shakespeare han dejado clara la autoría de todos sus escritos, esperamos, con nuestro estudio del *Hamleto*, haber contribuido a su atribución a Ramón de la Cruz.

También hemos observado a través de este estudio que ninguno de los tres poetas es original, ya que todos parten de una historia previa que van adaptando a las exigencias del público. Esas refundiciones en el caso del *Hamlet* inglés, al igual que las traducciones de Ducis o De la Cruz, son escritas para ser representadas, ya que leídas perderían su verdadero significado y sentido. Su creatividad proviene del diseño de la dramaturgia para espacios concretos, para el disfrute de los ojos y los oídos de un público concreto al que se le ofrece un espectáculo de acción, luz y color.

Durante nuestro recorrido hemos visto como *Hamlet* fue representado en los corrales, en las tabernas, en los salones de las casas nobles, en las universidades, en la Corte y en los Coliseos, en la clandestinidad y bajo censura, adaptándose a los imperativos sociales y políticos y amoldándose a los nuevos espacios arquitectónicos, ámbitos escénicos, estéticas pictóricas e innovaciones tecnológicas. En definitiva, en adaptaciones más verídicas, absurdas u originales, pero procurando siempre ser atractivas a la cartelera. La literatura no es lucrativa, el teatro sí, y como hemos venido viendo en este estudio, a excepción de Francia, que gracias a los fondos destinados a “cultura” los actores podrían ser considerados como “funcionarios” y, en la mayoría de las ocasiones primaba el lucimiento personal más que el éxito del conjunto, en Inglaterra y España se cumple el proverbio *primum vivere deinde philosophari*. Sí bien los trabajadores galos del teatro, en general, tenían el sustento garantizado, su libertad estaba sometida al “capricho” de la Corona, mientras que los cómicos y dramaturgos ingleses gozaban de una relativa libertad tanto narrativa como interpretativa, pero su sustento dependía del éxito de su trabajo y, en España, el teatro ha estado sometido siempre a la censura y además el sustento de las compañías ha dependido de su trabajo. Como se desprende de las declaraciones de los directores actuales que llevaron a escena el *Hamlet* de Moratín, en España nunca se ha invertido en cultura ni existe una política cultural coherente al nivel de otros países europeos. Lo que sí saben los directores es que adaptar un Shakespeare para la cartelera es negocio seguro.

En cuanto a la puesta en escena en el momento del estreno, Shakespeare, al igual que sus coetáneos hispanos, hace un aprovechamiento extremo de las posibilidades que le ofrece el espacio escénico y envolvente de la *play house*, lo mismo que los poetas

españoles lo hacen del corral de comedias, transformando cualquier tipo de representación, trágica o no, un espectáculo repleto de movimiento, cambios, etc., que entretenían y hacían disfrutar al público. La exportación italiana de la arquitectura teatral y el diseño decorativo adaptado a la caja escénica subyuga a los actores, ensalza a los pintores, constriñe a los dramaturgos y relega a la audiencia, pasando de la participación y el estímulo mental a la pasividad. Este cambio en la morfología teatral hace que no solo se tengan que adaptar los textos a las exigencias preceptivistas dieciochescas, sino a las impuestas por la caja escénica y, si bien Inglaterra vuelve a la libertad de representación primigenia en el abrazo del público, Francia y España mantendrán por mucho tiempo la subordinación al ámbito enfrentado y sometido a las estéticas de todos los –ismos. En esa “cárcel” se mantendrán Hamlet y los personajes que pueblan las narraciones shakespearianas en España, hasta que en 1979 un grupo de atrevidos actores y artistas plásticos, sin apoyo institucional y con formación europea, crean el *Teatre Lliure*, un recinto no convencional abierto a diferentes disposiciones espaciales que favorecen las relaciones escena-público al modo de *The Globe*; así el primer Shakespeare de configuración escénica inglesa fue *Titus Andronicus*, bajo la dirección de Fabiá Puig Servet. De estas líneas se desprende la importancia que a nivel de innovación espacial y estética adquiere Cataluña, ya puesta de manifiesto al hablar de las decoraciones y pintores del XVIII.

En el estudio de los elementos sýgnicos de carácter no verbal que pueblan la escena y referidos al *atrezzo* en general, de escena y personaje, hemos notado que la puesta en escena shakespeareana es muy consciente del uso adecuado de los sempiternos sýmbolos como la armadura, la copa y, por supuesto, la corona. Damos por supuesto el cuidado en la adquisición de estos elementos, puesto que dependía de la compañía e iban constituyendo su fondo de utilería. Ya en el XVIII francés y español notamos una dejadez en este aspecto que relega el vestido de la escena a los fondos de los teatros, y no es solo por las incongruencias, sino por la falta de interés o despreocupación; en ningún caso atribuible a desconocimiento por parte de Ducis y de De la Cruz respecto al apoyo que estos elementos ofrecen para el mejor entendimiento de la narración por parte del público y el soporte que prestan, a nivel interpretativo, a las acciones de los actores.

Hablemos ahora de la intencionalidad de los poetas y del “compromiso político”. Por regla general, las tablas han sido utilizadas como plataforma de denuncia social y

política, desde Aristófanes a Piscator y a los dramaturgos postdramáticos, y se puede observar soslayadamente en los textos que hemos tratado que se escriben en fases de tensión y excitación política, pero bajo la inquisitiva mirada de la censura: ¿Qué quiere contar Hamlet en ese tenso momento de la sucesión a la Corona y quién lo entiende, si acaso narra la historia de María y Jacobo? A Ducis le hemos orientado en función de la Revolución Francesa, pero ¿notamos en el texto posicionamiento o crítica? Sin embargo, la cuestión española es más evidente; Cruz nunca dudó en utilizar las tablas para defenderse o atacar a sus enemigos con lo que podríamos denominar, con cierta osadía, “sainete panfletario”. Don Ramón se define como casticista convencido, siendo los ilustrados afrancesados sus enemigos acérrimos, y bajo la tensión del Motín de Esquilache no es difícil identificar a personajes o circunstancias del presente ramoniano con los protagonistas de la narración representada, entendible por el público al tener conocimiento de los hechos reales. De todas maneras las “intencionalidades” nunca las sabremos, y juzgamos los textos en función de las teorías o hipótesis realizadas por los eruditos en el tema. No obstante y para poner un fiel a la balanza, no poseemos toda la información, faltan los indicadores actorales que ratificarían las palabras del poeta: gesto, postura, tono de voz, mirada..., es decir los signos no verbales que hacen referencia al actor y suponen un alto valor revelador del mensaje que percibe la audiencia.

Ben Johnson anticipó el deslumbrante futuro de Shakespeare cuando declaró en el prefacio del *First Folio*: “¡No era de una edad, sino de todos los tiempos!”.

BIBLIOGRAFÍA

- ACKROYD, Peter. *Shakespeare. La biografía*. Trad. Margarita Cavándoli. Barcelona: Edhasa, 2008. Impreso.
- ADAMS, Joseph Quincy. *A History of English Theatres from the Beginnings to the Restoration*. Gloucester, Mass.: Peter Smith, 1960. Release Date: August 25, 2007 [eBook #22397]. E-text prepared by Marilynnda Fraser-Cunliffe, Linda Cantoni, and the Project Gutenberg Online Distributed Proofreading Team (<http://www.pgdp.net>). Web. 4 Febr. 2020.
http://www.gutenberg.org/files/22397/22397-h/22397-h.htm#WHITEFRIARS_2
- AGUERRI MARTÍNEZ, Ascensión. “La catalogación de los apuntes de teatro en la biblioteca histórica municipal”. *Revista General de Información y Documentación* 2007, 17, núm. 1. 133-164. Web. 10 Oct. 2021.
<<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2365549>>
- AGUILAR PIÑAL, Francisco. *Sevilla y el teatro en el siglo XVIII*, nº 4. Universidad de Oviedo, 1974. Web. 4 Abr. 2022 < <https://rbmecat.patrimonionacional.es/cgi-bin/koha/opac-detail.pl?biblionumber=55793>>
- AGUIRRE CASTRO, Mercedes. “Fantasmas trágicos: algunas observaciones sobre su papel, aparición en escena e iconografía”. *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios griegos e indoeuropeos*, vol. 16, 2006, pp. 107-120. Web. 20 Nov. 2021.
<<https://revistas.ucm.es/index.php/CFCG/article/view/CFCG0606110107A>>
- ALBORG, Juan Luis. *Historia de la Literatura Española*, vols. II y III. Madrid: Gredos, 1980. Impreso.
- ALCHIN, L. K. “John Heminges”. *Bard Stage*. Web. 12 Jul. 2019.
<<http://www.bardstage.org/john-heminges-actor.htm>>
- ALONSO MATEOS, Abel. “El teatro barroco por dentro: espacios, escenografía y otros recursos de la comedia áurea”. *Per Abbat: boletín filológico de actualización académica y didáctica* 2: 2007, 7-46. Web. 15 Oct. 2019.
<<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2210222>>
- ALVARADO, E. “Mirarse en el espejo de *Hamlet*”. *El Mundo*. 7 Abr. 2016. 09:47. Web. 2 Dic. 2016.
<<http://www.elmundo.es/cultura/2016/04/07/57060a18ca474177468b45b0.html>>

- ANDERSON, Mark. *“Shakespeare” by another name. The biography of Edward de Vere, Earl of Oxford. The man who was Shakespeare*. Untreed Reads, 2011. Impreso.
- ANDIOC, René. *Teatro y sociedad en el Madrid del siglo XVIII*. Madrid: Castalia, 1976. Impreso.
- Andrea. **“Transición siglo XV al siglo XVI”**. *Calzado siglo XV y XVI*. 28 Sep. 2014. Web. 10 Oct. 2019 <<http://calzado-siglos-xv-y-xvi.blogspot.com/>>
- ARANGUREN, Ignacio de Loyola, Marques de Olmeda [Pseudónimo Tomás de Erauso y Zabaleta]. Discurso crítico sobre el origen, calidad, y estado presente de las comedias de España; contra el dictamen, que las supone corrompidas, y a favor de sus más famosos Escritores el Doctor Frey Lope Félix de Vega Carpio, y Don Pedro Calderón de la Barca. Madrid: Imprenta de Juan de Zúñiga, 1750. Web. 4 Jun. 2021 <<http://hdl.handle.net/20.500.11938/78908>>
- ARISTÓTELES. *El arte poética*. Traducción directa del griego, prólogo y notas de José Goya y Muniain (1798). Buenos Aires: Espasa Calpe, 1948. Impreso.
- ARIAS DE COSSIO, Ana María. “La escenografía teatral en el Madrid de Carlos III: un intento de renovación”. *Anales de historia del arte*. No. 1. Departamento de Historia del Arte. Madrid: Universidad Complutense, 1989. 265-280. Impreso.
- - - . “La imagen de la actriz en España”. *Boletín De Arte*, n.º 21, julio de 2019, pp. 53-78, doi:10.24310/BoLArte.2000.v0i21.6508.
- ARREDONDO, María Soledad. “Relaciones entre España y Francia en los siglos XVI y XVII: testimonios de una enemistad”. *Dicenda. Cuadernos de filología hispánica, nº 3*. Ed. Universidad Complutense: Madrid, 1984. 199-206. Impreso.
- ARREGUI, Juan P. “Luminotecnia teatral la primera mitad del siglo XIX: de la herencia barroca a la introducción del gas”. *Stichomythia: Revista de teatro español contemporáneo* 3: 2005. 1-49. Impreso.
- AUBERLEN, Eckhard. “Evelyn, Davenant and the Restoration ‘Hamlet’: A Note of Correction.” *Restoration: Studies in English Literary Culture, 1660-1700*, vol. 16, no. 2, 1992, pp. 129–131. *JSTOR*, www.jstor.org/stable/43292585. Accessed 21 Mar. 2020.
- AVELLANEDA, Diana. *Debajo del vestido y por encima de la piel: Historia de la ropa interior femenina*. Buenos Aires: Nobuko, 2007. Impreso.

- AA.VV. (escritor). *El libro de Shakespeare*. Trad. Carmen Aragón e Isabel Margelí. Madrid: Akal, 2015. Impreso.
- BAYLEY, Bruce Howard. "Motley Crew": 2006. Web. 11 Nov. 2019.
<http://www.brucebayley.co.uk/Motley_Crew.pdf>
- BAILEY, Helen Phelps. *Hamlet in France: From Voltaire to Laforgue; (with an Epilogue)*. Genève: Librairie Droz, 1964. Impreso.
- BERGUA, Juan B., ed. *Comedias: Los Dos Hidalgos De Verona, La Comedia De Las Equivocaciones, Penas Por Amor, Perdidas, La Doma De La Tarasca*. Por William Shakespeare. Madrid: Ediciones Ibérica, 1970. Impreso.
- BERRY, CICELY. *LA VOZ Y EL ACTOR*. ADP. VICENTE FUENTES. BARCELONA: ALBA, 2006. IMPRESO.
- BERTHOLD, Margot. *Historia social del teatro*. Vol. 2. Madrid: Guadarrama, 1974. Impreso.
- BEST, Michael. "The Lord Chamberlain's Men". *Shakespeare's Life and Times*. Internet Shakespeare Editions. University of Victoria, NaN undefined NaN. Web. 10 Jul. 2019.
<<https://internetshakespeare.uvic.ca/Library/SLT/stage/acting/chamberlainsmen.html#heminge>>
- - - . "The First Folio lists the actors". *Shakespeare's Life and Times*. Internet Shakespeare Editions. University of Victoria, NaN undefined NaN. Web. 10 Jul. 2019.
<<https://internetshakespeare.uvic.ca/Library/SLT/stage/acting/actorlist.html>>
- - - . "Shakespeare's Actors (1)". *Shakespeare's Life and Times*. Internet Shakespeare Editions. University of Victoria, NaN undefined NaN. Web. 10 Jul. 2019.
<<https://internetshakespeare.uvic.ca/Library/SLT/stage/acting/burbage.html>>
- - - . "Shakespeare's Actors (3)". *Shakespeare's Life and Times*. Internet Shakespeare Editions. University of Victoria, NaN undefined NaN. Web. 6 Oct. 2019.
<<https://internetshakespeare.uvic.ca/Library/SLT/stage/acting/actors3.html>>
- - - . "The companies". *Shakespeare's Life and Times*. Internet Shakespeare Editions. University of Victoria, NaN undefined NaN. Web. 6 Oct. 2019.
<<https://internetshakespeare.uvic.ca/Library/SLT/stage/acting/companies.html#facts>>

- - - . “Iñigo Jones desings a stage”. *Shakespeare’s Life and Times*. Internet Shakespeare Editions, University of Victoria: Victoria, BC, 2001-2005. Web 10 ene. 2020
<<http://ise.uvic.ca/Library/SLT/intro/introcite.html>>
- BLACKMORE, Simon Augustine. *The Riddles of Hamlet*. Boston: Stratford & company, 1917. *Shakespeare Online*. 2 Aug. 2011. Web. 3 Ene. 2020.
<<http://www.shakespeare-online.com/plays/hamlet/clauidiuslaertes.html>>
- BLOOM, Allan. *Shakespeare’s Politics*. Chicago: University of Chicago Press, 1964. Impreso.
- BOARDEN, James, ed. *The private correspondence of David Garrick with the most celebrated persons of his time: Now first published from the originals and illustrated with notes, and a new biographical memoir of Garrick*. Vol. I. London: Henry Colburn and Richard Bentley, 1831. Impreso.- - - . *The private correspondence of David Garrick with the most celebrated persons of his time: Now first published from the originals and illustrated with notes, and a new biographical memoir of Garrick*. Vol. II. London: Henry Colburn and Richard Bentley, 1832. Impreso.
- BOBES NAVES, María del Carmen. “Abstracción y símbolo en ‘El gran teatro del mundo’. Precedentes medievales del auto sacramental”. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2010. Web. 10 Ene. 2021.
<<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmczs3b3>>
- - - . “Teatro y semiología”. *Arbor*. *Arbor* CLXXVII, 699-700 (Marzo-Abril 2004): 497-508. Web. 22 Oct. 2009.
<<http://arbor.revistas.csic.es/index.php/arbor/article/view/591/593>>
- “La imagen de las mujeres en la polémica sobre el lujo (siglo XVIII)”. *De la Ilustración al Romanticismo. Cádiz, América y Europa ante la modernidad. VIII Encuentro. La mujer en los siglos XVIII y XIX*. Cádiz 19,20 y 21 de mayo de 1993. Coord. Cinta Canterla. Servicio de publicaciones de la Universidad de Cádiz. 175-186.
- BORLIK, Todd Andrew. “Painting of a sorrow’: Visual Culture and the Performance of Stasis in David Garrick’s *Hamlet*”. *Shakespeare Bulletin*, vol. 25, nº 1: Johns Hopkins University Press, 2007, 3-31. Web. 3 Mar. 2020.
<<https://muse.jhu.edu/article/213134/pdf>>
- BOYCE, Charles. *Shakespeare A to Z. Facts on File*: New York, 1990. Impreso.
- BRAVO, IsIBOLUFER PERUGA, Mónica. dre. *L’Escenografia Catalana*. Barcelona: Diputació de Barcelona, 1986. Impreso.

- BRAVO, Julio. “*Hamlet visita Almagro*”. *ABC Madrid*. 17 jul. 2015. Cultura-Teatros. Web. 17 Oct. 2015.
- BROWN, Gregory S. *A Field of Honor: Writers, Court Culture, and Public Theater in French Literary Life*. New York: Columbia University Press, 2002. Web. 20 Oct. 2020. <<http://gutenberg-e.org/brg01/>>
- BURTON, Richard Francis. *How to see a play*. Addendum by Sasha Newborn. Mudborn Press, 2015. (www.bandannabooks.com). Web. 28 Oct. 2020. <https://www.academia.edu/13176398/How_to_See_a_Play?email_work_card=title>
- BUSSO, Mariana Patricia. “Un recorrido sobre el autor: su problematización en Gadamer, Jauss y Eco”. *Chasqui. Revista Latinoamericana de Comunicación*, nº 118 (2012), 52-56. Web. 17 Abr. 2020. <https://revistachasqui.org/index.php/chasqui/issue/view/118_2012/showToc>
- CALLE ALBERT, Ignacio. *La música en el teatro de Shakespeare. Un estudio holístico del concepto en sus principales obras dramáticas*. Cuadernos de Bellas Artes 45. La Laguna (Tenerife): Latina, 2015. Impreso.
- CANÉ, Miguel, (Traducción, Prólogo y Notas). “Prólogo” a *Enrique IV*. Por W. Shakespeare. Buenos Aires: 1918. Web. 15 Jun. 2016. <<http://www.traduccionliteraria.org/biblib/S/S102.pdf>>
- CAÑAS MURILLO, Jesús. “García de la Huerta y la tragedia neoclásica”. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2009. Web. 8 Jun. 2021 <<http://www.cervantesvirtual.com>>
- CAÑAS MURILLO, Jesús. “Juan Pablo Forner y su *Apología del Vulgo con relación a la poesía dramática*”. [Incluye un escrito de carácter teórico del propio Forner, *Apología del vulgo en relación a la poesía dramática*, que precede la creación teatral., *La escuela de la amistad o El filósofo enamorado*] *Castilla: Estudios de Literatura* 22. Universidad de Extremadura, 1997. 37-56. Web. 1 Jun. 2021. <<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=136245>>
- CAÑAS MURILLO, Jesús. “Una nota sobre la Polémica del teatro en el siglo XVIII: El *Manifiesto por los teatros españoles y sus actores, de Manuel García de Villanueva*”. *Anuario de Estudios Filológicos*. Vol. 15, 1992. 27-38. Web. 10 Ene. 2022 <<https://dialnet.unirioja.es>>

“Carlos II”. *La Monarquía Hispánica. Los Austrias*. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.

<<https://www.cervantesvirtual.com/bib/historia/monarquia/carlos2.shtml>>

“Carta XLVI”. *El Corresponsal del Censor*. Madrid: 1/1/1786–31/12/1788. Nº 46: 755-786. Web. 11 Agos. 2016.

<[HTTP://HEMEROTECADIGITAL.BNE.ES/ISSUE.VM?ID=0003714550&PAGE=1&SEARCH=CARTA+XLVI&LANG=ES](http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0003714550&PAGE=1&SEARCH=CARTA+XLVI&LANG=ES)>

CASTRONUOVO, Estela A. “Complacer y conmover: El actor en la tragedia clásica francesa”. *Historia del Actor II. Del Ritual Dionisiaco a Tadeusz Kantor*. Jorge Dudatti (coor.) Buenos Aires: Colihue, 2009. 87-101.

<https://books.google.es/books?id=sInktjiiJPwC&pg=PA87&lpg=PA87&dq=%E2%80%9CComplacer+y+conmover:+El+actor+en+la+tragedia+cl%C3%A1sica+francesa%E2%80%9D.+Historia+del+Actor+II.+Del+Ritual+Dionisiaco+a+Tadeusz+Kantor.+Jorge&source=bl&ots=W4kAc_s5iE&sig=ACfU3U0A3U00KkbqI0tn03J4CyxSLsqLSw&hl=es&sa=X&ved=2ahUKEwiXqYuOo7H2AhVLhRoKHVfbAAIQ6AF6BAgCEAM#v=onepage&q=%E2%80%9CComplacer%20y%20conmover%3A%20El%20actor%20en%20la%20tragedia%20cl%C3%A1sica%20francesa%E2%80%9D.%20Historia%20del%20Actor%20II.%20Del%20Ritual%20Dionisiaco%20a%20Tadeusz%20Kantor.%20Jorge&f=false>

CERVANTES, Miguel de. “Prólogo a *Comedias y entremeses*”. *Teatro completo Miguel de Cervantes*. Eds. Florencio Sevilla Arroyo y Antonio Rey Hazas. España: Planeta, 2003. Impreso.

CHENEY, Patrick. *Shakespeare, National Poet-Playwright*, Cambridge: Cambridge University Press, 2004. Impreso.

---. *Shakespeare’s Literary Authorship*, Cambridge: Cambridge University Press, 2008. Impreso.

CIBBER, Colley. *Days of the Dandies. Volume I. Written by Himself*. London: The Grolier Society, [190-?]. Web. 3 Mar. 2020.

<<https://archive.org/details/colleycibber01cibbuoft/page/n6/mode/2up>>

CIRLOT, Juan Eduardo. *Diccionario de símbolos*. Madrid: Siruela, 2007. Impreso.

COLLIER, J. Payne. London: Printed for the Shakespeare Society, 1846. Impreso.

COLLIER, J. Payne, and Peter Cunningham. *Inigo Jones: A life of the architect; by Peter Cunningham, Esq. Remarks on some of his sketches for masques and dramas; by JR Planché, Esq. And five court masques; edited from the original*

mss. of Ben Jonson, John Marston, etc. By J. Payne Collier, Esq. Accompanied by facsimiles of drawings by Inigo Jones; and a portrait from a painting by Vandyck. London: Shakespeare Society [F. Shoberl, Jun., printer to HRH Prince Albert, Rupert Street], 1848. Impreso.

CONROY, Peter V. "A French Classical Translation of Shakespeare: Ducis' "Hamlet"". *Comparative Literature Studies*, vol. 18, no. 1, Penn State University Press, 1891, pp. 2–14.

<<http://www.jstor.org/stable/40246237>>

Consejo Real de Castilla. [Título tomado del comienzo del texto] "En la Villa de Madrid á catorce días del mes de abril de mil setecientos sesenta y seis". Escribano de Cámara, D. Ignacio Esteban de Higareda. Web. 4 Jun. 2021. <https://bibliotecavirtualmadrid.comunidad.madrid/bvmadrid_publicacion/es/consulta/registro.do?id=1273>

CORAZÓN, Alberto, ed. *Investigaciones sobre el espacio escénico* (Comunicación 4). Trad. Rosa Vicente, Juan Antonio Hormigón y Agustín García. Madrid: Autoedición, 1970. Impreso.

COTARELO y MORI, Emilio. *Don Ramón de la Cruz y sus obras. Ensayo biográfico y bibliográfico.* Madrid: Imprenta de José Perales y Martínez, 1899. Impreso.

COULON, Mireille. "Don Ramón de la Cruz y las polémicas de su tiempo". Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2009. Web. 5 May. 2021. <<http://www.cervantesvirtual.com/obra/don-ramn-de-la-cruz-y-las-polmicas-de-su-tiempo-0/>>

COYNÉ, André. "Shakespeare y Voltaire". *La palabra y el Hombre*, enero-marzo 1997, nº 101. Universidad Veracruzana, 1997. 35-52. Web. 7 Abr. 2020. <<https://cdigital.uv.mx/bitstream/handle/123456789/939/1997101P35.pdf?sequence=1&isAllowed=y>>

Cyrano de Bergerac. Dir. Jean-Paul Rappeneau. Act. Gérard Depardieu, Anne Brochet, Vicent Pérez, Jacques Weber. Producción: Hachette/Caméra One!UGC/DD/Films Al. France, 1990. Fílmico.

DAVIDSON, Ian. *Voltaire. A Life.* Great Britain: Profile Books Ltd., 2010. Web. 7 Feb. 2022. <https://books.google.es/books?id=Q_p9Z8z9-wYC&pg=PT88&lpg=PT88&dq=a+guest+of+Fawkener+in+Wandsworth&source=bl&ots=GeGcQIxx-4&sig=ACfU3U1ZB018mADIZOIyV8Y1-

QkNvyOVVg&hl=es&sa=X&ved=2ahUKEwj62duu4qL2AhWa7rsIHYE0Ams
Q6AF6BAGbEAM#v=onepage&q=a%20guest%20of%20Fawkener%20in%20
Wandsworth&f=false>

DAVIES, Thomas. *Memoirs Of The Life of David Garrick, Efq. Interspersed With Characters And Anecdotes Of His Theatrical Contemporaries. The Whole Forming A History Of The Stage, Which Includes A Period Of Thirty-Six Years.* Vol. I. London: Printed for the Author, 1780. Facsímil. Google™ books
<<https://books.google.com>>

- - - . *Memoirs Of The Life of David Garrick, Efq. Interspersed With Characters And Anecdotes Of His Theatrical Contemporaries. The Whole Forming A History Of The Stage, Which Includes A Period Of Thirty-Six Years.* Vol. II. London: Printed for the Author, 1780. Facsímil. Web. 4 Mar. 2020.
<<https://play.google.com/books/reader?id=Wg0OAAAQAQAJ&hl=es&pg=GBS.P8>>

DAVIS, Tony. “FRANÇOIS, Guy-Claude”. *Escenógrafos*. Trad. Eduardo Hojman
Barcelona: Océano, 2002. 50-61. Impreso.

DE CARVAJAL, Rafael (dir.) “Estudios Biográficos. ‘Garrick’”. *El Fenix, Periódico Universal, Literario y Pintoresco é Ilustrado con profusión de viñetas y hermosos grabados sobre piedra litográfica, cobre y madera*, Tomo I. Valencia: Imprenta de D. Benito Monfort. 1846. Web. 2 Jun. 2021.
<<https://books.google.es>>

DE LA CRUZ, Ramón. *Hamleto, Rey de Dinamarca. Revista Contemporánea*. Madrid: Oct., Nov. y Dic. 1900: Act. I: 142-158. Act. II: 273-291. Act. III: 379-391. Act. IV: 500-512. Act. V: 640-651. Web. 19 Oct. 2016.

<<http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0002597231&search=&lang=es>>

DE LA CRUZ, Ramón. *Sainetes de D. Ramón de la Cruz*. Comp. y ed. Emilio Cotarelo y Mori. Vols. I y II. Madrid: Casa Editorial Bailly//Bailliere, 1915. Impreso.

DE URQUIJO, Mariano Luis trad. “[Advertencia y Discurso] en *La Muerte de César: Tragedia Francesa de Mr. de Voltaire: Traducida en Verso Castellano, y acompañada de un Discurso del traductor, sobre el estado actual de nuestros*

- teatros y necesidad de su reforma. Por Don Mariano Luis de Urquijo. Madrid: Por Don Blas Roman, 1791. Impreso.*
- DICKSON, Andrew. "And introduction to 18th-century British theatre". *Discovering Literature: Restoration & 18th century*. 21 Jun 2018. Web. 6 Mar. 2020.
<<https://www.bl.uk/restoration-18th-century-literature/articles/18th-century-british-theatre>>
- DIDEROT, Denis. *La paradoja del comediante*. Trad. Ricardo Baeza. México: Editora de Gobierno del Estado de Veracruz-Llave, 2001. Impreso.
- DOMENECH RICO, Fernando. "Los bandos de Verona, comedia áulica". *Francisco de Rojas Zorrilla, poeta dramático: actas de las XXII Jornadas de Teatro Clásico, Almagro 13, 14 y 15 de julio de 1999*. Universidad de Castilla-La Mancha, 2000. Web. 7 Agos. 2016.
<<https://dialnet.unirioja.es/servlet/libro?codigo=1931>>
- DOMENECH RICO, Fernando. Introducción a "Manuel García de Villanueva". *Actores y actuación, vol. I (429 aC-1858): Antología de textos sobre la interpretación*. Jorge Saura, coor. Madrid: Editorial Fundamentos, 2006. Impreso.
- DOMERGUE, Lucienne. "Dos reformadores del teatro: Nifo y Moratín" *Coloquio Internacional sobre Leandro Fernández de Moratín: Bolonia, 27-29 de octubre de 1978*. Piovan Editore, 1980. 93-106. Web. 20 Jun. 2021.
<http://www2.lingue.unibo.it/csssold/Coloquio%20Moratin/6%20intervento.pdf>
- DOMÍNGUEZ DÍEZ, Rosalia y Ángela Gallego García. "La elegancia y el desgarró en el teatro madrileño del XVIII. María Ladvenant "La Divina" y María Antonia Vallejo "La Caramba". *Villa de Madrid: revista del Excmo. Ayuntamiento*, 89. Dir. Mercedes Agulló y Cobo. Madrid: Ayuntamiento de Madrid, 1986. 3-22. Impreso.
- DOMÍNGUEZ ORTIZ, Antonio, Alfonso E. Pérez Sánchez y Julián Gallego. "Velázquez y su tiempo". *Velázquez*. Madrid: Ministerio de Cultura, 1990. Impreso.
- DRAKE, Amy. "Jean-François Ducis: Re-Creating Shakespeare for an Eighteenth-Century Audience". *Selected Papers of the Ohio Valley Shakespeare Conference*. Vol. 5. Franklin University, 2012. 47-59. Web. 20 May. 2020.
<<http://ideaexchange.uakron.edu/spovsc/vol5/iss2012/4>>

- DUBBLÉ, Eduardo Thomas. “Transformaciones del lenguaje acotacional en el texto dramático chileno contemporáneo.” *Cyber Humanitatis* n° 29, 2004. Web. 11 Oct. 2019.
<https://scholar.google.es/scholar?hl=es&as_sdt=0%2C5&q=Transformaciones+del+lenguaje+acotacional+en+el+texto+dram%C3%A1tico+chileno+contempor%C3%A1neo%2C+por+Eduardo+Thomas+Dubbl%C3%A9&btnG=>>
- DUCIS, Jean François. *Hamlet, Tragedie, Imitée de Lánglois*. Paris: Chez Gogue, Libraire, 1770. Impreso.
- DUCIS, Jean François. *Lettres de Jean François Ducis*. Ed. M. Paul Albert. [Édition Nouvelle. Contenant un Grand Nombre de Lettes Inédites. Précédée D’Une Notice Bibliographique et D’Un Essai Sur Ducis]. Paris: Imprimerie Librairie Administrative de G. Jousset, 1879.
<https://books.google.fr/books?id=QoI7AQAAMAAJ&printsec=frontcover&hl=fr&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false>
- DUMAS, Alexandre. *Le collier de la Reine*. TOME II - DEUXIÈME PARTIE. Chapitre LXXIV Roi ne puis, prince ne daigne, Rohan je suis. Web. 27 Feb. 2022.
<http://www.intratext.com/IXT/FRA1590/_P25.HTM>
- EDWARDS, Philip. “Shakespeare and Kyd”. *Shakespeare, Man of the Theater: Proceedings of the Second Congress of the International Shakespeare Association, 1981*. Eds. Kenneth Muir, Jay L. Halio, D. J. Palmer. London and Toronto: Associated University Presses, 1983. 148-154. Impreso.
- EGAR, Gabriel. “Reconstructions of the Globe: A Retrospective”. *Shakespeare survey 52: Shakespeare and the Globe*. Ed. Stnaley Wells. Cambridge University Press. Web. 26 Jun. 2016.
<http://assets.cambridge.org/97805216/60747/excerpt/9780521660747_excerpt.pdf>
- “El Justo Desconfiado. La academia del Buen Gusto”. *Página de los Justos. Enciclopedia Universal Multimedia*. Enciclopedia Universal Multimedia @Micronet S.A. 1999/2000. Web. 2 May. 2021.
<<http://sauce.pntic.mec.es/jmarti58/biografias/academia.htm>>
- ERAUSO Y ZABALETA. Tomás [Aranguren, Ignacio de Loyola, Marqués de Olmeda] *Discurso crítico sobre el origen, calidad, y estado presente de las comedias de España; contra el dictamen, que las supone corrompidas, y en favor de sus mas*

- famosos Escritores el Doctor Frey Lope Felix de Vega Carpio, y Don Pedro Calderón de la Barca*. Madrid: Imprenta de Juan de Zuñiga, 1750. Impreso.
- ERNE, Lucas. *Shakespeare as Literary Dramatis*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003; reeditado y revisado en 2013.
- ETAYO-PIÑOL, Marie-Ange. "Influencias de las ediciones literarias españolas en Lyon en los siglos XVI y XVII", *Florencio Sevilla y Carlos Alvar, Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, Madrid, Castalia*. Vol. 1.
- EVANGELISTA, Nick. *The Encyclopedia of the Sword*. Connecticut: Greenwood Press, 1995. Impreso.
- EVELYN, John. *The Diary of John Evelyn*, Vol. I. Edited from the original MSS by William Bray. Washington and London: M. Walter Dunne, Publisher, 1901. Release Date: October 29, 2012 [EBook #41218]. Produced by Charlene Taylor, Marilynda Fraser-Cunliffe, Linda Hamilton and the Online Distributed Proofreading Team at <http://www.pgdp.net>. Web. 2 Feb. 2020 <http://www.gutenberg.org/files/41218/41218-h/41218-h.htm#Footnote_75_75>
- - - . *The Diary of John Evelyn*, Vol. II. Edited from the original MSS by William Bray. Washington and London: M. Walter Dunne, Publisher, 1901. Release Date: February 12, 2013 [Fraser-Cunliffe, Linda Hamilton, and the Online eBook #42081]. E-text prepared by Charlene Taylor, Marilynda Distributed Proofreading Team (<http://www.pgdp.net>). Web. 21 Feb. 2020.
- FERNÁNDEZ, Diana. "Nomenclatura del traje y la moda. Attiffet / Peinado-Tocado Attiffet". *Vestuario Escénico. Diseño. Historia y Teoría del Traje y la Moda. Cine. Teatro*. 30 ene. 2016. Web 14 Oct. 2019. <<https://vestuarioescenico.wordpress.com/2016/01/30/nomenclatura-del-traje-y-la-moda-attiffet-peinado-tocado-attiffet/>>
- FERNÁNDEZ DE ALARCÓN, Belén. *Vida cotidiana de la mujer en la burguesía en tiempos de Isabel II y finales del XIX*. Madrid: Dykinson, 2015. Impreso.
- FERNÁNDEZ CABEZÓN, Rosalia. "Forner, crítico teatral de 'La Espigadera'." *Revista de estudios extremeños*, Vol.57, Nº 2, 2001. 439-458. Web. 13 May. 2021 <<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=45556>>

- FERNÁNDEZ CIFUENTES, Luis. *García Lorca en el Teatro: La norma y la diferencia*, Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 1986. Impreso.
- “Fusión de horizontes”. *Wikipedia, La enciclopedia libre*. 17 jul 2019, 05:42 UTC. 18 Abr. 2020, 09:56.
<https://es.wikipedia.org/w/index.php?title=Fusi%C3%B3n_de_horizontes&oldid=117476314>
- FERNÁNDEZ CHRISTLIEB, Pablo. “Teoría de las emociones y teoría de la afectividad colectiva”. *Iztapalapa 35*, Extraordinario de 1994. 89-112.
- FERNÁNDEZ DÍAZ, Roberto y Ricardo García Cárcel. “Los Borbón. Fin de los Austrias y llegada de los Borbón (siglo XVIII)”. *Historia de España*, 8. Espasa Calpe: Madrid, 2004. Impreso.
- FERNÁNDEZ DE MORATÍN, Leandro. *Obras dramáticas y líricas de Leandro Fernández Moratín; entre los Arcades Inarco Celenio [pseud.]*. Vol. IV. Madrid: Oficina del Establecimiento Central, 1840. Impreso.
- FILGUEIRA FILGUEIRA, MARINA. “El carácter aristocrático del teatro de la Restauración inglesa. Desmitificación y popularización de un género”. *Garoza, Revista de la Sociedad Española de Estudios Literarios de Cultura Popular*. N. 6, (2006): 105-124. Web 7 feb. 2020.
<<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2377811>>
- FLETCHER, John and Francis Beaumont. *The Faithful Shepherdess The Works of Francis Beaumont and John Fletcher* (Vol. 2 of 10). Project Gutenberg. Web. 12 Abr. 2022.
<<https://www.gutenberg.org/ebooks/12222>>
- FRANÇOIS, Guy-Claude. “Guy-Claude François”. *Escenógrafos*. Ed. Tony Davis Barcelona: Océano Grupo Editorial S.A., 2002. 50-61. Impreso.
- “Fusión de horizontes”. *Wikipedia, La enciclopedia libre*. 6 Sep. 2013, 19:17 UTC. 24 Feb. 2016, 20:20. Web. 4 Jun. 2016.
<https://es.wikipedia.org/w/index.php?title=Fusi%C3%B3n_de_horizontes&oldid=69474873>
- GARCÍA, Tony. “Los juristas ven grandes diferencias entre ‘mujer florero’ y ‘síndrome de la esposa idiota’”. *RoKambol news*. 20 febrero 2017. Web. 2 Ene. 2020.
<<http://rokambol.com/los-juristas-ven-grandes-diferencias-entre-mujer-florero-sindrome-de-la-esposa-idiota/>>

- GARCÍA-VALDECASAS, Amelia. “La tragedia de final feliz: Guillén de castro”.
 AISO. Actas II (1990). Universidad de Valencia. 435-446. Web. 5 May. 2021.
 <https://cvc.cervantes.es/literatura/aiso/pdf/02/aiso_2_1_045.pdf>
- GARRICK, David. *The Diary of David Garrick : Being a record of his memorable trip to Paris in 1751. Now first printed from the original MS. and edited by Ryliss Clair Alexander. With illustrations and collotype facsimiles of the MS.* New York: Oxford University Press, 1928. Digital Collection. Repository: Harry Ranson Center, The University of Texas at Austin.
 <<http://rightsstatements.org/vocab/NoC-US/1.0/>> Web. 10 May. 2020.
 <<https://hrc.contentdm.oclc.org/digital/collection/p15878coll94/id/101/rec/3>>
- GIES, David Thatcher. “Shakespear, Ducis, Díaz: La sinuosa historia de un original. “Juan sin tierra”, 1848”. Ed. digital, Francisco Lafarga y Luis Pegenaute. *Traducción y traductores del Romanticismo al Realismo*, Bern, Peter Lang, 2006, pp. 205-215. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2007. Web. 14 Ene. 2019
 <<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmccr673>>
- GLICK, Claris. “Hamlet in the English Theater--Acting Texts from Betterton (1676) to Olivier (1963)”. *Shakespeare Quarterly*, vol. 20, no. 1, 1969, pp. 17–35. *JSTOR*, www.jstor.org/stable/2868970. Accessed 24 Mar. 2020
- GOETHE, Johann Wolfgang. *Los años de aprendizaje de Wilhelm Meister*. Trad. R. M. Biblioteca Virtual Universal, 2003. Web. 3 Ene. 2020
 <<https://biblioteca.org.ar/libros/92820.pdf>>
- GÓMEZ LARA, Manuel José. “Los espacios de representación en la Inglaterra del Renacimiento (1533-1642)”. *Espacios escénicos. El lugar de representación en la historia del teatro occidental*. Ed. Juan Carlos Hidalgo Ciudad. Colección “Cuadernos escénicos” nº 8. Sevilla: Junta de Andalucía. Consejería de Cultura, 2004. 119-131. Impreso.
- GONZÁLEZ FERNÁNDEZ DE SEVILLA, José Manuel. *El teatro de William Shakespeare hoy: Una interpretación radical actualizada*. Barcelona: Montesinos, 1993. Impreso.

GÓNZALEZ ROMÁN, Carmen. *Teoría, arte y escena en la Europa del Renacimiento*. Málaga: Universidad de Málaga, 2001. Impreso.

GREEN, John A. "French Reaction to Shakespeare". *BYU Studies Quarterly*: Vol. 8: Iss. 2, Article 5. 1968. 147-157. Web. 3 May. 2020

<<https://scholarsarchive.byu.edu/byusq/vol8/iss2/5>>

GUERRERO, Dolores. "Hamlet: Tratamiento espectacular". *El Correo de Andalucía* 19 nov. 2015.

<<https://elcorreoweb.es/cultura/hamlet--tratamiento-espectacular-DC1037115>>

GURR, Andrew. *The Shakespeare Company, 1594-1642*. United Kingdom: Cambridge University Press, 2004. Impreso.

HADFIELD, Andrew. *Shakespeare and Renaissance Politics*, London: Bloomsbury, 2004. Impreso.

---. *Shakespeare and Republicanism*. Cambridge: Cambridge University Press, 2005. Impreso.

HALLIDAY, F. E. *A Shakespeare Companion 1564-1964*. Baltimore: Penguin, 1964. Impreso.

Hamlet. Dir. Act. Kenneth Branagh. Sony Pictures Releasing, 1996. Fílmico.

Hamlet. Dir. Prod. Act. Laurence Olivier. General Film Distributors (GFD), 1948. Fílmico.

Hamlet at Elsinor. Dir. Philip Saville. Act. Christopher Plummer. BBC/Danmarks Radio, 1964. Fílmico.

Hamlet, el honor de la venganza. Dir. Franco Zeffirelli. Act. Mel Gibson. Warner Bros. Pictures, 1990. Fílmico.

HANSON, Paige L. [Universidad de Michigan] "Renaissance Clothing and Sumptuary Laws." *Shakespeare and Renaissance England Resources*. Web. 10 Oct. 2018

<<http://www-personal.umd.umich.edu/~cfinlay/index.html>>

HAPPÉ, Peter. "Shakespeare's Stage: The Theatre, The Globe, The Blackfriars... and Zeffirelli". *Linguae & Rivista di lingue e culture moderne* 2.1, 2004: 7-19. Web. 20 Jun. 2019 <<https://www.ledonline.it/index.php/linguae/article/view/156/132>>

Henry V. Dir. Act. Laurence Olivier. Two Cities Films, 1944. Fílmico.

HERMENEGILDO, Alfredo, Javier Rubiera y Ricardo Serrano (Eds). "Más allá de la ficción teatral: el metateatro". *Teatro de palabras*, Nº 5. 2011: 9-16. Web. 20 Jun. 2019

<<https://www.uqtr.ca/teatro/teapal/TeaPalNum05.html>>

HIDALGO, Pilar. "William Shakespeare". *Historia crítica del teatro inglés*. Alcoy: Editorial Marfil, 1988. 61-100. Impreso.

HIGHFILL, Philip H., Kalman A. Burnim, and Edward A. Langhans. *A biographical dictionary of actors, actresses, musicians, dancers, managers and other stage personnel in London, 1660-1800*. Vol. 4. USA: SIU Press, 1975. Web. 27 Feb. 2020

<https://books.google.es/books?hl=es&lr=&id=GqI3JbSYeG4C&oi=fnd&pg=PA3&dq=A+Biographical+Dictionary+of+Actors,+Actresses,+Musicians,+Dancers,+Managers+...&ots=TzFppJxfR9&sig=L893jHimVRCB3aXLEhKjU_oKNKE#v=onepage&q=A%20Biographical%20Dictionary%20of%20Actors%2C%20Actresses%2C%20Musicians%2C%20Dancers%2C%20Managers%20...&f=false>

HOLLAN'D, Peter and Michael Patterson. "Eighteenth-Century Theatre". *The Oxford Illustrated History of Theatre*. Ed. John Russell Brown. Oxford University Press, 2001. 255-298. Impreso.

- HORMIGÓN, Juan Antonio. *Trabajo dramaturgico y puesta en escena*. Segunda edición revisada y ampliada. 2 vols. Madrid: Asociación de Directores de Escena de España, 2002. Impreso.
- HOGARTH, George. "An Incident in the Life of Mademoiselle Clairon". *Household Words*, I. 30 March 1850, 15-19. DJO: Dickens Journals Online, 1-8. Web. 14 May. 2020 .
<<http://www.djo.org.uk>>
- "Il était une fois". (XVII siècle). *Comédie Française*. Web. 20 May. 2020.
<<https://www.comedie-francaise.fr/fr/histoire-de-la-maison>>
- - - . XVIII siècle). *Comédie Française*. Web. 4 Feb. 2021. <<https://www.comedie-francaise.fr/fr/histoire-de-la-maison>>
- - - . (XVIII siècle). *Comédie Française*. Web. 20 May. 2020. <<https://www.comedie-francaise.fr/fr/histoire-de-la-maison>>
- Illuminata*. Dir. John Turturro. Act. Katherine Borowitz, Susan Sarandon, Rufus Sewell, Christopher Walken. Co-producción España, Estados Unidos, Japón, 1998. Fílmico.
- "Jean-Françoise Ducis". *Encyclopaedia Britannica*. Contributor: The Editors of Enciclopedia Britannica. Web. 2 Mar. 2020.
<<https://www.britannica.com/biography/Jean-Francois-Ducis>>
- JÓDAR PEINADO, María del Pilar. "Metateatro español en el umbral del siglo XXI: el mundo del teatro y el teatro del mundo". Madrid: Academia de las Artes Escénicas de España. UNIR (Universidad Internacional de La Rioja), 2016. Web. 14 Oct. 2019.
<<http://www.cervantesvirtual.com/downloadPdf/metateatro-espanol-en-el-umbral-del-siglo-xxi-el-mundo-del-teatro-y-el-teatro-del-mundo-931722/>>
- JOKINEN, Anniina. "Ben Jonson's *The Masque of Blackness* (1605)". *Luminarium*. 2001. Costume sketches added August 10, 2010. Web. 4 Jul. 2016.
<<http://www.luminarium.org/editions/maskblack.htm>>
- JULIO, María Teresa. "Ilustrados y cómicos frente a frente: *Los áspides de Cleopatra* de Rojas Zorrilla en los escenarios". *Teatro de palabras: revista sobre teatro áureo* 6. 2012: 17-30. Web. 16 Ago. 2016.
<http://www.uqtr.ca/teatro/teapal/TeaPalNum06Rep/TeaPal06Julio.pdf>
- KAHN, Victoria. *The Future of Illusion: Political Theology and Early Modern Texts*. Chicago: The University of Chicago Press, 2014.
- KERNAN, Alvin B. *Shakespeare, the King's Playwright: Theater in the Stuart Court, 1603-1613*. Yale University Press, 1997. Web. 2 Feb. 2020.

<https://books.google.es/books?id=RucU65asbBwC&pg=PA209&lpg=PA209&dq=Hamlet+Hall+of+Christ+Church,+Oxford.&source=bl&ots=UBiDvca4Xg&sig=ACfU3U34I5_vtjzc8iEn_NvUInUnn5Aoog&hl=es&sa=X&ved=2ahUKEwiEmqnBqN7nAhWmzoUKHQfzCJ0Q6AEwE3oECBYQAQ#v=onepage&q&f=false>

KRIÚKOVA, Helena S. “Del Renacimiento al Barroco: El guardián del tiempo detenido: Inigo Jones”. *Acotaciones: revista de investigación teatral* 14 (2005): 9-36. Impreso.

KRUEGER, Misty. “From Davenant to Duffet: Staging Shakespeare’s *The Tempest* during the English Restoration”. *Shakespeare in Performance*. Ed. Eric C. Brown and Estelle Rivier. Cambridge Scholars Publishing, 2013. 24-47. Impreso.

- - - . “Revenge in Early Restoration England and Sir William Davenant’s Hamlet”. *New Perspectives on the Eighteenth Century* 8 (2011): 31-50. Web. 3 Mar. 2020.

<https://www.academia.edu/1256032/Revenge_in_Restoration_England_and_Sir_William_Davenants_Hamlet_1661_>

“La Troupe”. *Comédie Française*. Web. 20 May. 2020.

<<https://www.comedie-francaise.fr/fr/comediens-de-la-troupe>>

“La Troupe à travers les siècles”. (XVII siècle) “Catherine de Brie”. *Comédie Française*. Web. 20 May. 2020.

<<https://www.comedie-francaise.fr/fr/artiste/de-brie>>

- - - . (XVII siècle) “Charlet Varlet”. *Comédie Française*. Web. 20 May. 2020.

<<https://www.comedie-francaise.fr/fr/artiste/la-grange-monsieur>>

- - - . (XVII siècle) “Mademoiselle Guiot”. *Comédie Française*. Web. 20 May. 2020

<<https://www.comedie-francaise.fr/fr/artiste/guiot>>

- - - . (XVII siècle) “Marcoureau dit Brécourt”. *Comédie Française*. Web 20. May. 2020.

<<https://www.comedie-francaise.fr/fr/artiste/brecourt>>

- - - . (XVII siècle) “Mademoiselle Villiers”. *Comédie Française*. Web. 20 May. 2020

<<https://www.comedie-francaise.fr/fr/artiste/villiers-mademoiselle>>

LAFARGA, Francisco. “La difusión de Voltaire en España en el siglo XVIII: algunos intermediarios”. *1616: Anuario de la Sociedad Española de Literatura General*

y *Comparada*. Anuario I, 1978. 132-138. Web. 9 May. 2021.

<<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc4t778>>

LAFARGA, Francisco. "La traducción como vehículo de difusión de la literatura francesa en España. Estado de la cuestión". *VII Coloquio APFUE (Asociación de Profesores de Francés de la Universidad Española): Cádiz, 11-13 de Febrero de 1998*. Servicio de Publicaciones, 2000: 385-397. Web. 14 Oct. 2016.

<https://scholar.googleusercontent.com/scholar?q=cache:Vbo6lCmfnnwJ:scholar.google.com/+LA+TRADUCCI%C3%93N+COMO+VEH%C3%8DCULO+DE+DIFUSI%C3%93N+DE+LA&hl=es&as_sdt=0,5>

LAFARGA, Francisco. "La Comedia Francesa". *El teatro europeo en la España del siglo XVIII*. Coord. Francisco Lafarga, 1997.

<<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=611179>>

LAFARGA, Francisco, Concepción Palacios y Alfonso Saura, eds. *Neoclásicos y románticos ante la traducción: [Coloquio "Neoclásicos y Románticos ante la Traducción". Celebrado en la Facultad de Letras de la Universidad de Murcia del 3 al 5 de abril de 2001]* Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2014.

<<https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcxw699>>

LARSON, Catherine. "El metateatro, la comedia y la crítica: hacia una nueva interpretación". Edición digital a partir de *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas : Barcelona, 21-26 de agosto de 1989*. Barcelona: Promociones y Publicaciones Universitarias, 1992: 1013-1019. Web. 30 Jul. 2019.

<<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc5x494>>

"Las tertulias y salones". *ArteHistoria*. Web. 20 Ago. 2016

<<http://www.artehistoria.com/v2/contextos/12764.htm>>

LEDBURY, Mark. "David". *Eighteenth-century studies*, 2004: 553-580. Web. 5 May. 2020.

LEDBURY, Mark. "Visions of Tragedy: Jean-François Ducis and Jacques-Louis David." *Eighteenth-Century Studies*, vol. 37, no. 4, [Johns Hopkins University Press, American Society for Eighteenth-Century Studies (ASECS)], 2004, pp. 553–80, <http://www.jstor.org/stable/25098089>.

<<https://www.jstor.org/stable/25098089>>

Le roi dance. Dir. Gérard Corbiau. UGC-Fox Distribution (UFD), 2000. Fílmico.

- LEWCOCK, Dawn. *Sir William Davenant, the Court Masque, and the English Seventeenth-Century Scenic Stage, c. 1605-c. 1700*. New York: Cambria Press, 2008. Impreso.
- LÓPEZ, Daniel. “Shakespeare en España”. *La Ilustración Española y Americana*. Madrid: 1823
<<https://www.um.es/shakespeare/critica/documentos/daniellopez.pdf>>
- LÓPEZ SANTOS, Antonio. “Rasgos y perfiles del público de Shakespeare”. *Las puertas del drama: revista de la Asociación de Autores de Teatro* 44, 2014: 3-3. Web. 10 Ene. 2020.
<<http://www.aat.es/elkioscoteatral/las-puertas-del-drama/drama-44/rasgos-y-perfiles-del-publico-de-shakespeare/>>
- “Louis-Jean Pin”. Wikipédia, L’encyclopédie libre. 28 juin 2020 à 08:09. Web. 9 Mar. 2021.
<https://fr.wikipedia.org/w/index.php?title=Louis-Jean_Pin&oldid=172417681>.
- LOUNSBURY, Thomas Raynesford. *Shakespeare and Voltaire*. Vol. 2. New York: C. Scribner’s, 1902. Impreso.
- LUCAS DOMINGO, Javier. “La Fonda de San Sebastián. Origen de la tertulia moderna”. REVIVE_MADRID. Web. 7 May. 2021.
<https://www.revivemadrid.com/lugares-de-la-memoria/fonda-san-sebastian>
- LUPTON, Julia Reinhard. *Thinking with Shakespeare: Essays on Politics and Life*. Chicago: The University of Chicago Press, 2011. Impreso.
- MABILLARD, Amanda. “Shakespeare’s Boss: The Master of Revels”. *Shakespeare Online*. 20 Aug, 2000. Web. 2 Jul. 2019.
<<http://www.shakespeare-online.com/biography/shakespeareboss.html>>
- . “Richard Burbage”. *Shakespeare Online*. 21 Nov. 2000. Web. 2 Jul. 2019.
<<http://www.shakespeare-online.com/biography/richardburbage.html>>
- . “The Globe Theatre”. *Shakespeare Online*. 20 Aug. 2008. Web. 4 Jul.
<<http://www.shakespeare-online.com/theatre/globe.html>>
- . “Shakespeare’s Audience: The Groundlings”. *Shakespeare Online*. 20 Aug. 2000. Web. 2 Jul. 2019.
<<http://www.shakespeare-online.com/essays/shakespeareaudience.html>>

- - - . "Introduction to Elizabethan Revenge Tragedy". *Shakespeare Online*. 20 Aug. 2000. Web. 20 Jul. 2019
<<http://www.shakespeare-online.com/playanalysis/revengetragedy.html>>
- - - . "Introduction to Hamlet". *Shakespeare Online*. 15 Aug. 2008. Web. 9 Sep. 2019
<<http://www.shakespeare-online.com/plays/hamlet/hamletcharacter.html>>
- - - . "Why Study Shakespeare?". *Shakespeare Online*. 20 Aug. 2000. Web. 20 Jul. 2019.
<<http://www.shakespeare-online.com/biography/whystudysakespeare.html>>
- MACDONALD, Sheila E. F. "The adaptations of Shakespeare by Jean-Francois Ducis: with special reference to the influence of the classical tradition in French tragedy". Tesis Doctoral. *Literatures, Languages, and Cultures PhD thesis collection*. Web. 10 May. 2020.
<<http://hdl.handle.net/1842/35004>>
- MACKEITH, Ag, ed. *Discovering Shakespeare's Globe*. London: Shakespear's Globe Trust, 2009. Impreso..
- MACKINTOSH, Iain. *La arquitectura, el actor y el público*. Madrid: Arco, 1991. Impreso.
- MACLEISH, Kennet y Stephen Unwin. *Guía de las obras dramáticas de Shakespeare*. Trad. A. T. Desmonts. Barcelona: Alba Editorial, 1998. Impreso..
- "Madeimoselle Clairon". "La Troupe à travers les siècles". *La Troupe*. Comédie Française. We. 20 May. 2020.
<<https://www.comedie-francaise.fr/fr/artiste/clairon#>>
- MAIRE BOBES, Jesús, ed. *Teatro breve de la Edad Media y del Siglo de Oro*. Vol. 9. Madrid: Ediciones AKAL, 2003. Impreso.
- MARTÍNEZ DENGRA, Esperanza. "La evolución de las unidades dramáticas en el siglo XVIII francés". *El texto como encrucijada: estudios franceses y francófonos*. Universidad de La Rioja, 2004. 247-260.
<<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=1011577>>
- - - . "La decoración teatral en el siglo XVIII francés". *La philologie française à la croisée de l'an 2000: panorama linguistique et littéraire*. Universidad de Granada, 2000. 151-158.
<<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=1390235>>
- - - . "El vestuario en el siglo XVIII según Marmontel". *Estudios románicos*, Vol. 5, 1987-88-89 (1987). 889-897.

- MARTÍNEZ ROGER, Ángel. “Las escenografías de Adolphe Appia. Una reforma poética”. *Adolphe Appia. Escenografías*. Madrid: Círculo de Bellas Artes, 2004. 17-44. Impreso.
- MARTÍNEZ VELÁZCO, Julio. “Tenebroso montaje”. *ABC Sevilla*. 22 ene. 2005. Crítica de Teatro: 64. Web. 7 Dic. 2016.
<<http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/sevilla/abc.sevilla/2005/01/22/064.html>>
- MATTHEW, Adam. “The London Stage Database, 1660-1800”. *Eighteenth Century Drama. Censorship, Society and Stage*. Web. 30 Abr. 2020.
<<http://www.eighteenthcenturydrama.amdigital.co.uk/LondonStage/Database>>
- MATTHEWS, Brander. “Shakespeare as an Actor”. *The North American Review*, vol. 195, no. 676. University of Northern Iowa: 1912, pp. 392–403. Web. 12 Dic. 2019.
<<https://www.jstor.org/stable/25119723>>
- MEBUS, Helga. “Staging the ghost in Shakespeare’s ‘Hamlet’ along the possibilities of the theatre at Shakespeare’s time”. Munich: GRIN Verlag, 2007. Web. 30 Jul. 2019.
<<https://www.grin.com/document/93224>>
- Memorial literario o Biblioteca periódica de ciencias, literatura y artes*. Nº 13, 1802. 117-152 (36 páginas) Web. 8 May. 2021.
<<http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0003880514&search=&lang=es>>
- MEMORIAL LITERARIO, INSTRUCTIVO Y CURIOSO DE LA CORTE DE MADRID*. MARZO 1784. TEATROS: 104-129. WEB. 10 AGOS. 2016.
<[HTTP://HEMEROTECADIGITAL.BNE.ES/ISSUE.VM?ID=0012137934&SEARCH=&LANG=ES](http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0012137934&SEARCH=&LANG=ES)>
- MEMORIAL LITERARIO, INSTRUCTIVO Y CURIOSO DE LA CORTE DE MADRID*. JUNIO 1786. TEATROS: 246- 254. WEB. 10 AGOS. 2016.
<<http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0012141605&search=&lang=es>>
- MENDIOLA, Ignacio y Juan Miguel Goikoetxea. “Sociología de la mentira”. Web. 10 Nov. 2019.
<http://www.unavarra.es/puresoc/pdfs/c_ponencias/Mendiola.pdf>
- MICHAVILA Díaz, Alicia. *El lenguaje del vestido*.

- <<https://bibliotecavirtualsenior.es/wp-content/uploads/antiguo/Proyectos2007/lenguajevestido.pdf>>
- MOLANO, Olga Lucía. “Identidad cultural un concepto que evoluciona”. *Revista opera*, nº 7, 2007. 69-84. Web. 7 May. 2021 <<https://dialnet.unirioja.es>>
- MONTEALEGRE, Rosalía. “La comprensión del texto: sentido y significado”. *Revista Latinoamericana de Psicología*, vol. 36, nº 2, 2004. 243-255. Web. 1 Abr. 2020 <<https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=80536205>>
- MORENO NIEVES, José Antonio. “Carlos II. Los Austrias”. *La Monarquía Hispánica*. Web. 3 Mar. 2021. <<http://www.cervantesvirtual.com/bib/historia/monarquia/carlos2.shtml>>
- MORLEY, John. *The Works of Voltaire. A Contemporary Version. A Critique and Biography by John Morley, notes by Tobias Smollett, trans. William F. Fleming* (New York: E.R. DuMont, 1901). In 21 vols. Vol. XXI. Web. 20 Mar. 2020. <<https://oll.libertyfund.org/titles/783>>
- MORO RODRÍGUEZ, Pablo M. “El comediante español del siglo XVIII y las reformas teatrales ilustradas.” *Historia del Actor II. Del Ritual Dionisiaco a Tadeusz Kantor*. Jorge Dudatti (coor.) Buenos Aires: Colihue, 2009. 129-137. de Cecilio Navarro. 1ª Edición facsímil. Madrid: Asociación de Directores de Escena de España, 1999. Impreso.
- MOYNET, M. Jules. *El teatro del siglo XIX por dentro*. Madrid: ADE (Asociación de Directores de Escena), 1999. Impreso.
- MUÑOZ MORILLEJO, Joaquín. *Escenografía Española*. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1923. Impreso.
- Murphy, A. “Shakespeare in the Modern Era”. In *Shakespeare in Print: A History and Chronology of Shakespeare Publishing* Cambridge: Cambridge University Press. 2003. 291-324. Web. 6 de Abr. 2022. <<https://www.cambridge.org/core/books/shakespeare-in-print/3804027CE1CB2CEE952685DB3A327E5A/listing?q=Led+by+the+late+A.+W.+Pollard%2C+whose+%27Shakespeare+Folios+and+Quartos%27+%281909%29+and+%27Shakespeare%27s+Fight+with+the+Pirates+and+the+Problems+of+the+Transmission+of+His+Text%27+%281917%2C+revised+1920%29+are+fundamental+studies%2C+they+began+an+investigation+of+publishing+contradictions+in+Shakespeare%27s+day+and+a+more+thorough+examination+of+the+quartos+and+folios+themselves.+As+a+result%2C+the+modern+belief>>

+is+that%2C+far+from+being+the+ruling+practice+in+the+Elizabethan+book-
 mart%2C+piracy+was+exceptional%2C+and+that+Elizabethan+printers%2C+ta-
 ken+as+a+whole%2C+were+neither+exceptionally+stupid+nor+exceptionally+
 dishones&_csrf=pnUdQhcn-
 DyCOhToiKLw1Mw5MNK8oJbzCFWI&fts=yes&searchWithinIds=3804027C
 E1CB2CEE952685DB3A327E5A&aggs%5BproductTypes%5D%5Bfilters%5D
 =BOOK_PART>

- NAVARRO ZUVILLAGA, Javier. “Entre dos luces: la evolución de la
 escenografía.” *Cuadernos de Ilustración y Romanticismo* 19 (2013): 253-279.
 <<https://revistas.uca.es/index.php/cir/article/view/1880/1717>>
- NIEVA, Francisco. *Tratado de Escenografía*. Madrid: Fundamentos, 2000. Impreso.
- NOGALES RINCÓN, David. “El color negro: luto y magnificencia en la Corona de
 Castilla (Siglos XVIII-XV)”. *Medievalismo* 26: Universidad Complutense de
 Madrid, 2016. 221-245.
- “Oboe”. *EcuRed*, . 12 jun 2019, 00:44 UTC. Web. 13 Nov. 2019.
 <<https://www.ecured.cu/index.php?title=Oboe&oldid=3407297>>
- OLIVA, César. «Shakespeare, uno de los nuestros». *CATHARUM. Revista de Ciencias
 y Humanidades del Instituto de Estudios Hispánicos de Canarias*. Nº 13, 2013:
 49-58. Web. 25 Ene. 2021.
 <<https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/4702271.pdf>>OLIVA, César y
 Francisco Torres Monreal. *Historia básica del arte escénico*. 7ª Edición
 Ampliada. Madrid: Cátedra, 2003. Impreso.
- ORRELL, John. *The Theatres of Inigo Jones and John Webb*. Cambridge
 University Press, 1985. Web. 5 Feb. 2020.
 <https://books.google.es/books?hl=es&lr=&id=MPW_GdwcSroC&oi=fnd&pg=PR9&dq=related:7VtxFhgQZIQJ:scholar.google.com/&ots=zvP4K9knb_&sig=YXuJcCn3psOgps8Y4prjH4LJao0&redir_esc=y#v=onepage&q&f=false>
- PALACIOS FERNÁNDEZ, Emilio. “La mujer y la literatura”. *La mujer y las letras en
 la España del siglo XVIII*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes,
 2008: Cap. II. Web. 13 Oct. 2016.
 <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/la-mujer-y-las-letras-en-la-espana-del-siglo-xviii--0/html/01ee5680-82b2-11df-acc7-002185ce6064_75.html>

- - - . “Un teatro para el vulgo: nuevos datos sobre los receptores de la dramaturgia popular en el siglo XVIII”. *Stichomythia: Revista de teatro español contemporáneo*. Mayo 2003: 1. Web. 12 Nov. 2016
<<http://parnaseo.uv.es/Ars/ESTICOMITIA/Numero1/indiceuno/indice1.htm>>
- PALLÍN, Yolanda. “Un mundo más poético”. Entre. Nathalie Cañizares. *ADE*. Enero-marzo 1996: 27-28. Biblioteca virtual de prensa histórica. Web. 19 Nov. 2016.
<<http://prensahistorica.mcu.es/arce/es/consulta/registro.cmd?id=1025553>>
- PALLÍN, Yolanda, María Velasco y Diana Luque. “Shakespeare hoy”. Coord. Juan Pablo Heras e Ignacio Pajón. *Las Puertas del Drama: "El Kiosco Teatral"*, Nº 44. Entre autores: Parr. 3. Web. 10 Nov. 2016.
<<http://www.aat.es/elkioscoteatral/las-puertas-del-drama/drama-44/entre-autores-shakespeare-hoy/>>
- PARRA, Carlos y Eva Tabakian. ¡Ese yerno de Lacan! Historia de un insulto. Buenos Aires: Biblos, 2005. Impreso.
- PATERSON, William, Ed. y Comp. *Dramatic Works of William D'Avenant. With prefatory memoir and notes*. Vol. 3, 1873. Impreso.
- - - . *Dramatic Works of William D'Avenant. With prefatory memoir and notes*. Vol. 4, 1873. Impreso.
- PAVIS, Patrice. *Diccionario del teatro*. Barcelona: Paidós Comunicación, 1998. Impreso.
- PEPYS, Samuel. *The Diary of Samuel Pepys M.A. F.R.S. Clerk of the Acts and Secretary to the Admiralty Transcribed from the Shorthand Manuscript in the Pepysian Library Magdalene College Cambridge by the Rev. Mynors Bright M.A. Late Fellow and President of the College (Unabridged) with Lord Braybrooke's Notes. 1660*. Edited With Additions By Henry B. Wheatley F.S.A. London: George Bell & Sons York ST. Covent Garden Cambridge Deighton Bell & Co., 1893. Release Date: March 22, 2009 [EBook#4125]. Produced by David Widger. Web 27 feb. 2020
<<https://www.gutenberg.org/files/4125/4125-h/4125-h.htm>>
- - - . *The Diary of Samuel Pepys M.A. F.R.S. Clerk of the Acts and Secretary to the Admiralty. Transcribed from the Shorthand Manuscript in the Pepysian Library Magdalene College Cambridge by the Rev. Mynors Bright M.A. Late Fellow and President of the College (Unabridged) with Lord Braybrooke's Notes. 1661*. Edited With Additions By Henry B. Wheatley F.S.A. London: George Bell & Sons York ST. Covent Garden Cambridge Deighton Bell & Co., 1893. Release Date: March 22, 2009 [EBook#4131]. Produced by David Widger. Web. 27 Feb. 2020 <<https://www.gutenberg.org/files/4131/4131-h/4131-h.htm>>
- PÉREZ SAMPER, M^a de los Ángeles. “Espacios y prácticas de sociabilidad en el siglo XVIII : tertulias, frescos y cafés de Barcelona”. *Cuadernos de Historia*

- Moderna*, nº 26. Universidad de Barcelona, 2001. 11-55. Web. 30 May. 2021.
<<https://revistas.ucm.es/index.php/CHMO/article/view/CHMO0101110011A>>
- PÉREZ, Joseph. *Historia de España*. Barcelona: Crítica, 2006.
- PINEDO, Carmen. *La ventana mágica: la escenografía teatral en Valencia durante la primera mitad del ochocientos*. Colección “Formas Plásticas” nº 12. Valencia: Institució Alfons Magnànim, Diputació de València, 2001. Impreso.
- Princes Fidelissimus. “Príncipe de la Sangre (Prince du Sang)”. Noble y Real. Lunes 20 de septiembre de 2010. Web. 10 Ene. 2021.
<[http://nobleymreal.blogspot.com/2010/09/principe-de-la-sangre-prince-du-sang.html#:~:text=Primeros%20Pr%C3%ADncipes%20de%20la%20Sangre%20C%201465%2D1830&text=%C2%A7%201527%2D1537%3A%20Carlos%20I%20V,Navarra%20\(1518%2D1562\).&text=%C2%A7%201589%2D1646%3A%20Enrique%20II,de%20Cond%C3%A9%20\(1621%2D1686\)%3B](http://nobleymreal.blogspot.com/2010/09/principe-de-la-sangre-prince-du-sang.html#:~:text=Primeros%20Pr%C3%ADncipes%20de%20la%20Sangre%20C%201465%2D1830&text=%C2%A7%201527%2D1537%3A%20Carlos%20I%20V,Navarra%20(1518%2D1562).&text=%C2%A7%201589%2D1646%3A%20Enrique%20II,de%20Cond%C3%A9%20(1621%2D1686)%3B)>
- PRINSKY, Norman. “Notes and Questions on Christopher Marlowe’s Doctor *Faustus*”. Department of Languages, Literature, and Communication. Augusta State University. Web. 12 Mar. 2016.
<http://www.johnwebster.galeon.com/04_essays_02.htm>
- PUJANTE, Ángel Luis, trad. y ed. *Hamlet*. Por Shakespeare. Barcelona: Espasa Libros (Austral), 2010. Impreso.
- . *Shakespeare llega a España. Ilustración y Romanticismo*. Madrid: A. Machado Libros, 2019. Impreso.
- PUJANTE, Ángel Luis y Keith Gregor, eds. Notas complementarias. *Hamlet en España. Las cuatro versiones neoclásicas*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2010. Impreso.
- PUJANTE, Ángel Luis y Laura Campillo, eds. *Hamlet en España. Textos 1764-1916*. Murcia: Universidad de Murcia, Servicio de Publicaciones; Granada: Universidad de Granada, D. L., 2007. Impreso.
- PUJOL, Carlos. *Voltaire*. Madrid: Ediciones Palabra, 1999.
<https://books.google.es/books/about/Voltaire.html?id=tE_iISCmgj4C&printsec=frontcover&source=kp_read_button&hl=es&redir_esc=y#v=onepage&q&f=false>
- RAFTER, Denis. *Hamlet y el actor: En busca del personaje*. Bilbao: Artezblai, 2011.

<https://books.google.es/books/about/Hamlet_y_el_actor.html?id=FfucuuMAzhcC&printsec=frontcover&source=kp_read_button&hl=es&redir_esc=y#v=onepage&q&f=false>

RAVEL, Jeffrey S. “Le théâtre et ses publics: pratiques et représentations du parterre à Paris au XVIIIe siècle”. *Revue d’histoire moderne & contemporaine*, nº 49-3: 2002. 89-118. Web. 4 Feb. 2021 <<https://www.cairn.info/revue-d-histoire-moderne-et-contemporaine-2002-3-page-89.htm>>

-. -. *The Contested Parterre: Public Theater and French Political Culture, 1680-1791*. Ithaca and London: Cornell University Press, 1999. Web. 10 Feb. 2021 <<https://www.jstor.org/stable/10.7591/j.ctv5qdg24>>

Real Academia de la Historia, ed. “Prólogo” a *Obras de D. Leandro Fernández de Moratín. Tomo I. Orígenes del Teatro Español*. Madrid: Por Aguado, Impresor de Cámara de S.M., 1830. Impreso..

REGALADO KERSON, Pilar. “Hamlet” en España en el siglo XIX: hacia un nuevo concepto de traducción shakespeariana”. *Actas Irvine-92: [Actas de XI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas]*. Asociación Internacional de Hispanistas, 1994: 53-62. Web. 20 Oct. 2016 <http://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/11/aih_11_4_008.pdf>

Restoration. Dir. Michael Hoffman. Act. Robert Downey Jr., Sam Neill, Hugh Grant, Meg Ryan, David Thewlis, Polly Walker, Ian McKellen, Ian McDiarmid. Reino Unido: Miramax International, 1994. Fílmico.

“Robert Armin”. Ed. Encyclopaedia Britannica, inc. Col. The Editors of Encyclopaedia Britannica. 28 oct. 2018. Web. 11 Jul. 2019 <<https://www.britannica.com/biography/Robert-Armin>>

RODRÍGUEZ, Juan Manuel. “Introducción a *Hamlet, Príncipe de Dinamarca*”. *Hamlet, Príncipe de Dinamarca*. William Shakespeare. San José: Alba, 1999. Impreso..

RODRÍGUEZ BERNIS, Sofia. “Cuerpo, gesto y comportamiento en el siglo XVIII”. *Espacio, Tiempo y Forma, Serie VII, H.a del Arte, t. 20-21, 2007-2008, págs. 133-160*

- RODRÍGUEZ CUADROS, Evangelina. “La puesta en escena de *La vida es sueño*”. *La vida es sueño: obra paradigmática*. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. <www.cervantes virtual.com>
- RODRÍGUEZ DE RAMOS, Alberto y Angélica López González. “El discurso crítico de Erauso y Zabaleta: Intereses ideológicos y desvirtuación del *Arte Nuevo de Hacer Comedias* de Lope de Vega”. Universidad Complutense de Madrid. *Tonos. Revista Electrónica de Estudios Filológicos*, N° 15: 2008. Web. 4 Jun. 2021 <https://www.um.es/tonosdigital/znum15/secciones/estudios-28-Erauso%20y%20Zabaleta.htm>
- RHODES, Neil. *Shakespeare and the Origins of English*. United States: Oxford University Press, 2004. Impreso.
- Rosencrantz y Guildenstern are dead*. Dir. Tom Stoppard. Act. Gary Oldman, Tim Roth, Richard Dreyfuss. Filmax, 1990. Fílmico
- ROSTAND, Edmond. *Cyrano de Bergerac*. Trad. Jaime y Laura Campmany. Madrid: Espasa Calpe, 2010. Impreso.
- ROUSSEAU, Francis. *El gran libro de los muebles. Estilos del siglo XVI al XX*. Barcelona: Iberlibro, 2000. Impreso.
- RUANO DE LA HAZA. José María. *La puesta en escena en los corrales comerciales del Siglo de Oro*. Madrid: Castalia, 2000. Impreso..
- - - . José María. “Actores, decorados y accesorios escénicos en los teatros comerciales del Siglo de Oro”. Actor y técnica de representación del Teatro Clásico español: Madrid, 17-19 de mayo de 1988. Ed. José María Díez Borque. London: Tamesis, 1989. Impreso.
- RUIZ RAMÓN, Francisco. *Historia del teatro español (Desde sus orígenes hasta 1900)*. Madrid: Cátedra, 1983. Impreso.
- SALAVALLDAURA, Josep María. “Ramón de la Cruz, crítico de sí mismo: el prólogo de 1776”. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2009. Web. 4 Jun. 2021 <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59871/bmcp6534
- “Salle de la rue des Fossés-Saint-Germain des-Près, 1689-1770”. Encyclopédie RCF. Web. 7 Mar. 2022 <https://www.cfregisters.org/#!/encyclopedie/chantier/s/salle%20de%20la%20rue%20des%20foss%C3%A9s-saint-germain-des-pr%C3%A8s>

“Salle des Machines, Palais des Tuileries, 1770-1782”. Encyclopédie RCF. Web. 7 Mar. 2022

<[https://www.cfregisters.org/#!/encyclopedie/chantier/s/salle%20des%20machines,%20palais%20des%](https://www.cfregisters.org/#!/encyclopedie/chantier/s/salle%20des%20machines,%20palais%20des%20)>

SÁNCHEZ, María Gregoria. “Más allá del lenguaje verbal. Los accesorios como representantes del lenguaje no verbal en el teatro Isabelino”. *Signos Universitarios* 29.45: 2013. 197- 217. Web. 2 Jun. 2016.

<<http://p3.usal.edu.ar/index.php/signos/article/view/1948/2415>>

SANJUAN, Agathe. “La tragédie d’Hamlet”. *La Pièce en Images*. Dans les Collections de la Comédie-Française. Mai 2013. Web. 12 May. 2020

<<https://www.comedie-francaise.fr/www/comedie/media/document/pei-hamlet1314.pdf>>

SECARA, Maggie, transcr. y ed. “Who Wears What I”. *The Elizabethan Sumptuary Statutes en Life in Elizabethan England: A Compendium of Common Knowledge 1558-1603*. Web. 16 jun. 2019 <<http://elizabethan.org/sumptuary/who-wears-what.html>>

SCANLON, Paul A., and Adrian Roscoe, eds. *The Common Touch: Popular Literature from the Elizabethans to the Restoration*, Vol. I. Cambridge Scholars Publishing, 2014. Impreso..

SCOLNICOV, Hanna. “Mímesis, Espejo, Contrafigura”. *La obra de teatro fuera de contexto: el traslado de obras de una cultura a otra*. Comp. Hanna Scolnicov y Peter Holland. México: Siglo Veintiuno, 1991. 118-129. Impreso.

SCHOCH, Richard. *Shakespeare Quarterly*, vol. 57, no. 2, 2006, pp. 237–239. *JSTOR*, <www.jstor.org/stable/3844146> Accessed 20 Apr. 2020

SCHWARTZ-GASTINE , **Isabelle**. “Hamlet de Talma a Mounet-Sully: “un parecido inmortal”, *Actas de los congresos de la Sociedad Francesa de Shakespeare* [Online], 35 | 2017, publicado el 11 de mayo de 2017, consultado el 24 de marzo de 2021.

URL:<http://journals.openedition.org/shakespeare/3906>;

DOI: <https://doi.org/10.4000/shakespeare.3906>

SHAKESPEARE, William. “Enrique V”. *Teatro completo*. Trad. Rafael Ballester.

Barcelona: Galaxia Gutemberg. Círculo de Lectores, 2006: 741-784. Impreso.

- - - . “*Hamlet*, edición bilingüe del Instituto Shakespeare dirigida por Manuel Ángel Conejero”. Madrid: Cátedra, 1992. Impreso.
- - - . *Hamlet: tragedia / de Guillermo Shakespeare; traducida é ilustrada con la vida del autor y notas críticas por Inarco Celenio* [L. Fernández de Moratín]. Madrid: en la Oficina de Villalpando, 1798. Edición digital. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2000. Web. 12 Mar. 2020
<<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcpv6f8>>
- - - . *Hamlet*. Eds. F. A. Purcell and L. M. Somers. Chicago: Scott, Foresman and Co., 1916. *Shakespeare Online*. 2 Aug. 2013. Web. 7 Nov. 2019
<<http://www.shakespeare-online.com/plays/hamlet/osric.html> >
- - - . *Julius Caesar*. Ed. Samuel Thurber. Boston: Allyn and Bacon, 1919. *Shakespeare Online*. 15 Jan. 2014. Web. 2 jul. 2019 <<http://www.shakespeare-online.com/theatre/triptotheGlobe.html>>
- - - . “The History the Henry the Fourth (I Henry IV)”. *William Shakespeare. The complete works*. Eds. Stanley Wells and Gary Taylor. Oxford: Oxford University Press, 1988. 453-482. Impreso.
- - - . “The Tragedy of Hamlet, Prince of Denmark”. *William Shakespeare. The complete works*. Eds. Stanley Wells and Gary Taylor. Oxford: Oxford University Press, 1988. 653-690. Impreso.
- Shakespeare in love*. Dir. John Madden. Act. Gwyneth Paltrow y Joseph Fiennes. Prod. Miramax Films/Universal Pictures. Dis. Walt Disney Studios Motion Pictures. 1998. Fílmico
- Shakespeare survey*. An Annual Survey of Shakespeare Studies and Production. vol. 52. Ed. Stanley Wells. Cambridge University Press. 2003
- SHAPIRO, James. 1599. *Un año en la vida de William Shakespeare*. Trad. María Condor. Madrid: Siruela, 2007. Impreso.
- SIMONE DIAS, Marina. “El teatro de Shakespeare y el espacio contemporáneo”. *Comissão Editorial*: 117. Web. 2 Jun. 2016
<<http://s3.amazonaws.com/academia.edu.documents/38418027/Ata-do-Seminario-APEC-2014.pdf?AWSAccessKeyId=AKIAJ56TQJRTWSMTNPEA&Expires=1467801231&Signature=0UxpLEuPmcSuwYti8%2FYtCCZdvJI%3D&response-content->

disposition=inline%3B%20filename%3DA_AGUA_COMO_ELEMENTO_MOTIVADOR_DO_DIALOG.pdf>

“Sir Jonh Vanbrugh”. *Encyclopaedia Britannica*. Contributor: The Editors of Encyclopaedia Britannica. Web. 22 Mar. 2020

<<https://www.britannica.com/biography/John-Vanbrugh>>

ŠKROBÁNKOVÁ, Klára. “Enter the Clowns: Adapting Shakespeare after 1642”. *Linguaculture*, (2017): 43-57. Web. 7 Feb. 2020

<<https://www.degruyter.com/downloadpdf/j/lincu.2017.2017.issue-2/lincu-2017-0017/lincu-2017-0017.pdf>>

SORALUCE BLOND, José Ramón. “El espacio del espectáculo: los primeros teatros de Galicia”. *Escola Técnica Superior de Arquitectura de Coruña: Galicia 1988*: 26-37. Web. 13 Nov. 2020

<<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4523639>>

SOSA, Nélica Beatriz. “Del humor y sus alrededores”. *Revista de la Facultad 13*, 2007: 169-183. Web. 4 Ene. 2020

<<http://fadeweb.uncoma.edu.ar/viejo/medios/revista/revista13/10nelly.pdf>>

SOSA, Marcela B. “Nuevas reflexiones en torno al metateatro en la escritura dramática cervantina”. Actas del XI Congreso de la asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro (11 sep. 2003: Buenos Aires). Universidad Nacional de Salta, 2005: 121-135. Web. 3 Jun. 2019

<<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>>

STAFFORD-CLARK, Max. “The man who saved the stage”. *Theguardian*. Culture. Saturday 5 October 2002, 14.24 BST. Web 6 jun. 2016

<<https://www.theguardian.com/stage/2002/oct/05/theatre.artsfeatures>>

STAGER, Heidi. “Apprentice to the players”. *World Theatre I*. Research Paper. November 21, 2006. Web. 1 jul. 2019

<<http://www5.csudh.edu/bdeluca/WorldTheatre/Shax.apprent.stager.htm>>

STOPES, C. C. *Burbage and Shakespeare`s Stage*. Alexander Moring LTD. The de LA MORE PRESS. London W. 1913

<https://ia800907.us.archive.org/25/items/burbageshakespea00stopuoft/burbageshakespea00stopuoft_bw.pdf>

SUMILLERA, Rocio G. *Manuel Tamayo y Baus's Un Drama Nuevo (1867) and the Reception of Hamlet in 19th-Century Spain*. ELOPE: English Language Overseas Perspectives and Enquiries. Universidad de Granada. 2013. 71-80.

TAMAYO Y BAUS, Manuel. *Un drama nuevo*. Edición digital basada en la ed. de Obras de Manuel Tamayo y Baus, Pról. de Alejandro Pidal y Mon, Madrid, Tip. Sucesores de Rivadeneyra, 1900, T. IV, págs. 165-285 y cotejada con la edición crítica de Alberto Sánchez, Madrid, Cátedra, 1979. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 1999.

“Théâtre de l’Odéon, 1782-1793”. Encyclopédie RCF. Web. 7 Mar. 2022.

<<https://www.cfregisters.org/#!/encyclopedie/chantier/t/th%C3%A9%C3%A2tre%20de%20l%E2%80%99od%C3%A9on>>

TORRES, Rosana. “Hamlet ilumina a Juan Diego Botto”. *El País*. 17 jul. 2008. 00:15 CEST. Web. 14 Dic. 2016.

<http://cultura.elpais.com/cultura/2008/07/17/actualidad/1216245601_850215.html>

THOMASON, Phillip Brian. *El Coliseo de la Cruz, 1736-1860: estudio y documentos*. UK: Tamesis books, 2005. Web. 15 Agos. 2016

<https://books.google.es/books?id=JjLA41GrxHUC&printsec=frontcover&hl=es#v=onepage&q&f=false>

TRANCÓN, Santiago. “Sobre la presencia del autor en el texto dramático y cómo introducir textos de naturaleza didáctica y discursiva dentro del mismo”. *Teoría del teatro. Bases para el análisis de la obra dramática*. Madrid: Fundamentos, 2006: 445-447. Impreso.

SUPPA Francesca, *Università Ca' Foscari Actas del Congreso Internacional Cervantes, Shakespeare y la Edad de Oro de la escena*, Madrid, Universidad Complutense (17-21 de octubre de 2016).

URZAINQUI, Inmaculada. “La crítica literaria en la prensa del siglo XVIII. Elementos de su discurso teórico”. *Bulletin hispanique* 102.2: 2000. 519-559. Web. 13 Mar. 2021.

https://www.persee.fr/doc/hispa_00074640_2000_num_102_2_5054

USANDIZAGA, Aránzazu. “El teatro en el periodo de la Restauración”. *Historia crítica del teatro inglés*. Alcoy: Marfil, 1988. 123-158. Impreso.

- - - . “El teatro en el siglo XVIII”. *Historia crítica del teatro inglés*. Alcoy: Marfil, 1988. 159-190. Impreso.
- VALENTINO, Andrea. “El poeta olvidado del siglo XVI que ‘creó’ la música pop”. *BBC Culture*. 28 oct. 2017. Web. 12 de Oct. 2019.
<<https://www.bbc.com/mundo/vert-cul-40869260>>
- VANDERHOOF, Mary B., and Jean François Ducis. “Hamlet: A Tragedy Adapted from Shakespeare (1770) by Jean François Ducis. A Critical Edition.” *Proceedings of the American Philosophical Society*, vol. 97, no. 1, 1953, pp. 88–142. *JSTOR*, Web. 24 Ene. 2021 <www.jstor.org/stable/3143735>
- VELEZ-SAINZ, Julio. “Carnaval y metateatralidad en los personajes cómicos de Lope de Rueda”. *Teatro de palabras*, Nº 5. 2011: 17-28. Web. 20 Jun. 2019.
<<https://www.uqtr.ca/teatro/teapal/TeaPalNum05.html>>
- VOLTAIRE. *Cartas Filosóficas*. Traducción y notas Fernando Savater. Grandes Obras del Pensamiento. Web 2 may. 2020 <<https://librosgeniales.com/ebooks/cartas-filosoficas-voltaire/>>
- - - . Disertación sobre la tragedia antigua y moderna. Traducción y Notas Adrián Ratto, Pablo E. Pavesi y Juan M. Melone. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Centro de Investigaciones Filosóficas, 2017. Impreso.
- WACHTENDORFF, Karin. “Moda en el cine: Hamlet. El honor de la venganza”. *Historia de la moda y los tejidos*. 24 enero 2014. Web. 16 Nov. 2019
<<http://historiadelaodaylostejidos.blogspot.com/2014/01/moda-en-el-cine-hamlet-el-honor-de-la.html>>
- WALZER, Michael. *La revolución de los santos. Estudios sobre los orígenes de la política radical*. Trad. Silvia Villegas. Katz: Buenos Aires, 2008. Impreso.
- WELLS, Stanley. *Shakespeare & Co. London: Penguin, 2006. Impreso.*
- WELLS Stanley and Gary Taylor eds. “Shakespeare in the head”. *Review of 'William Shakespeare - The Complete Work' edited by Stanley Wells and Gary Taylor*. Web. 1 Abr. 2022.
<<https://www.theguardian.com/books/1986/oct/31/classics.shakespeare>>
- WICKHAM, Glynne. *A History of the Theatre*. London: Phaidon, 1992. Impreso.
- YATES, Frances A. *El iluminismo rosacruz*. Trad. Roberto Gómez Ciriza. Madrid: Siruela, 2008. Impreso.
-
- ZARO, Juan Jesús. *Shakespeare y sus traductores. Análisis crítico de siete traducciones españolas de obras de Shakespeare*. Peter Lang, 2007. Impreso.
- . . . «Shakespeare en España: una aproximación traductológica». *Cuadernos de Filología Inglesa*. Vol. 7. Núm. 2. 1998: 71-91. Web. 2 Jul. 2016.

<<http://revistas.um.es/cfi/article/view/65401/63041>>