

dictado de la Declaración de Derechos, que acotó los atributos del monarca, se erradicó cualquier posibilidad para el establecimiento de una monarquía absoluta en las Islas británicas, sea esta dependiente del credo protestante o del católico. Los poderes del rey fueron restringidos fuertemente: ya no podía suspender las leyes, crear impuestos, o mantener un ejército permanente durante tiempo de paz sin el permiso del Parlamento. Desde 1689, Inglaterra, más tarde el Reino Unido, ha sido gobernada bajo un sistema de monarquía constitucional, y lo ha sido ininterrumpidamente. Desde entonces, el Parlamento ha ganado cada vez más poder, y la corona lo ha perdido progresivamente. A diferencia de la guerra civil de mediados del siglo XVII, la Gloriosa Revolución no involucró a la gente corriente. Esto condujo a muchos historiadores a sugerir que los sucesos se parecen más a un golpe de estado que a una revolución social.

## Antecedentes del teatro isabelino

El pasado matizado por guerras internacionales, luchas fratricidas, fanatismos religiosos y crímenes salvajes, explican bastante la poética que durante el siglo XVI irá adquiriendo el teatro isabelino. Como afirma Raúl Castagnino, el pueblo inglés que asistía a esos teatros “conoció monstruos y ángeles en los campos de batalla y en los tronos”<sup>12</sup>. Para nadie resultará extraño entonces la aparición en los escenarios de sanguinarios personajes como Tamerlán, Fausto, Yago, Macbeth o Ricardo III, que, por otra parte, por la encarnación que estos personajes hacen de vicios absolutos pueden asimilarse a los arquetipos del mal de las moralidades medievales. Esta situación es un dato precioso para establecer que el teatro inglés, a diferencia del francés o del italiano que trataremos después, no produce una ruptura con lo anterior, sino mantiene una continuidad que lo une al pasado medieval, sin advertirse la presencia de la cesura que, por mediación de las rígidas preceptivas humanistas, se produjeron en las teatralidades mencionadas. “En especial [en el teatro isabelino], no se advierte la presión de esquemas preceptivos que sometan la actividad poética a normas coercitivas o disposiciones tiránicas”<sup>13</sup>.

Ya antes de la aparición de la época isabelina el teatro inglés había dado muestras de particularismos que lo distinguían de la escena del continente. En sus comienzos todo el teatro medieval europeo mostraba rasgos casi idénticos, pero esta situación fue cambiando durante la Baja Edad Media y las teatralidades fueron adquiriendo, poco a poco, carácter nacional, una fisonomía acorde con la región que le daba sustento.

Ya hemos dicho que la herencia griega le decía muy poco al hombre de Inglaterra, protegido de su influencia porque las pasiones humanas que podía

descubrir en ese legado habían sido desplazadas por una confrontación, de índole religiosa, promovida por los luteranos, y que fue más áspera, simple y tan elemental que enfrentaba a los valores primarios: el bien contra el mal.

El inmediato patrimonio romano, aunque no tan alejado para los ingleses como el heleno, tampoco resultaba de interés, acaso con la sola excepción de Terencio. La Iglesia cristiana, anterior a la creación de la anglicana, había contribuido con el descrédito del teatro con su encomendada tarea de escarmentar a todos aquellos que se empeñaban en mantener la actividad escénica, los empecinados histriones que, según el destino que les había augurado el patristico Tertuliano (155-230), estaban condenados al Infierno, donde “se retorcerán más ágiles que nunca por el aguijón del fuego que no se extingue jamás”.

La participación de Inglaterra en el desarrollo de las expresiones dramáticas litúrgicas del Medioevo cristiano se expresó singularmente mediante los *pageants*, que irán diseñando de manera diferente, original y propia, las formas de representación religiosa, y de otras celebraciones de raíces paganas muy ancladas en la tradición popular. En esta segunda línea podemos nombrar a las Fiestas de Mayo, que celebraban con júbilo y regocijo el fin del riguroso invierno y la llegada de la primavera, cuando, como dijo bellamente el poeta Chaucer, “las suaves lluvias de abril han penetrado hasta lo más profundo de la sequía de marzo y empapado todos los vasos con la humedad suficiente para engendrar la flor”. La rudimentaria ronda alrededor de un árbol, que expulsaba al viejo y decrepito invierno, se fue transformando en un juego escénico con mayores aditamentos, donde participaba un rey del verano, una reina, un lord, una dama. En medio de estas modificaciones, lentas pero sensibles, fue introducida la figura de Robin Hood, el mítico bandolero que, según Hollywood, saqueaba a los ricos para ayudar a los pobres, cuando en realidad parece haber sido un arrendatario llamado Robert Hood, que en el siglo XIV se sublevó contra el rey Ricardo II (y no contra Juan Sin Tierra) para no pagar impuestos.

Según el mito, Robin Hood vivía fuera de la ley escondido en el bosque de Sherwood, cerca de la ciudad de Nottingham. Hábil arquero, defensor de los pobres y oprimidos, robaba a los enriquecidos ilegítimamente y distribuía el botín entre los pobres y las víctimas de los señores. Además de asegurar que este modo de operar del aventurero no era el verídico, hay quienes discuten si este personaje tuvo existencia histórica, pues no hay datos que corroboren de manera indiscutible que un hombre de ese nombre haya actuado de esa manera en el siglo XIV inglés.

Se deben sumar a las citadas otras expresiones semidramáticas, suscitadas por los acontecimientos que alteraban la vida ciudadana y que por su excepcionalidad invitaban al regocijo y al festejo, tales como las fiestas de coronación de un rey, la celebración de una victoria militar, las bodas de un miembro de la casa real, el

nacimiento de un príncipe o una princesa, que daban margen para que las calles de las ciudades se convirtieran en escenario de magníficas procesiones mundanas.

Superadas las cruentas vicisitudes del siglo XV –la Guerra de los Cien años y la Guerra de las Dos Rosas–, Inglaterra entró al siglo XVI dándole todavía un margen de supervivencia a un teatro litúrgico que actuaba de sostén de las concepciones medievales en retroceso. A la vez crecían composiciones aún informes, primitivas y precarias de poesía que daban cuenta de una cosmovisión secular, donde el hombre comenzaba a descubrirse a sí mismo. Es preciso señalar que la poesía inglesa se vio frenada, postergando su desarrollo, porque el proceso de sustitución del latín por la lengua vernácula se produjo con retraso respecto a lo sucedido en los otros países europeos. Esta demora se agudizó aun más porque desde la conquista normanda de la isla por Guillermo el Conquistador, en el año 1066, era el francés el idioma considerado culto y era el utilizado por los grandes personajes, ya que la majestad debía ser acompañada por el habla de prestigio. Recién en 1747 el erudito Samuel Johnson concibió la obra que le daría fama, el primer *Diccionario de la lengua inglesa*. Johnson “creía que había llegado la hora de fijar esa lengua, purificándola de galicismos y manteniendo, en lo posible, su carácter teutónico”<sup>14</sup>. Se sabe que Johnson fue informado de que la tarea que se había propuesto era muy ardua, y que el *Diccionario de la lengua francesa* había exigido, en 1635, la labor de cuarenta académicos. Johnson, que despreciaba a los extranjeros, contestó: “Cuarenta franceses y un inglés; la proporción es justa”. Olvidaban o ignoraban estos consejeros que Antonio de Nebrija (1441-1522) también fue único autor, en 1492, del primer diccionario de la lengua castellana, obra por la que ha pasado a la historia, ya que fue el primero de una lengua romance que se redactó en Europa.

Por otra parte el XVI es el siglo de la Reforma, de modo que el teatro religioso cristiano, atado a los cánones católicos, padece la presión contraria de los luteranos, y va decayendo, hasta desaparecer. Pero en la todavía Inglaterra católica se generaron piezas que, junto con un diálogo gracioso y propensión a la sátira, se buscaban consecuencias edificantes. En este plano se debe mencionar la producción de John Heywood (1497-1580), quien en 1521 estrena *Vit and Folly*, una pieza en la que frente al Sabio aparece un personaje que tendrá gran productividad en el teatro inglés: el Bufón, el Loco, “el loco que dice verdades”, de participación importante en el teatro isabelino, en especial en Shakespeare. Vestido de colores chillones, el bufón luce la misma indumentaria que en las moralidades calzaba el Vicio, generando un equívoco que quedó aclarado para el habitual espectador isabelino, pues supo distinguir pronto el bufón cómico del personaje alegórico. Estos bufones utilizaban un lenguaje muy personal, de difícil traducción al castellano y a menudo de apariencia incomprensible; sin embargo, con esta deliberada jerga confusa, que

no se asemeja a ningún desvarío, ofrecían opiniones llenas de sentido, pues eran grandes “maestros en el absurdo del gran teatro del mundo”<sup>15</sup>.

Suele hablarse de los bufones de Shakespeare como si hubiera muchos. En realidad, hay en el conjunto de sus obras muchos personajes bufonescos, pero muy pocos bufones, y el primero en que se piensa es el de Lear, una de sus más excelsas creaciones. La palabra inglesa “fool”, dolor de cabeza de los traductores, significa “tonto, loco, bufón”. En su origen es el “idiota” (discapacitado mental) que dice tonterías o locuras que resultan graciosas a los oyentes y es adoptado como mascota para diversión de la corte. De allí deriva luego el bufón profesional, menos “idiota” de lo que parece pero con licencia para hablar por parecerlo y hacer reír. No es un cortesano, observa desde “afuera” y dice la verdad desde el absurdo, pone en tela de juicio las certidumbres del sentido común<sup>16</sup>.

La acotación de Ingberg tiene sentido, pues sale al encuentro del riesgo de confundir el personaje bufonesco (el Falstaff de Shakespeare, por ejemplo) con el verdadero bufón, que en las obras del poeta tienen singularidad y nombre, pues con excepción del bufón de Lear, que no se sabe cómo se llama, el de *Como gustéis* se identifica como Touchstone y el de *Noche de reyes* como Feste.

Hay que sumar a este cuadro las piezas teatrales que, luego de la ruptura de Enrique VIII con la Iglesia, se involucraron en el conflicto apoyando la rebeldía del rey. John Bale (1495-1563) fue un dramaturgo y obispo anglicano que produjo con esta obsecuente predisposición. Su *Rey Juan*, de 1536, también título de una obra posterior de Shakespeare, recoge la peripecia dramática de un monarca que en un tiempo muy anterior se opuso a la autoridad del papa de maneras parecidas a las que en ese momento asumía Enrique VIII. Esta pieza tiene el mérito añadido de ser la primera que inaugura un género de afortunada presencia en el teatro inglés, el drama histórico, que recurre a crónicas del convulsionado pasado que daban a los poetas suficientes temas de inspiración (en el capítulo anterior dedicamos un aparte al teatro histórico). En este sentido la fuente más consultada fue la *Crónica de Inglaterra*, Escocia e Irlanda, que Raphael Holinshed (1529-1580) publicó en 1577 (se presume con la colaboración de otros cronistas) y donde compiló una enorme cantidad de peripecias históricas.

Pero junto con esto, era la nueva forma de pensar que proponía el Renacimiento lo que iba influyendo con más fuerza sobre la escena inglesa. Las clases más cultas, y adineradas, hacían el iniciático viaje a Roma, la cuna de las flamantes ideas, y de ahí traían noticias sobre las novedosas tendencias de escenificación, que introducían en la isla.

El principio de simultaneidad y de movilidad que le había dado al teatro inglés medieval una particularidad muy atractiva, fue reemplazado por el modelo de sucesión de acontecimientos en un lugar estable. Hubo que aguardar siglos para que esta manera de escenificar volviera a ser usada; Eugenio Barba, el italiano Luca Ronconi, la francesa Ariane Mnouchkine incorporaron a sus espectáculos muchas de estas formas inspiradas en la poética medieval inglesa.

Ariane Mnouchkine visitó Buenos Aires en el 2007, para participar del VI Festival Internacional de Buenos Aires, donde presentó su grupo, el Théâtre du Soleil, en *Les Éphémères*, un espectáculo de ocho horas de duración que tuvo lugar en el Centro de Exposiciones de la Ciudad de Buenos Aires, avenidas Figueroa Alcorta y Pueyrredón. El público asistía sentado a ambos lados de un corredor por donde circulaban una innumerable cantidad de pequeños escenarios rodantes, diminutos *pageants* que obraban de espacios dramáticos donde se desarrollaban acontecimientos que, al agotarse en la propuesta, se retiraban para dejar paso a otro nuevo que lo sucedía detrás.

Por obra de la mencionada influencia renacentista, el teatro medieval inglés que prácticamente no conocía de particiones ni de un patrón único de extensión, fue sustituido por una representación que duraba entre dos o tres horas. Es discutible que, como lo asegura de Brugger<sup>17</sup>, la escena inglesa se haya solidarizado de inmediato con los cinco actos aconsejados por los preceptistas inspirados en el latino Horacio. Sin duda que hubo casos de obediencia (como veremos, Ben Jonson será dócil a la norma), pero está probada la ignorancia de la regla por parte de Marlowe o de Shakespeare. Si leemos sus obras divididas en cinco actos, esto se debe a una concesión de los editores totalmente desconocidas por los autores. Las representaciones se ofrecían sin interrupción y en el caso de que fueran de larga extensión, por caso *Hamlet*, que posiblemente duraba cerca de seis horas, el corte se producía en cualquier momento, más o menos por la mitad de la representación.

En Inglaterra, por lo menos, todas las puestas en escena, durante un tiempo bastante largo, han sido influidas por el descubrimiento de que las obras de Shakespeare estaban escritas para ser presentadas sin interrupciones, que su estructura cinematográfica, de escenas cortas alternadas, de escenas de enlace, formaba parte de un todo que se revelaba solo dinámicamente –es decir, en la secuencia ininterrumpida de sus escenas– sin lo cual su efecto y su vigor se hubieran visto disminuidos, como ocurriría con cualquier película cinematográfica proyectada con interrupciones e intermedios musicales entre bobinas<sup>18</sup>.

Alan Dessen conjetura que la alternativa de los cinco actos existió, pero recién al final de la vida teatral de Shakespeare.

En la mayor parte de su carrera Shakespeare pudo haber visto sus piezas representadas de principio a fin sin ningún tipo de interrupción, y su alternativa, en los teatros privados o en los públicos luego de 1610, pudo haber sido agregar pequeñas interrupciones, con música, entre cada uno de los cinco actos<sup>19</sup>.

Queda abierta la hipótesis del uso de los cinco actos, pero no queda duda alguna de que las Unidades Clásicas, que ya hemos descrito en un capítulo anterior, no fueron motivo de preocupación de los primeros dramaturgos ingleses, más proclives a crear enredos, acciones secundarias y dar vida a una multitud de personajes que a sujetarse “al tronco común de la fábula” (Pavis).

Pero la literatura dramática clásica, sujeta a la preceptiva grecolatina, también contó con favores y los traductores de los más apreciados modelos se volcaron, sobre todo, a la tarea de difundir a Séneca, de quien entre 1559 y 1581 se publicaron las *Tenne Tragedias (Diez tragedias)*<sup>20</sup>. Como se dijo más arriba, hasta una juvenil reina Isabel tradujo una de las obras de este poeta latino, *Hercules Oetaeus*.

Sus argumentos [los de Séneca] de tema truculento, fueron toda una revelación para los renacentistas. Se lo ha considerado el padre del drama de sangre y venganza en Inglaterra, haciéndole responsable de las escenas realmente repugnantes que se llevaban a los escenarios [...] Se llegó a emplear una serie de trucos para acentuar el realismo de las escenas, tales como las famosas vesículas llenas de sangre que los actores tenían escondidas debajo de sus vestimentas para poder, en un momento dado, derramar su sangre y morir en perfecto realismo<sup>21</sup>.

El ambiente académico, volcado a acatar las más regularizadas ideas del Renacimiento, respondió organizando representaciones de piezas clásicas en los centros de enseñanza. Hay comprobación documentada del estreno de una obra de Séneca, *Triades*, en el Trinity College de Cambridge en el año 1551 (vale decir, quince siglos después de haber sido escrita). En algunos de estos colegios los estudiantes tenían la obligación de participar en estos espectáculos, como intérpretes y/o espectadores.

Este clima propició el intento de algunos poetas de escribir obras teatrales imitando los cánones antiguos. La corte, los grandes colegios y las antiguas universidades fueron el ámbito de estreno de toda esta producción entre la que se destaca la tragedia *Gordobuc*, de Thomas Norton y Thomas Sackville, ofrecida la

noche de fin de año de 1561-1562, con la presencia de la reina y que de Brugger califica como “un débil antecedente de las poderosas tragedias renacentistas”<sup>22</sup>. La pieza fue saludada como un acontecimiento y recibió los elogios de Philip Sydney (1554-1586), quien desde su *Defensa de la poesía*, un polémico libelo teórico, defendía la adopción imitativa de lo clásico y repudiaba a todo el teatro barroco inglés. La dificultad de Sydney para advertir la genialidad de los isabelinos no excluye su calidad de gran poeta, introductor en Inglaterra del soneto, medida poética de la que se sirvió Shakespeare para legar muestras de su talento; sus famosos sonetos son de 1598.

Cabe hacer un aparte para anotar la curiosidad, que testimonian algunos historiadores, de que fue la reina Isabel I quien, en la citada traducción de la obra de Séneca, introdujo el “verso blanco” en la poesía inglesa, un metro extraño que luego se usó en *Gordobuc*, que como se dijo, fue el primer drama de diseño clásico enteramente inglés. El verso blanco “era un intento de reproducir en inglés el verso latino de Virgilio [...] quedando convertido en el verso dramático por excelencia”<sup>23</sup>.

Otros cronistas desautorizan esta primacía de la reina Isabel. Se la otorgan a Henry Howard, conde de Surrey (¿1517-1547?), quien acudió al verso blanco para su traducción de *La Eneida*.

Por una elemental obligación didáctica, debemos hacer una pausa en la historiarización del teatro inglés para definir lo que significa el verso blanco, también llamado suelto.

El verso blanco es un pentámetro yámbico, pie de la poesía griega y latina, compuesto de dos sílabas, la primera, breve, y la otra, larga. Es un verso no sujeto al martilleo de la rima o de la periodicidad estrófica.

Las ventajas del verso blanco consisten en que admite considerables variantes y que en su pie yámbico es el que más se aproxima en inglés al ritmo del lenguaje cotidiano; en consecuencia, permite una expresión vívida y coloquial, a la vez sencilla e intensamente poética<sup>24</sup>.

La métrica del verso blanco puede representarse según el siguiente esquema, usando una X para la sílaba átona<sup>25</sup> y una barra inclinada, /, para la barra tónica<sup>26</sup>:

X / - X / - X / - X / - X /

La explicación puede aclararse más aun, en favor de quien no conoce el inglés, si usamos una frase del idioma que le dio vida: un verso de *Hamlet*, de Shakespeare.

So ex/  
cellent/  
a King/  
that was/  
to this

En el mundo de habla castellana el verso blanco fue utilizado, entre otros, por el humanista español Garcilaso de la Vega (1499-1536), de quien damos como ejemplo el primer pasaje de *La epístola a Boscán*<sup>27</sup>.

Señor Boscán, quien tanto gusto tiene  
de daros cuenta de los pensamientos,  
hasta las cosas que no tienen nombre,  
no le podrá faltar con vos materia,  
ni será menester buscar estilo  
presto, distinto d'ornamento puro  
tal cual a culta epístola conviene.  
Entre muy grandes bienes que consigo  
el amistad perfeta nos concede  
es aqueste descuido suelto y puro,  
lejos de la curiosa pesadumbre;  
y así, d'aquesta libertad gozando,  
digo que vine, cuanto a lo primero,  
tan sano como aquel que en doce días  
lo que solo veréis ha caminado  
cuando el fin de la carta os lo mostrare.

Volviendo a la historia teatral, citamos que a la nombrada *Gordobuc* le sucedieron otras tragedias académicas, de altas pretensiones y discutibles logros, que sin embargo tuvieron el mérito de imponer en el período de transición cierto orden a un incipiente teatro que iba naciendo librado a la fantasía caprichosa y la adhesión a ninguna doctrina estética preconcebida.

Según de Brugger, en este marco erudito la comedia tuvo mejor fortuna, ya que “correspondió a una pronunciada disposición nacional hacia la comicidad”<sup>28</sup>. Entre los numerosos títulos se destaca *Calisto and Melibea*, una reproducción de los cuatro primeros actos de la ya célebre *Celestina* española, a la que se le agregó al final una dura reprimenda moral por parte del padre de la arrepentida Melibea. Esta pieza hace alarde de ser primera en muchos aspectos.

Como pieza teatral inglesa que tiene una fuente extranjera continental (probablemente una fuente de versión inglesa o italiana), como obra que surgió del contacto entre las literaturas española e inglesa, como comedia romántica y, quizá, como pieza teatral a la que se le aplicó el nuevo término “comedia”<sup>29</sup>.

Los antecedentes latinos cómicos operaron sobre este género de comedia y es la obra *Ralph Roister Doister*, de Nicholas Udall (autor prolífico aunque se le conoce solo este trabajo), la que admite claramente esas influencias, ya que el poeta afirmó haberse basado en el *Miles Gloriosus* (*El soldado fanfarrón*) de Plauto y el *Eunuchus* (*El eunuco*) de Terencio. No obstante el respeto por la herencia, la pieza contiene rasgos de la vida inglesa del momento y comienza a utilizar el recurso (luego tan usado por el teatro inglés) de definir los personajes a partir del apellido que les concedió el autor, tal como Buenasuerte, Bromista, Mastiamigas, etc.

La nómina de comedias es extensa y cada una contiene algún elemento histórico de interés. Al respecto, y en aras de la síntesis, mencionamos solo dos: *Gammer Gurton's Needle* (*La aguja de la madre Gurton*), que tuvo origen académico pero consiguió un amplio eco popular, y *The Supposes*, que lleva la firma de George Gascoigne y que, además de ser una adaptación de *Gli suppositi* del italiano Ariosto, fue la primera comedia inglesa escrita en prosa y es el argumento de la segunda acción de *La fierecilla domada*, de Shakespeare.

El teatro académico, bastamente desarrollado en los ámbitos afines, iba siendo acompañado en los patios de las posadas y en los primeros espacios públicos por otras expresiones escénicas de gusto popular, donde se sucedía “un torrente de acontecimientos horribles y conmovedores”<sup>30</sup>. La separación entre ambas tendencias perdió el valor absoluto y se fueron produciendo hechos de acercamiento, de reconciliación entre miradas escénicas aparentemente divergentes. Los impulsores de este maravilloso encuentro fueron los *university wits* (que se puede traducir como “ingenios universitarios”), un grupo de dramaturgos que habían frecuentado la universidad y entre los que se contaban, como talentos destacados, a John Lyly, Thomas Lodge, George Peele, Robert Greene, Thomas Nashe, Thomas Kid y el gran Christopher Marlowe. En realidad eran hombres que habían abandonado los claustros, los más de ellos se hicieron frecuentadores de los ámbitos licenciosos (Marlowe, por ejemplo, murió en una riña de taberna), pero el grado de cultura que habían alcanzado se trasladó a sus producciones, jerarquizando un teatro popular que poco a poco salió de la rusticidad sin perder el favor del vulgo. Si bien el género literario elegido por estos ingenios no era, en su época, considerado un “arte”, cabe

explicar la predilección que estos poetas le dedicaron al teatro por lo lucrativo de la actividad, por lo que se ganaron el curioso y acertado mote que les dio la posteridad: “proletarios universitarios”.

Robert Greene (1558-1592), uno de los primeros autores profesionales, confiesa en su autobiografía haberse dedicado al teatro por consejo de un actor, quien le prometió que sus piezas serían bien pagadas “si usted se toma la molestia de hacerlas bien”. Greene participa de la fama de irresponsable que le cabe a Marlowe; la crónica recoge que murió de indigestión luego de una fenomenal borrachera.

### Los precursores del teatro isabelino

Y entonces es a los *university wits* a quienes les corresponde el derecho de haber creado el teatro inglés del Barroco (a excepción de Shakespeare y de Ben Jonson, todos procedían de los claustros universitarios), reconocido como teatro isabelino, o isabelino-jacobino, para ser más exactos, que tuvo una duración de algo más de setenta años, desde 1574, fecha en que el conde Leicester protege su primera compañía, hasta que los puritanos ordenaron cerrar y destruir los teatros, alrededor de 1645.

John Lyly (1558-1592), George Peele (1558-1597) y Robert Greene, ya mencionado, propulsaron las nuevas formas mediante el verso blanco, usando un idioma inglés todavía en formación, la intervención de numerosos personajes, la inclusión de la segunda y hasta de una tercera acción y el manejo de argumentos conocidos (crónicas, leyendas, sagas medievales), que fueron posterior motivo de inspiración del pragmático Shakespeare.

Cuando el encuentro entre lo académico y lo popular se produjo, el teatro alcanzó una jerarquía inédita. Los actores, antiguamente despreciados y tachados de vagabundos, formaban ahora parte de una institución empeñada en igualar la calidad de entretenimiento que la escena había logrado en otras partes de Europa. Las compañías ambulantes, que arrastraban junto con sus trastos una prejuiciosa mala fama, cesaron de existir por cuenta de un decreto del Parlamento de 1572, el *Act for the punishment of vagabonds* (*Ley de castigo para vagabundos*), según el cual los actores debían militar bajo la protección “de un noble cuyo blasón debían lucir en adelante”<sup>31</sup>. “De tal forma, la vida teatral fue puesta bajo los auspicios de la aristocracia”<sup>32</sup>.

No había otra alternativa, la decisión real preveía el castigo de todo aquel que no se afiliara a la nueva situación, con el riesgo de ser considerado marginal

y nuevamente vagabundo. Dos años después, en 1574, esta norma fue ratificada por la reina Isabel I y marcó, para muchos historiadores, la fecha de nacimiento del teatro isabelino del Barroco, en contra de los criterios de quienes afirman que el ciclo se inició con el acceso de Isabel I al trono, en 1558.

La nueva política teatral, en una primera apariencia discriminatoria y abusiva, satisfizo sin embargo a los actores profesionales, que la habían requerido de muchos modos para defenderse de los malos e inescrupulosos aficionados y librarse del infame mote de holgazanes. A partir de contar con esa ley los actores estuvieron en condiciones de aspirar al ascenso social. El más espectacular, cuenta Peter Thomson<sup>33</sup>, fue el de Edgard Alleyn (el actor de las obras de Marlowe), a quien debe sumarse el mismo Shakespeare, capaz de ahorrar el dinero suficiente para una buena jubilación burguesa en su ciudad natal. Por lo demás, los más destacados comediantes no tuvieron inconvenientes y fueron contratados por la misma Corte y los grandes señores –Lord Chamberlain, el conde Leicester–, formando sus propias compañías, que se sumaron a otras hasta totalizar la cifra de veinticuatro conjuntos. “Suerte fue que los nobles se aficionaran al nuevo drama y patrocinaran las compañías [...] Sin ello, la escena inglesa no habría podido desarrollarse con el esplendor que cobró en breve tiempo”<sup>34</sup>.

De la misma opinión es Anne Surgers.

El teatro isabelino debe su existencia material a la protección otorgada a los actores –y, por lo tanto, a los autores– por ciertos nobles y, en primer lugar, por la reina Isabel. Esta protección fue renovada por Jacobo I y luego por Carlos I y recién se interrumpió con la guerra entre puritanos y realistas, y la subida al poder de Cromwell<sup>35</sup>.

Estas compañías, fortalecidas ahora por la bendición monárquica, organizaron giras a ciudades y villas inglesas (con frecuencia escapando de la peste londinense), activando las plazas de escasa actividad teatral, y hasta trascendieron al continente, ignorando Italia y España, pero visitando países como Austria, Holanda, Dinamarca, Francia y, sobre todo, Alemania, donde tuvieron una gran incidencia en el despertar del teatro de ese país.

Sin embargo tanta bonanza sufría al eterno acecho de los puritanos, la secta protestante, casi contemporánea de Isabel I, siempre en guerra contra el teatro, al que condenan como elemento corruptor de la juventud pues solo se “exhiben asuntos impuros, artimañas lascivas, sustituciones fraudulentas y otras prácticas que son deshonestas e impías”. Dueños de los cargos municipales de Londres, los puritanos consiguieron en 1583 que la actividad fuera trasladada lejos de las murallas de la ciudad, a las orillas del Támesis, donde la censura carecía de jurisdicción.

Los puritanos pugnaban por una “purificación” religiosa y consideraban al teatro como una fiesta pagana que debía ser evitada. Esta persecución ideológica y política –directa– va a constituirse en otro condicionamiento y obstáculo para el desarrollo de la profesión del actor<sup>36</sup>.

Algunos alegan que la medida no respondía a prejuicios religiosos sino a altruistas motivos de salubridad, pues de este modo se evitaban las aglomeraciones en el medio urbano y se le quitaba campo de cultivo a la peste ¿bubónica?, una epidemia que atacó a Londres en 1564, 1593, 1603 y 1623. “La peste reinaba en Londres tan perennemente como en Constantinopla”, afirmó Víctor Hugo. En 1665 una epidemia exterminó a más de la mitad de la población londinense. Al año siguiente, un gran incendio devastó el ochenta por ciento de la ciudad. Daniel Defoe (1660-1731), célebre por *Robinson Crusoe*, escribe en 1722 la crónica de estos dos sucesos en *Diario del año de la peste*.

La prohibición de representar y la orden de cerrar los teatros londinenses se establecía cuando el número de muertos por causa de la peste alcanzaba a la cifra de cuarenta personas por semana.

Esta situación daba cierta precariedad a la actividad teatral que, no obstante fantástico negocio, debía interrumpirse por esas circunstancias aleatorias. Por fortuna la mudanza a las riberas del Támesis, un acto que por la razón que fuera, había alejado a Londres del teatro, trajo beneficios y terminó con la inestabilidad de la profesión. Obligados a abandonar el patio de las tabernas urbanas, o los más refinados espacios cortesanos, los teatristas se vieron exigidos a construir edificios apropiados, destinados al único fin de ser usados como teatros. Al final de este capítulo seremos más precisos acerca de estas construcciones, por el momento queremos adelantar que las mismas imitaron la estructura redonda u octogonal de los patios de las posadas, rodeados con galerías de dos o tres pisos, y la de los llamados *bear-gardens*, los establecimientos destinados a las peleas de osos, un entretenimiento usual para el habitante de Londres y, como tal, tenaz competidor del teatro.

En la ribera norte del Támesis, por azar o por fantástica visión de futuro, James Burbage se había adelantado a la medida de los puritanos y construyó en 1576 el primer edificio dedicado a representaciones teatrales públicas, denominado precisamente *The Theatre*. Con este nombre, Burbage quería darle carta de nobleza al recinto identificándolo con un término que remitía tenuemente al pasado grecorromano, del cual los ingleses tenían poca o ninguna referencia. En la cotidianeidad, el hombre común nombraba a estos espacios como *playhouses*, obviando la prestigiosa denominación que les quiso imponer Burbage.

Con la construcción de *The Theatre*, Burbage adquirió la categoría de lo que hoy es un empresario moderno, siempre atento a estimular la convocatoria del público y engrosar las recaudaciones. Es que la existencia de un local destinado a un único fin, el de representar teatro, requería del demandante la obligatoriedad de pagar una entrada; no había otro modo de acceder. Las posadas, los salones cortesanos, los claros en el bosque donde, antes de Burbage y su *The Theatre*, se hacían representaciones, cumplían asimismo con otras finalidades que impedían sujetar a los asistentes o curiosos a la única condición de espectadores y cobrarles algún dinero. Con frecuencia se trataba de bebedores, que acudían a la taberna solo por el placer de emborracharse y sin ningún interés por ver intrigas cómicas o trágicas en el improvisado escenario.

Al año siguiente *The Curtain* se sumó a *The Theatre*. Luego las preferencias se volcaron hacia la ribera sur del río, lo que incentivó el servicio de barqueros y donde la severa censura londinense tampoco tenía llegada. Ahí se instalaron *The Rose*, en 1587, *The Swan (El cisne)* en 1594, *Fortune (Fortuna)* en 1600. En 1599 derriban el teatro pionero, *The Theatre*, aparentemente porque se había vencido el plazo de arrendamiento del terreno, y con sus materiales se construyó *The Globe*, propiedad del hijo actor de James Burbage, Richard (su padre había muerto) y también de Shakespeare, aunque en una pequeña proporción. En 1613, cuando ya Shakespeare había formalizado su retiro, *The Globe* fue destruido por un incendio.

Se especula que su principal propietario, Richard Burbage (1570-1619), fue el actor que modificó el modo de actuar, ampuloso y exagerado hasta entonces, por una manera isabelina más natural, afín con las formas que le indica Hamlet a los actores. Como bien conjetura Camila Mansilla, la fama de Richard Burbage y de Edward Alleyn sirvió para ir introduciendo el “mito del actor que anticipa el surgimiento del actor-divo o la vedette, fenómeno distintivo del teatro inglés del siglo XVII”<sup>37</sup>, y a nuestro criterio de los dos siglos siguientes, cuando ya se contaba con la participación de actrices.

Todos estos teatros, públicos y al aire libre, contaban con un aforo importante. El *The Globe* era cercano a los dos mil espectadores y los del resto alcanzaban términos muy similares.

Cuando en la torre del teatro respectivo ondeaba una bandera blanca, el público sabía que iba a haber función [de comedia, la bandera negra anunciaba una tragedia] y se volcaba a través del Támesis por los baldíos para ocupar sus asientos: los *groundlings* o sea el populacho, en el piso del patio, y los caballeros con sus damas, que llevaban antifaz, en los palcos que rodeaban el escenario. Este, a su vez, penetraba en la sala, ofreciendo a los

espectadores tres lados [...] Mucho se ha hablado de su falta de bambalinas y decoraciones [...] Esta circunstancia contribuyó al desarrollo de la exposición hablada [que nosotros llamamos escenografía verbal], ya que las descripciones aparentemente no intencionadas debían suplir todo cuanto no se podía ofrecer a la vista. Faltaban también los efectos de luz, pues se representaba de día y los teatros carecían de techo<sup>38</sup>.

Además de los mencionados datos, Peter Thomson informa que el teatro daba otros signos de inminente actividad; las funciones se anunciaban tocando tambores y haciendo sonar trompetas.

Dibujo del viajero holandés Johannes de Witt, que reproduce el interior del teatro Swan en 1690.



Debe agregarse que los teatristas se engalanaban y competían para representar ante la reina, un acto en honor de la soberana que con frecuencia tenía lugar en palacio, la noche del 26 de diciembre, y que obligaba a recurrir a efectos de iluminación, siquiera de alumbrado, desconocidos en los teatros abiertos a las orillas del Támesis.

En 1989 los arqueólogos encontraron los restos de *The Rose*, donde Shakespeare estrenó sus primeras obras, y en 1997, gracias al empeño de un norteamericano emprendedor, Sam Wanamaker, se reconstruyó el mítico *The Globe*. Wanamaker necesitó de veintinueve años y de la generosidad de instituciones públicas y privadas –la Fundación Getty y la Lotería Nacional Británica, entre otras–, para conseguir los cincuenta millones de dólares que costó la obra, un logro que no pudo disfrutar hasta el final, porque murió tres años antes de la fecha de reinauguración, exactamente el 12 de junio de 1997, en que la reina Isabel II presidió la ceremonia de reapertura. En la ocasión se recitaron fragmentos de *Enrique V* y *Cuento de invierno*. Para la tarea, y a falta de precisiones acerca de las verdaderas dimensiones del edificio, los arquitectos usaron, entre otros datos, los dibujos a mano que el holandés Johannes de Witt envió a su familia para describirle los espectáculos teatrales de los que disfrutaba en 1590, durante su estadía en Londres.

Desde su reapertura *The Globe* siguió funcionando, bajo el nombre de *Shakespeare's Globe Theatre*, creemos que siempre ofreciendo las obras del gran poeta.

Londres dispuso también de una buena cantidad de teatros privados, una denominación inapropiada, pues solo expresa que eran cerrados y que se encontraban instalados dentro de otros espacios más amplios, por ejemplo algunos monasterios secularizados, pero que permitían el acceso de un público que era cuidadosamente seleccionado, por el alto costo de la entrada y la representación nocturna, lo que exigía contar con coche para volver a casa. Todos los espectadores tenían asiento asignado y en estos lugares se usaban decorados y se lograban algunos artificios escénicos, ya que se contaba con iluminación a base de antorchas y lámparas de aceite que producían efectos imposibles para el teatro isabelino al aire libre.

Coinciden las fuentes en señalar que estos teatros –el *Whitefriars*; el más elegante *Blackfriars*, instalado en un edificio que hasta la Reforma perteneció a los dominicos londinenses; el *Phoenix*–, fueron construidos por el financista Philip Henslowe, que algunos también lo designan como constructor de *The Rose* y socio de Burbage en la creación de *The Theatre*. “Henslowe era un sagaz especulador comercial cuya decisión de involucrarse en el negocio teatral es en sí misma una prueba de la rentabilidad pecuniaria del teatro en el Londres isabelino”<sup>39</sup>.

Henslowe redactó una especie de libro de bitácora donde, como todo hombre rico, llevaba sus cuentas pero, también, dio invalorable información sobre la

actividad teatral isabelina. Lamentablemente no hemos encontrado esta publicación traducida al castellano.

El público inglés había desarrollado un gusto por el espectáculo que no solo asociaba con la representación teatral, sino también con otras distracciones, algunas cargadas de morbosidad, como los ajusticiamientos públicos. También contaban con alto valor de convocatoria las riñas entre animales –osos contra osos, osos contra perros, peleas de gallos–, y las curiosidades y exotismos –vacas de seis patas, pigmeos, cerdos marinos–, atracciones que se mantuvieron en el universo europeo por mucho tiempo. Recuérdese, al respecto, la exhibición que se hacía del hombre elefante o de los niños salvajes, que fueron tema de films, franceses y alemanes, de más o menos reciente realización.

El director estadounidense David Lynch llevó al cine, en 1980, la vida de Joseph Merrick, un hombre de existencia real, que vivió entre los años 1862 y 1890 y que padecía el síndrome de Proteus, una rara enfermedad que le produjo espantosas malformaciones físicas que permitieron el denigratorio apodo de hombre elefante. En el film, John Hurt interpretó a Joseph Merrick. La versión teatral se representó en Buenos Aires, con dirección de Jorge Hacker e interpretación de Miguel Ángel Solá.

El 1970 el director francés François Truffaut filmó *El niño salvaje*, basada en la historia de un niño salvaje capturado en los bosques franceses y recluido en un instituto de investigación.

Una historia similar, la de Kaspar Hauser, que apareció vagando por las calles de Núremberg en 1828, habiendo pasado la mayor parte de su vida encerrado en un sótano y que desconocía su origen y el modo en el que un día se liberó o fue liberado, fue motivo de inspiración del director alemán Werner Herzog, quien en 1974 rodó el film titulado *El enigma de Kaspar Hauser*.

Los espectadores formaban un conjunto heterogéneo y numeroso, que sin preparación cultural alguna estaban en condiciones de disfrutar de cualquiera de estos entretenimientos, incluso del teatro. Llama la atención la amplia posibilidad de las mujeres de asistir sin ninguna compañía a estas distracciones, se dice que, extraño para la época, también tenían amplio acceso a las tabernas y al teatro donde, curiosamente, no podían actuar. Resulta complicado, y probablemente inútil, encontrar las causas de esta popularidad del teatro isabelino. Acordamos con Rest que la popularidad es un hecho espontáneo, incapaz de ser provocado por medios artificiales, tal como una preceptiva dramática o cánones ideológicos prefijados. Dicho en otros términos, en un proceso de desarrollo que proviene de la época medieval, el teatro isabelino fue encontrando la fórmula que produjo la amplia aceptación, sin partir de ninguna norma y, mucho menos, repetimos nuevamente,

de una preceptiva dramática prefijada. Algunos historiadores le han dado nombre a este proceso, llamándola la “teoría de los niveles”, de la cual Rest nos informa.

Con la intención de proporcionar una respuesta [al alto grado de receptividad del público], se elaboró un esquema que podría denominarse “teoría de los niveles”, especialmente aplicado a la producción de Shakespeare; cuando un dramaturgo emprendía una composición, incorporaba –en forma espontánea o deliberada– elementos que atraían simultáneamente a los distintos estratos de su auditorio: al populacho se le brindaba un sostenido esparcimiento anecdótico, con profusión de muertes sangrientas en la tragedia (según el modelo senequista) y abundancia de equívocos en la comedia (de acuerdo con el ejemplo plautino); por su parte, los espectadores interesados en la virtuosidad artística hallaban una caudalosa fuerza poética (manifiesta en el verso de gran riqueza verbal y de excepcional audacia expresiva, en la brillante configuración de mundos imaginarios y en la compleja elaboración de caracteres plenos de contradicciones humanas pero dotados de una inequívoca unidad de efecto); a quienes les preocupaba la marcha intelectual de la época, se los seducía con una intrépida exposición de los críticos problemas que apasionaban al individualismo renacentista; y con destino al público cortesano, habituado a la sinuosidad de los negocios estatales, se proponía un significativo acopio de reflexión política, si bien convenientemente velado para evitar las peligrosas consecuencias que podía acarrear una opinión inoportuna<sup>40</sup>.

Thomas Kyd (1557-1595) fue el autor de *La tragedia española* (*The Spanish Tragedy*) típico drama de venganza y sangre, que parece anticipar al *Hamlet* shakesperiano, del cual hay traducción al castellano y que podremos tomar como pieza basal del teatro inglés del Barroco. Estrenada entre 1582 y 1589 (se conjetura que con Ben Jonson en el papel principal), obtuvo el rápido favor del público y una demanda ansiosa que animaron a los productores del espectáculo a sumarle escenas a la trama original, de modo de agregarle más emoción y violencia.

Algo similar ocurrió entre nosotros con nuestro *Juan Moreira*, que luego de su estreno bonaerense, en 1884, los Podestá fueron modificando en función de la respuesta del público, sumando golpes de efecto que, probada su eficacia durante las representaciones, se añadían a la historia. A la versión inicial de Moreira se le fueron haciendo añadidos importantes, tal como la inclusión de un personaje cómico, el Cocoliche, y un final musical distinto, del baile del gato se pasó a concluir la pieza con la interpretación del pericón nacional. El fenómeno es

parecido al que ocurría en el primitivo biógrafo donde la película se pasaba por rollos separados: el público exigía, luego de una secuencia donde cantaba Gardel, que se la volviera a proyectar para volver a escucharlo.

En *La tragedia española*, además del obvio referente hispano que surge del título, resulta evidente la indudable influencia de Séneca. Teniendo como fondo histórico un tema ajeno, la victoria de España sobre Portugal, en 1580 (durante la crisis de sucesión que hizo que Portugal fuera territorio español hasta 1640), la pieza discurre entre escenas horripilantes, ingeniosas o tiernas pero aferradas por la unidad de acción, centrada esta en el devenir del protagonista, Jerónimo, lanzado a la tarea de venganza de la muerte de su hijo. Hay quienes encuentran en este personaje, “que acusa la existencia de un desdoblamiento psíquico [y] cierta tendencia a la melancolía”<sup>41</sup>, una evidente afinidad con el personaje de Hamlet, con la sola diferencia que, en cambio de su hijo, el personaje shakesperiano quiere vengar el asesinato de su padre.

El resto de la producción de Kyd es hipotética. Es probable que, como afirman algunos, habría escrito un Hamlet primitivo, que incluía el recurso del “teatro dentro del teatro” y que actuó de fuente directa de la obra maestra de Shakespeare, pero este texto se perdió. También se le atribuye a Kyd una obra, *Arden of Feversham*, que dotada de un realismo cercano al costumbrismo, se puede calificar como un género anacrónico para la época: la tragedia burguesa. *Arden of Feversham* evocaba un célebre crimen cometido en 1551 y anticipó, también sorprendentemente, el uso de la técnica de la muy posterior novela policial.

## Christopher Marlowe

En este mundo donde, por cierto, no escaseaban ni los hombres ni los destinos extraordinarios, sobresale la figura de Christopher Marlowe (1564-1593), quien produjo una obra muy magra (siete dramas, dos traducciones y dos poemas propios) pero que sin duda es un claro exponente de la transición, cuando el teatro isabelino vacilaba aún entre el medioevo y el Renacimiento.

En Inglaterra el Renacimiento, al menos el literario, fue un movimiento hasta cierto punto tardío, y ello resulta especialmente ostensible cuando dirigimos nuestra mirada hacia el teatro que Marlowe recibió en herencia y en el que, desde luego, con dificultad pudo inspirarse<sup>42</sup>.

Marlowe nació en la religiosa ciudad de Canterbury –donde hoy se lo recuerda con un monumento– el 6 de febrero de 1564, como hijo de una familia

que por generaciones se había dedicado a la industria del cuero. A los quince años comenzó sus estudios en su ciudad natal y en 1581, beneficiado con una beca, ingresó en la Universidad de Cambridge, donde en 1584 obtuvo el título de *Master of Arts*. La alta formación recibida le permitió dominar el latín (sus piezas están sobrecargadas de citas en ese idioma) y, con seguridad, gozar del clima universitario que fue ámbito de tentación de lecturas riesgosas y subrepticias, entre ellas los textos de Maquiavelo, que para los ingleses era e iba a seguir siendo un símbolo ambiguo, situado entre lo atractivo y lo perverso.

Se estima que, luego de la graduación, Marlowe inició su actividad en el servicio de espionaje de la corona. El grado de compromiso con esta tarea es diverso según los historiadores que toman en cuenta el asunto. Algunos conjeturan que esta condición de espía nunca existió, o, que si fue cierta, solo se trató de una ligazón burocrática y poco significativa, mientras que otros afirman que la suya fue una participación importante, que lo obligaba a mezclarse entre los grupos papistas, incluso los formados por aquellos refugiados ingleses que operaban desde Francia para socavar el poder protestante en Inglaterra. Los que opinan del último modo señalan que esa fue la causa de su muerte, que la reyerta de taberna donde fue asesinado fue una simulada puesta en escena para proceder a su ejecución, porque se lo acusaba de que, como agente secreto de Isabel I, había denunciado el trabajo clandestino de muchos papistas que estudiaban en Cambridge y que fueron quienes debieron haber urdido la venganza.

Existe otra versión de estos hechos, menos difundida y menos aceptada, que dice que en realidad se trató de un asunto de amoríos, que Marlowe fue muerto por el amante de su mujer cuando este los encontró en una situación comprometida.

Sus comienzos como dramaturgo datan de 1587. Marlowe tomó el tema de *La Eneida* de Virgilio y escribió, probablemente con la colaboración de su condiscípulo universitario, Tomas Nashe, *La tragedia de Dido, reina de Cartago*, representada en una ciudad próxima a Cambridge.

Este dato es puesto en discusión, provocada por la poca certeza de que el drama mencionado haya sido la primera obra del autor. Para algunos comentaristas Marlowe deja para siempre Cambridge luego de su graduación, y se trasladó directamente a Londres, donde residió durante sus últimos seis años de vida, llevando dos traducciones, de Ovidio y de Lucano, y una obra teatral que no es la citada sino la primera parte de *Tamerlán el grande*. Según estos comentaristas, *La tragedia de Dido, reina de Cartago* sería la última obra del autor, y la fecha de 1587 no dataría su estreno sino el de las dos partes de *Tamerlán el grande*. Debido a estas diferencias, que afectan a la cronología real de toda la producción de Marlowe, se carece de certezas que permitan fechar con exactitud y darle a su obra una ubicación ordenada y precisa.

La misma vaguedad acompaña los primeros movimientos de Marlowe en la ciudad capital. Se cree que pasó a formar parte de la compañía teatral que actuaba bajo la protección del conde de Nottingham, almirante entonces de la flota inglesa, una hipótesis que parece válida si se tiene en cuenta que fueron los actores del conde, con Edgard Alleyn en el rol protagónico, los que representaron las dos partes de *Tamerlán el grande*.

Lo que parece cierto es que desde un principio se vinculó con la familia Walsingham, que, instalada en el condado de Kent, vecino de Londres, lo tomó bajo su protección. También formó amistad con un extravagante grupo de *university wits*, nucleados en una autoproclamada Escuela de la noche, compuesto por espíritus inquietos y liberales que, con curiosidad renacentista, indagaban en todas las ramas del conocimiento con los recursos del momento, entre ellos la magia, que luego será la actividad de uno de sus más famosos personajes, el doctor Fausto. Este vínculo con gente semejante, algunas declaraciones que lo delataban como lector y admirador de Maquiavelo y sus actitudes cotidianas de pendencia arrogante desplegadas entre copas en el pecaminoso ámbito de las tabernas, hicieron que Marlowe se ganara la mala fama que lo sindicaba como ateo, blasfemo y homosexual, acusaciones que con distintos grados de intensidad lo acompañaron hasta su muerte.

Marlowe fue un creador de obras de personajes, la primacía agonística de la figura central se expresa desde los mismos títulos, puesto que en todas sus piezas este se completa con el nombre del protagonista. Tal cosa ocurre con *Tamerlán el grande* en sus dos partes (la segunda escrita y estrenada a las pocas semanas del fantástico éxito de la primera). Para este acontecimiento, su presentación londinense que, como se presume, tuvo lugar en 1587, Marlowe contó con el gran actor Edgard Alleyn, que como dijimos lo acompañará en casi toda su breve carrera teatral. Este estreno tiene el rasgo significativo de que por primera vez el verso blanco se escuchó en un escenario popular, ya que hasta ahí su utilización era frecuente solo en los teatros de corte o académicos. Con anterioridad, únicamente Thomas Kid, el autor de *La tragedia española*, había acudido a este recurso que, después, Shakespeare iba a llevar a su apogeo.

Los dramas de Marlowe se caracterizan exteriormente por el majestuoso flujo de sus versos blancos. Fue el primer poeta que supo dar a esta nueva forma métrica, que apenas había pasado de su fase experimental, una vida propia caracterizada por su plasticidad y modulación musicales<sup>43</sup>.

Tamerlán fue un personaje real, bautizado “el azote de Dios”, que vivió entre 1336 y 1405 y que al mando de una horda de mongoles y turcos descarriados asoló a los territorios islámicos vecinos de su guarida, situada en Samarcanda, la actual

Uzbekistán. Marlowe lo dibujó en los aspectos legendarios con que se lo reconocía en Europa y donde resaltaban la crueldad y el encarnizamiento que aplicaba a sus enemigos. En la obra de Marlowe, el rey Bayaceto, también de existencia real y que debió enfrentar a semejante enemigo, sufre las injurias de Tamerlán cuando este lo toma prisionero y lo encierra en una jaula (la leyenda alude a una jaula de hierro para bestias salvajes) que debe arrastrar consigo durante todas sus campañas. Bayaceto, enloquecido por la humillación, se mata reventándose la cabeza contra las rejas. Sería interesante saber cómo el teatro isabelino resolvió esta situación tan cruenta, ya que el suicidio del rey turco se producía en escena.

Hay estudios sobre estas piezas (se recuerda que son dos, que mantienen continuidad de estilo y de peripecia), que aseguran que el dramaturgo tomó como modelo a Sir Walter Raleigh (que hemos citado más arriba y uno de los miembros de la exótica Escuela de la noche), ya que el monarca bárbaro unía a su brutalidad guerrera un gusto por la elegancia y las buenas maneras cortesanas, unos modales de elevada condición que lo emparentaba bastante con el caballero inglés.

Al escribir y estrenar en 1589 *La famosa tragedia del rico judío de Malta* (más conocida en castellano como *El judío de Malta*), Marlowe siguió aplicando la fórmula que le dio éxito y prestigio, vale decir la construcción de una historia alrededor del devenir de un único personaje, que en este caso tiene asignados los atributos de Maquiavelo, considerado por parte del mundo sajón como un representante de la vileza humana. Barrabás es el nombre del rico judío que, confiscados sus bienes por las autoridades de la isla citada en el título, se empeña en elaborar una tortuosa y sangrienta venganza, muy del gusto de la época y según los más refinados métodos imaginados por el referente florentino. Para que no quede ninguna duda, es el mismo Maquiavelo quien se hace cargo del soliloquio prologal de la obra, donde afirma que “aunque el mundo juzgue muerto a Maquiavelo, es lo cierto que su alma pasó allende los Alpes”<sup>44</sup>.

Barrabás es una antítesis de Tamerlán, todo lo que en el rey bárbaro es grandioso, aunque cruel, en el judío burgués es opaco y solapado, “maquiavélico” en el sentido peor que la época le daba a este adjetivo.

Lo curioso, tanto en este caso como en el de *El mercader de Venecia*, la pieza de Shakespeare, es que ninguno de los dos dramaturgos haya visto un judío en su vida, ya que la colectividad en su totalidad había sido expulsada de Inglaterra en 1290.

Fecha en 1592 o 1593, *La matanza de París, con la muerte del duque de Guisa*, se desarrolla también alrededor de una figura central, el duque que se menciona en el título, un seguidor de Maquiavelo que solía utilizar los valores de la religión para su beneficio personal. Este noble también tiene existencia histórica, fue el jefe del partido católico que, en la célebre noche de San

Bartolomé de 1572, inició al exterminio de los hugonotes luteranos que habitaban Francia (consultar capítulo X).

*El azaroso reinado y lastimosa muerte de Eduardo II* (que en el mundo castellano circula como *Eduardo II*), es la crónica histórica de un monarca que reinó realmente entre los años 1307 y 1327 y que en la ficción de Marlowe es homosexual y mal aconsejado por su favorito y amante Gaveston, quien lo induce a desconocer los derechos de su esposa legal, Isabel de Valois, y de la nobleza de una Inglaterra todavía católica, que al fin se rebela contra el rey, lo destituye y lo decapita. Según de Brugger, *Eduardo II* es “la tragedia del rey que no sabía ser rey”<sup>45</sup>.

También, como *La tragedia de Dido*, reina de Cartago, la ubicación cronológica de esta obra es dudosa. Nosotros la situamos en el anteúltimo lugar de su producción, dándola como estrenada en 1592, con anterioridad a *La trágica historia del doctor Fausto*, aunque parece ser más veraz tratarla como la última obra de Marlowe, escrita después de su obra maestra. Esta suposición parte del dato de que Eduardo II fue representada por los hombres de lord Pembroke, pues el autor había roto su amistad con su actor favorito, Edgard Alleyn, quien sí tuvo a su cargo el rol del doctor Fausto. O hubo acuerdos posteriores que hicieron que el intérprete recobrara el favor del autor para hacerse cargo del personaje fáustico, o Eduardo II es, en realidad, la última obra de este gran dramaturgo.

A diferencia de otros héroes literarios, don Quijote, Gulliver, Madame Bovary, que fueron creaciones puras de la fantasía, la existencia histórica del doctor Fausto está fuera de toda duda. Nació en 1480 en Alemania y logró la atención de sus contemporáneos por sus fantásticas condiciones para la magia. Por otra parte, usufructuaba del grado de inocencia de la época y consiguió enriquecerse imprimiendo biblias según un sistema anterior al de Gutemberg —las palabras labradas en tablas entintadas que luego pasaban al papel por medio de una prensa—. Él denunciaba como caligráfica esta práctica que arruinaba a los clérigos que se dedicaban a la copistería, quienes al fin descubrieron el truco y, aprovechando como argumento el uso de la tinta roja por parte de Fausto (la tinta de uso habitual era de color negro, la tinta roja solo se utilizaba en los libros, para dar relieve a los títulos), lo acusaron de discípulo del Diablo, lugar que luego la leyenda le concedió.

Este Fausto histórico fue acogido y rechazado casi por igual, recibió el apoyo de obispos y la persecución de frailes y autoridades que, por ejemplo, no le permitieron instalarse en Nuremberg. Su estadía en Wittemberg (antes de que Lutero sacudiera sus cimientos rebelándose contra Roma), fue transitoria; sin embargo es allí donde lo instala Marlowe. La muerte del verdadero Fausto no cuenta con una fecha precisa, se la sitúa en 1540 o 1541, a partir de la cual comienza a gestarse la leyenda, preferentemente oral, que incluye datos fantasiosos que con seguridad no lo tuvieron como protagonista, tal como su capacidad mágica que le permitía devorarse entero a

un mozo de posada, trasladarse por el aire para robar el buen vino que encontraba en las bodegas privadas, contar con el servicio de un lacayo mefistofélico, que, según las circunstancias, lo asistía en calidad de ser humano, perro o burro, hacer reaparecer a la Helena de Troya o al Polifemo homérico y, por fin, jactarse de continuo de haber establecido un pacto con el Diabolo.

Este anecdotario fue puesto por escrito, primero en su país natal, Alemania, más exactamente en Frankfurt en la imprenta de Johann Spiess, y luego en otros lugares de Europa donde el texto fue traducido. La traducción inglesa es la casi segura fuente en la que se basó Marlowe, transcrita a ese idioma en 1591 por un misterioso señor P.F. La deuda con este referente es innegable, un paciente cotejo entre el mismo y el drama de Marlowe delata pasajes casi similares, “acaso nunca un modelo haya sido seguido con tanto detalle como en este caso”<sup>46</sup>.

En una edición argentina de la obra<sup>47</sup>, se transcribe un prólogo firmado por F. Víctor Hugo (según los editores un hijo de Víctor Hugo que nosotros no pudimos ubicar como tal), donde se relata con bastantes datos las peripecias del Fausto histórico, entre ellas, las circunstancias de su muerte, que le llega casado con la bella Helena, que el mago hizo venir de Troya, y con un hijo, Euforión, personajes que luego son rescatados en la versión de Goethe.

El doctor Fausto que imaginó Marlowe participa de la condición que ya hemos expuesto para describir su personalidad intelectual, puesto que en el diseño del personaje se conjugan aspectos tradicionales medievales con otros de corte renacentista.

La síntesis del argumento, que asemeja mucho a la pieza con una moralidad de la Edad Media, es sencilla: el doctor Fausto, un célebre mago de Wittemberg vende su alma al Diabolo a través de un intermediario, Mefistófeles, a cambio de una supervivencia de veinticuatro años (;por qué veinticuatro años, por qué no pidió un siglo o la inmortalidad?), durante la cual le será dado todo lo que sea de su antojo.

Dos ángeles, de indudable origen medieval, que alegóricamente personifican el Bien y el Mal, le dan consejos contrarios a un Fausto que tiene momentos de vacilación, combinados con otros de altísima arrogancia, donde se permite tratar con familiaridad casi insolente al Emperador de Alemania y al mismo papa de Roma. Una lectura política nos advierte que Marlowe daba rienda a un afán de parodia de estos personajes en una Inglaterra isabelina que podía festejar la gracia, ya que estaba distanciada del papa y carecía de vínculos amistosos con el emperador alemán.

La calidad de Fausto, como hombre plantado sobre sus pies, dueño de su albedrío y capaz de desafiar los dogmas, aun los religiosos, es el punto donde hace acto de presencia la índole renacentista del texto. El personaje es admirado por un grupo de estudiantes, maravillados por los dones que cada tanto les muestra el

maestro y hay momentos risibles, rasgos de comedia (extraños en la obra de Marlowe, muy remiso al humor) cuando Fausto satiriza a un cortesano del emperador, Benvolio, al cual adorna con un par de cuernos de ciervo. El tono medieval, anticipado por el tono de moralidad y con la aparición de los ángeles, se retoma en la escena en que Fausto recapitula y quiere conocer en “persona” a los siete pecados capitales, quienes se presentan y exponen su idiosincrasia profana.

Uno de los prodigios que Fausto concede al grupo de estudiantes que le es adicto es la aparición en escena de la hermosa Helena, la causante de la guerra de Troya. “Suena la música –pide la acotación, acaso apócrifa– Mefistófeles acompaña de la mano a Helena, que cruza el escenario [...] Su celestial belleza –comenta uno de los estudiantes– supera cualquier parangón”<sup>48</sup>. Resulta interesante imaginarse cómo la escena isabelina, que prescindía de actrices, resolvió esta propuesta. ¿Quién paseaba su belleza por el escenario? ¿Un mozalbete imberbe al cual el público le concedía, sin demasiado rigor, las dotes de la mujer más hermosa del mundo?

A Fausto se le acaba el plazo y al cabo de una noche de agonía, a la espera del llamado de Lucifer, termina siendo despedazado. Sus fieles amigos, los estudiantes, encuentran sus miembros esparcidos, a los cuales les dan sepultura. El coro canta.

Podada está la rama que pudo haber crecido recta  
y ya ha ardido el tronco del laurel de Apolo  
que antaño creciera en este hombre sabio.  
Fausto ha partido; ponderad su caída en los infiernos.  
Su satánico destino puede que exhorte al prudente  
a apartarse receloso de las cosas prohibidas,  
cuyo misterio tanto induce a los ingenios audaces  
a intentos mayores de los que el cielo permite<sup>49</sup>.

El acto final, la condena eterna pese al arrepentimiento, tiene una absoluta correspondencia con el momento histórico, pues el público se habría escandalizado si Marlowe ofrecía algo parecido al triunfo del Mal.

*La trágica historia del doctor Fausto* le hizo flaco favor a la fama del autor como persona, quien arrastraba tras de sí una notoriedad como réprobo y blasfemo que ya hemos mencionado. Los puritanos, obnubilados, tomaron como real el acto de ficción, convencional, que significa toda representación teatral.

En los círculos puritanos circulaba [...] un relato significativo según el cual, durante una función de teatro, Satanás en persona se había presentado en el escenario con el correspondiente horror de actores y público a un punto tal que algunas personas perdieron la razón<sup>50</sup>.

Resulta imposible sintetizar los múltiples análisis que se han hecho de esta obra de Marlowe y de su personaje principal, miradas que dieron cauce a otra serie de expresiones artísticas, literarias, musicales y plásticas (el holandés Rembrandt lo pintó de pie, rodeado de alambiques y mirando una figura cabalística dibujada en la pared), con la que cada época se refirió a la leyenda fáustica desde una óptica que, por supuesto, se adecua a sus tiempos y difiere de la marloweana inicial. Se destaca, entre decenas, la versión del mito que, también recurriendo al género dramático, Goethe publicó en 1806 y volvió a hacerlo en 1828, previa revisión del texto.

La opinión de que la muerte de Marlowe respondió a un complot, tiene bastante asidero. Es inexplicable que por una discusión por el pago de una consumición en esa taberna de Depford, a orillas del Támesis, se haya entablado tal refriega que justifique la puñalada que le atravesó el ojo, le interesó el cerebro y le provocó la muerte en el acto. Otras teorías descreen que se haya producido semejante acontecimiento, que Marlowe siguió viviendo y participando en el teatro isabelino, otorgándole la autoría de las obras a un Shakespeare que nunca existió. Otros, más cautos, admiten la supervivencia pero acotan la intervención en las obras de Shakespeare, consistentes en pequeñas intromisiones, evidentes, dicen, en *Ricardo II*, *Ricardo III*, *La comedia de las equivocaciones*, *Romeo y Julieta*, y algunas más.

Aceptando su muerte como única especulación, debemos terminar esta sección del capítulo diciendo que Marlowe dejó para la posteridad, además de su escasa obra dramática y las dos traducciones que ya hemos mencionado, dos poemas, *Hero y Leandro* y *El pastor apasionado a su amada*. El segundo se inicia con uno de los versos más famosos de la poesía inglesa: “Ven a vivir conmigo y sé mi amor”.

Insistimos que con su defunción no se acallaron los reproches y las acusaciones de licencioso y libertino que Marlowe cargó de por vida. Como contrapartida, anotamos que fue su colega Shakespeare quien le dedicó palabras cariñosas en su comedia *Como gustéis*. “¡Ay, pastor muerto hace tiempo! Entiendo ahora tu sentencia: ¡solo es amor el que a primera vista surge!”<sup>51</sup>. El verso “¡Solo es amor el que a primera vista surge!”, corresponde al poema de Marlowe *Hero y Leandro*, publicado en 1598.

## William Shakespeare

El lugar común es inevitable: William Shakespeare (1564-1616) fue el más grande dramaturgo de la época isabelina. A su estatura inabarcable –Jan Kott<sup>52</sup> afirma que la simple enumeración de los títulos de la bibliografía sobre Shakespeare dobla en volumen a la guía de teléfonos de Varsovia–, se une el enigma de su vida personal,

que dio aliento a las miles de conjeturas acerca de su persona que, generalmente, se le atribuyen a los mitos. Entre tantas, circularon las hipótesis de la inexistencia de un genio llamado Shakespeare, de que las autorías de sus obras corresponden a otra persona al cual él le prestaba el apellido (el filósofo Francis Bacon o el poeta Edgard de Vere), o que fue el mismo Marlowe quien escribió sus piezas o, al menos, intervino de manera decisiva en la elaboración de las primeras tramas.

Y estas especulaciones no tienen un tiempo preciso, circularon por años aunque se atenuaron en épocas recientes, acaso porque los aventureros literarios desistieron en sus propósitos ante tantas pruebas en su contra.

En nuestro país, Miguel Cané (1851-1905), un declarado admirador del poeta inglés, salía al paso de esta duda irreverente en el prólogo de una traducción suya de Enrique IV, fechada en 1891.

Hasta tal punto llega nuestra ignorancia respecto a lo que Shakespeare se refiere, que un paciente americano<sup>53</sup>, después de una labor digna por cierto de una causa más racional, ha tratado, no hace mucho, de despojar al poeta de la corona de gloria que el mundo le ha discernido, para ceñir con ella la frente de un hombre de espíritu altísimo y de alma ruin, Bacon, a quien atribuye la paternidad de las obras dramáticas que Shakespeare firmara para ocultar al autor, cuya alta situación le impidiera dar su nombre<sup>54</sup>.

Lo cierto es que estas fantasías acrecentaron las incógnitas porque, también lugar común, se admite que a través de sus obras se descubre muy poco de la vida de Shakespeare, ya que fue un autor que llevó al límite una de las propiedades de la dramaturgia, aquella que le concede al poeta la posibilidad de fundirse en sus personajes sin mostrar aspectos de su propia personalidad, revelando entonces poco, o nada, de su subjetividad más profunda. Análisis más seguros se aplicaron a sus famosos sonetos y esta fue la fuente de donde surgieron algunas suposiciones acaso más verosímiles —la de la homosexualidad, por ejemplo—, aunque están muy lejos de haber quedado firmemente demostradas con absoluta certeza.

Auden opinó acerca de este desconocimiento de la vida privada de Shakespeare.

No sabemos cuáles eran las creencias personales de Shakespeare, ni conocemos su opinión sobre ningún tema (aunque la mayoría de nosotros creemos conocerla) Todo lo que podemos advertir es la ambivalencia de sus sentimientos con respecto a sus personajes, algo que es característico de todos los grandes dramaturgos<sup>55</sup>.

En el mismo sentido se expresó Virginia Woolf (1882-1941), mediante una cita que de Brugger transcribe en su libro sobre el teatro inglés.

La razón, quizás, de que sepamos tan poco de Shakespeare [en comparación con otros autores isabelinos] lo constituye el hecho de que nos haya ocultado sus rencores, malicias, antipatías. No nos detiene con ninguna “revelación” que nos haga recordar al autor. Todo deseo de protestar, de predicar, de proclamar una injuria, de vengarse, de hacer al mundo testigo de una injusticia o preocupación fue expulsada de su alma con fuego y consumido. Por esto, su poesía emana de él, libre y sin impedimento.

Por último, nos complace agregar la opinión de nuestro Jorge Luis Borges.

En algunos aspectos, Shakespeare fue un hombre casi invisible para sus contemporáneos. No recuerdo en qué periódico de su época alguien le hace un elogio y habla de sus “sugar sonnets”<sup>56</sup>, de sus dulces y azucarados sonetos podríamos traducir; pero después creo que nadie se ocupó demasiado de él<sup>57</sup>.

Shakespeare comparte el singular destino de Homero; como el griego, primer poeta de Europa, ha ocultado sus opiniones de cualquier índole a la publicidad y a la fama posterior y también ha sido negado como autor de sus piezas. La bibliografía tan extensa citada por Kott ha fracasado en explicar los aspectos más escondidos de la vida privada de Shakespeare; no tenemos la certeza de su homosexualidad como tampoco de si fue masón o rosacruz, como muchos aseguran; ignoramos la causa de por qué abandonó su ciudad natal para trasladarse a Londres y tampoco sabemos por qué dejó el teatro a una edad en que todavía podía seguir produciendo, jubilándose como un buen burgués que se retira a morir en paz en su casa de campo. Todas estas cuestiones han quedado encerradas por los historiadores bajo la denominación genérica de “el enigma de Shakespeare”, inevitable adjetivo si, como dijo Henry James, todo comentario sobre el poeta o sobre su obra, verosímil o no, solo sirve para perpetuar ese misterio. Lo único que resulta razonable en el caso de Shakespeare, y de otros creadores que como él han llegado a la categoría de clásicos, es que las generaciones sigan haciéndole preguntas al único interlocutor válido, su obra, que a veces a regañadientes, otras con generosidad, dará las respuestas que pide la época, o, de lo contrario, se obstinará en mantener la incertidumbre o el secreto.

En esta zona de opacidad informativa está incluido el verdadero alcance de la formación cultural de Shakespeare. El hecho de no haber sido discípulo de ningún claustro universitario, sumado a la afirmación de Ben Jonson, quien dijo de

Shakespeare que “sabía poco latín y menos griego”, y los errores de notación histórica en muchas de sus piezas, surtidas de anacronismos (a cuyo descubrimiento se dedicaba un burlón y culto Ben Jonson y que Shakespeare usaba a veces por ignorancia y otras con deliberada intención de juego, como en *Sueño de una noche de verano*), han sembrado la sospecha de que este hombre sustentaba un nivel de ilustración muy pobre y poseía escasos recursos intelectuales que, por contrapartida, decimos nosotros, realzan aun más su condición de enorme poeta, mérito alcanzado pese a sus debilidades de erudición. Le bastaron, se conjetura, un vocabulario inglés de veintidós mil palabras que, dijo Boris Vian (1920-1959), “nunca molestó a Shakespeare para expresarse”.

John Dryden (1631-1700) lo defiende con inteligencia. “Quienes lo acusan de falta de conocimientos, más lo alaban: era naturalmente sabio; no necesitaba los anteojos de los libros para leer a la naturaleza; miraba hacia adentro y la encontraba allí”<sup>58</sup>.

Resta añadir, el oportuno comentario de Jan Kott, confeso admirador del poeta.

Shakespeare, según parece, nunca había visto el mar y, según varios sabios comentadores, sus ojos nunca habían contemplado un campo de batalla. Ignoraba la geografía. Para él, Checoslovaquia tenía acceso al mar; Proteo se embarca para ir de Verona a Milán y, peor que peor, espera la marea creciente. Para Shakespeare, Florencia es una ciudad portuaria. Tampoco conocía la historia. En Shakespeare, Ulises cita a Aristóteles y Timón el Ateniense evoca a Séneca y a Galeno. Shakespeare desconocía la filosofía, ignoraba el arte de la guerra, confundía las costumbres de épocas diferentes. En *Julio César* un reloj da las horas, a Cleopatra una doncella le desata el corsé, los cañones disparan con pólvora en los tiempos de Juan sin Tierra. Shakespeare no había visto ni mar, ni batalla, ni montañas; desconocía historia, geografía y filosofía. Pero Shakespeare sabía que, en el Gran Consejo, después de las palabras de Ricardo [en Ricardo III], el primero en hablar sería el noble lord Hastings, sentenciándose a sí mismo a muerte [...] El verismo histórico buscado por Shakespeare era de otra índole<sup>59</sup>.

La mayor fuente de información histórica de Shakespeare fue *Vidas paralelas*, de Plutarco, en la traducción inglesa de North, pero donde Shakespeare se muestra firme es en el conocimiento de las actividades vinculadas con la vida rural, pues se crió en el campo y, eso sí, conocía el tema. En sus piezas es claro que sabe de cetrería<sup>60</sup>, de caza mayor y menor, de caballos y de pesca.

Asimismo hay disputa acerca de la verdadera religiosidad de Shakespeare. En un mundo isabelino regido por la Biblia, algunas opiniones lo sitúan como un

bibliasta diligente y devoto, mientras que para otros el poeta prestaba la distraída atención a los textos sagrados que le cabía a cualquier hombre inteligente de la época. Pareciera que la segunda opinión es la más cercana a la realidad, ya que se advierte en las obras de Shakespeare algunas citas equivocadas respecto a los dogmas de la cristiandad. En *Hamlet*, por ejemplo, el protagonista admite la prohibición de suicidio que no aparece en ningún pasaje de la Biblia.

Después de todas estas hipótesis y conjeturas, pareciera que la contribución de George Stevens (1736-1800), aunque escueta, es inapelable.

Todo lo que se sabe con cierto grado de certidumbre acerca de Shakespeare, es que nació en Stratford-upon-Avon; que casó allí y tuvo hijos; que fue a Londres donde empezó la carrera siendo actor y luego escribió poemas y comedias; que volvió a Stratford y que allí hizo testamento, murió y recibió sepultura.

Nos gustaría, por último, y por la certeza de la apreciación, copiar de Jaime Rest el resumen de las cualidades artísticas (que al fin y al cabo es lo que vale) que Shakespeare desplegó en toda su obra. En primer lugar, “la extraordinaria maestría verbal que confiere al diálogo”, que no se detiene en una dilatada expresión de sus virtudes demorando el desenvolvimiento de la acción sino más bien impulsándola; en segundo término “la capacidad de crear un mundo imaginario autónomo cuyos personajes son “caracteres” en la medida que se asemejan a seres vivientes, intrincados, contradictorios y profundamente orgánicos”; y la tercera condición es “la variedad que se pone en evidencia en el manejo conjunto de los diversos géneros dramáticos y de sus múltiples gradaciones intermedias, en manifiesta oposición a la tesis aristotélica de que los autores practican ya la tragedia, ya la comedia, pero casi nunca ambas especies”<sup>61</sup>.

Lo mismo que su vida, la obra de Shakespeare ha sido aun más estudiada a través de una enorme cantidad de libros, ensayos y notas que apabullan siquiera la intención de consulta. Shakespeare es un asunto que en vez de decrecer en interés, debido entre otras cosas a las dificultades apuntadas que le hicieron decir a Miguel Cané que “todo lo que al poeta se refiere está envuelto en una sombra impenetrable y que jamás despejará la humanidad”<sup>62</sup>, ha aumentado en los últimos tiempos y captado la atención de una buena suma de comentaristas y críticos. Asimismo su dramaturgia concita en la actualidad tal atractivo en nuestros teatrístas que haría larga y tediosa la simple lectura de la lista de títulos de este autor que, con o sin adaptación mediante, se estrenan en el Buenos Aires de estos tiempos. Shakespeare (junto con Beckett) supera largamente la ocupación de cartelera por parte de cualquier otro clásico de cualquiera otra nacionalidad.

Casi cuatrocientos años después de su muerte, William Shakespeare alcanza en Buenos Aires una sonoridad coral. Por momentos arrasa con la cartelera teatral de un modo contagioso, y los títulos se suceden sin descanso<sup>63</sup>.

Este comentario de Luis Gruss, publicado en 1992, mantiene su vigencia, corresponde con lo que hoy ocurre en el teatro porteño. Los teatristas porteños encontraron el correlato entre el universo isabelino y el confuso cosmos nacional (e internacional), una operación que los espectadores también parece haber aprobado. Aquí y allá ocurren cosas muy parecidas; “Shakespeare radiografía desde su tiempo las mismas hipocresías del nuestro”<sup>64</sup>.

La parquedad biográfica puede, sin embargo, ampliarse un poco más, con otros datos de la vida privada de Shakespeare que se conocen con bastante seguridad. Shakespeare nació el 23 de abril de 1564 en Stratford-upon-Avon, su padre fue un funcionario importante de la ciudad, llegó a ocupar el cargo de alcalde, y su madre provenía de una familia de raigambre católica, de modo que es fácil presumir que el poeta, en esa Inglaterra que se iba inclinando al protestantismo, fue educado según el credo maternal. En 1582 Shakespeare se casó con Anne Hathaway, con la cual tuvo tres hijos, la mayor llamada Sussane y los mellizos Judith y Hammet, quien murió en 1596 y, se especula, fue el inspirador del triste final de *Hamlet*.

Las fechas de traslado a Londres son imprecisas, 1585, 1587 (en coincidencia con la decapitación de Ana Bolena), o 1588 (año en que la flota inglesa destrozó a la Armada Invencible española). Se cree, esto sin ninguna exactitud histórica, que el viaje a la gran ciudad, situada a casi doscientos kilómetros de Stratford-upon-Avon, fue en realidad una huida, cargando esposa y tres hijos (otros afirman que los abandonó en Stratford), para eludir la condena por el delito de haber desoído la prohibición de la caza de ciervos. También se presume que su relación con la actividad teatral se comenzó a establecer desde muy abajo: cuidando los caballos de los espectadores que concurrían al teatro, para muchos un inicio fantasioso, carente de rigor documental y, al parecer, irresponsabilidad del impreciso y falsario primer biógrafo de Shakespeare, Nicolas Rowe (1673-1718). Pero para Víctor Hugo (1802-1885), otro biógrafo pero del siglo XVIII, esta primera tarea es una verdad, de tal modo que los cuidadores de caballos a las puertas de los teatros, hasta el momento en que todavía se usaban carruajes, se denominaban los *shakespeare's boys*<sup>65</sup>. En la divagante biografía del poeta, escrita por Hugo en 1863, donde se explaya más sobre sus propias ideas sobre el arte que sobre la grandeza de Shakespeare, da, sin embargo, datos inesperados que, por lo general, no han trascendido por falta de conocimiento de los otros biógrafos o porque los mismos carecen de confiabilidad como para ser

difundidos. Se destaca la muy atractiva la descripción del Londres que, a la llegada del poeta a la ciudad, nos ofrece Víctor Hugo.

No circulaba por sus calles sino una carroza: la carroza de Su Majestad [...] Las costumbres eran rígidas y casi feroces. Una alta dama estaba de pie a las seis de la mañana y en cama a las nueve de la noche. Lady Geraldina Kildare, cantada por Lord Surrey, almorzaba una libra de tocino y un pote de cerveza. Las reinas, mujeres de Enrique VIII, tejían sus mitones con buena y gruesa lana roja. En ese Londres, la duquesa de Suffolk cuidaba por sí misma de su gallinero y recogidas las faldas a media pierna, arrojaba granos a los patos en el corral [...] Ana Bolena, destinada al trono, desde el que debía de proyectarse a la historia, se sentía deslumbrada cuando su madre le compraba tres camisas de tela, a razón de seis peniques cada una, y le prometía, para asistir al baile del duque de Norfolk, un par de zapatos nuevos que valían cinco chelines<sup>66</sup>.

Luego de este comienzo londinense, cierto o legendario, Shakespeare pasó a trabajar de traspunte y figurante de la compañía de James Burbage (1531-1597), hasta transformarse en el proveedor de los mejores textos del teatro isabelino. Lo cierto es que hay coincidencia que en 1592 ya era un poeta de renombre, mérito logrado con unas iniciales refundiciones de obras ajenas y, luego, con su propia producción, que lo hizo el autor favorito de la reina Isabel I.

Este período inicial tuvo que ser breve; en 1592, a muy poco de la residencia de Shakespeare en Londres, se desató la peste que obligó al cierre de los teatros, pausa obligada que se prolongó por dos años. Los actores emigraron y actuaron en ciudades del interior de Inglaterra: Bristol, Chester, Shrewsbury, Chelmsford y York. Shakespeare, en cambio, se refugió en su ciudad natal y produjo dos poemas largos, *Venus y Adonis* y *La violación de Lucrecia*, dedicados a su protector, Henry Wriothesley, conde de Southampton (1573-1624), para algunos el amor homosexual del poeta, para otros “amistad honrada y pura”<sup>67</sup>. Involucrado en 1601 en un complot contra la reina Isabel I, el conde de Southampton recibió como castigo el encierro en la Torre de Londres, prisión que solo pudo dejar en 1605, merced al perdón real otorgado por Jacobo I. Otras fuentes aseguran que el conde se salvó de la cárcel refugiándose en París.

De regreso a la actividad, en 1594, Shakespeare ocupó un lugar en la compañía del lord Chamberlain (*The Lord Chamberlain's Men*), destacada como la mejor de la época y que entre otras virtudes le cabe el de haber sido la que inauguró uno de los primeros teatros públicos cerrados, el *Blackfriars*, en 1608, con 600 localidades; claro que la compañía, en esa fecha, ya tenía otra denominación, *The King's Men*, y como su título lo indica, otro protector, el mismo rey Jacobo I.

Shakespeare nunca interpretó grandes papeles, se deduce que fue un actor mediocre, pero su protagonismo se expresó en el interés que puso en todos los rubros de la actividad escénica, hasta convertirse en un teatrista integral, capaz de dominar casi todos los aspectos de la profesión, entre ellos el de empresario, hecho que se constata cuando pasa a formar parte de la sociedad que administra artística y económicamente el *The Globe*.

El éxito obtenido en el período más fecundo, limitado por el 1603 (año en que muere Isabel I) y 1612, lo hizo de una fortuna que invirtió en tierras de Stratford-upon-Avon, adonde compró o hace construir una casa que llama New Place. En esa casa –nos dice Víctor Hugo– Shakespeare plantó “la primera morera que se cultivó en Stratford”<sup>68</sup>. Allí se retiró en 1612 y clausuró para siempre veinte años de actividad literaria. Vivió cuatro años, hasta su muerte, ¿de cáncer?, como un próspero agricultor. Para su privilegiado entierro en el presbiterio<sup>69</sup> de la Iglesia, se tuvo en cuenta su condición de hidalgo rural antes que su gloria literaria. Quienes conocen su testamento lo califican de extenso y minucioso; legó buena parte de sus bienes al marido de su hija mayor, Susanne, a su otra hija, Judith, y, rara herencia, dejó para su mujer su “segunda mejor cama” (Víctor Hugo afirma lo contrario: le legó “el menos bueno de sus dos lechos”). En la lápida de su tumba, enteramente lisa, se grabaron los versos que el mismo poeta había compuesto.

Buen amigo, por Jesús, abstente  
De cavar el polvo aquí encerrado.  
Bendito sea el hombre que respete estas piedras  
Y maldito el que remueva mis huesos.

La historia, que a veces se complace en anotar las coincidencias inesperadas con el afán de proveer una luz más atrayente sobre los acontecimientos, quiere que Shakespeare y Cervantes hayan muerto el mismo día del mismo año. Pero esta casualidad sugestiva no fue tal; Shakespeare murió, en realidad, once días antes que Cervantes, porque las fechas de fallecimiento anotadas responden a calendarios distintos. En España, desde 1582, regía el gregoriano, impuesto por el papa Gregorio XIII, mientras que todo el territorio inglés se atenía al calendario juliano, imitación del calendario egipcio que aplicó Julio César desde 46 a.C. Recién en 1752 Inglaterra adoptó el calendario gregoriano.

Más de un lustro después de la muerte de Shakespeare y para contrarrestar el manoseo de su obra, dos actores de su compañía, John Heminge y Henry Condell, se ocuparon de publicar en 1623 la primera edición “in-folio” de treinta y seis de sus piezas. “Sin ellos, apenas existiría Shakespeare”, escribió Astrana Marín.

En las impresiones in-folio las hojas se doblaban solo una vez, dando como resultado dos hojas (dos folios), y cuatro páginas. En los siglos XVI y XVII, también en el XVIII, era el formato elegido para las obras voluminosas y los trabajos importantes. El tamaño de la hoja era parecido a las que actualmente llamamos “oficio”. El material teatral, considerado de menor o ningún valor literario, era publicado “in-quarto”, En las ediciones in-quarto las hojas son dobladas dos veces, dando como resultado cuatro hojas (cuatro folios), y ocho páginas. Las hojas tenían un tamaño algo menor a las actuales “A-4”. Como se dijo, el tamaño in-quarto se usaba en la difusión de material literario débil o de escasas pretensiones intelectuales.

Según la propia confesión de los responsables, la edición se hizo sobre la base de los manuscritos originales y llevó por título *Sr. William Shakespeare Comedias, Históricas & Tragedias*. Astrana Marín corrige el título de esta primera edición —que él tuvo la fortuna de examinar, comprobando la presencia de numerosas erratas— por *Comedias, historias y tragedias de mister William Shakespeare, publicadas con arreglos a los verdaderos originales*, una denominación que sin duda acredita aun más la decisión de fidelidad de los editores. Esta voluntad de respeto por las fuentes es reiterada por los voluntariosos Heminge y Condell en el prólogo que acompaña la edición, donde advierten que la intención de haber compilado y publicado los textos de Shakespeare fue “darlos al público tal cual él los concibió, y no como aparecían en los anteriores ejemplares furtivos y subrepticios, mutilados y deformados por los hurtos y fraudes de injuriosos impostores”<sup>70</sup>.

Se debe anotar que Heminge y Condell se dedicaron solo a la producción dramática del poeta, obviando la obra lírica que se conforma con *La violación de Lucrecia*, *Querellas de un amante*, *El peregrino apasionado*, *Sonetos para diferentes aires de música*, *El fénix y la tórtola* y los *Sonetos*. Del mismo modo omitieron, como advierte Astrana Marín, una pieza teatral, *Pericles, príncipe de Tiro* (publicada recién en 1664), acaso por ignorancia de su existencia o por carencia de un original que les mereciera el respeto que aplicaron a los otros textos.

El catálogo de estos editores incluye, entonces, como se dijo, treinta y seis piezas, diferenciadas en *comedies*, *histories* y *tragedies*, clasificación que hoy cabe poner en cuestión, porque algunas de las piezas se pueden definir a través de otras categorías, como Mucho ruido y pocas nueces o *Troilo y Cressida*, que la crítica contemporánea suele considerarlas como tragicomedias. Entre otras opiniones discordantes con esta clasificación, citamos la del director georgiano Robert Sturua, responsable de una excepcional versión de *Ricardo III*<sup>71</sup>, quien consideró, contra lo establecido, que esta obra no es una tragedia sino una “comedia negra”, o, afín con el criterio de un importante historiador ruso que no menciona, una “tragedia alegre”.

Convendría entonces, entendiendo que encajar la obra de Shakespeare en algún género de pureza dramática absoluta sería una cuestión de puja y debate

inacabable, señalar solo, como dice Alexander Pope (1688-1744), que Shakespeare era muy docto para manejar lo cómico y lo trágico, junto o separadamente.

¡Cuán asombroso resulta [...] que maneje con la misma destreza las pasiones directamente opuestas a aquellas, la risa y la tristeza! ¡Que sea tan buen maestro de lo que hay de grande en la naturaleza humana, como de lo que hay en ella de ridículo: nuestras ternuras más nobles y nuestras debilidades más vanas, nuestras sensaciones más fuertes y nuestras sensaciones para nada triviales! [...] Parece haber conocido el mundo por intuición, haber abarcado con una sola mirada la naturaleza humana y ser el único autor que justifica un punto de vista muy nuevo: que se puede nacer filósofo y hasta hombre de mundo, como se nace poeta<sup>72</sup>.

Respecto a las *histories* cabe definir a qué períodos de la vida inglesa Shakespeare quiso referirse en este ciclo que muchos califican como de “epopeya nacional”. Con excepción de *La vida y muerte del rey Juan*, que transcurre entre fines del siglo XII y comienzos del XIII, las restantes nueve obras pertenecen al tumultuoso período que va del ascenso al trono de Ricardo II, 1377, hasta la caída en combate de Ricardo III, en la batalla de Bosworth de 1485. Después de este Ricardo, Shakespeare acuerda implícitamente que sobrevino la paz, el bienestar y la prosperidad para Inglaterra. E. M. W. Tillyard sostiene “que las escenas de guerra civil y desorden que presentan [las obras del teatro isabelino, no solo las de Shakespeare] no tienen ningún significado si no se las ve ante un fondo de orden que está allí para juzgarlas”<sup>73</sup>. Y mediante este “mensaje”, Shakespeare nos cuenta que con la muerte de Ricardo III se acabó el caos y con los Tudor comenzó la bonanza.

[De las] imperfecciones –producto de la ambición humana, de la insensatez, de las debilidades y excesos, de la codicia y la sed de poder– tratan en definitiva, de una manera o de otra, todas las obras de Shakespeare, en especial sus “tragedies” y sus “histories”. Más allá de que puedan constituir de determinadas alteraciones psicológicas, esos desvíos humanos crean y provocan una subversión de valores, un desorden, un caos cuyas manifestaciones más visibles son las fracasadas guerras externas y las desgarradoras contiendas civiles. Y lo que las piezas de Shakespeare muestran es, precisamente, la manera, por lo general sangrienta, como el orden se restablece [...] Por eso, ni aun en sus más violentas representaciones del caos (*Rey Lear*, *Macbeth*, *Hamlet* o *Ricardo III*) trató Shakespeare, isabelino cabal, de persuadir al lector-espectador de que tal situación era natural. Se preocupó, en cambio, por mostrar cómo, a la corta o a la larga, el orden siempre terminaba prevaleciendo<sup>74</sup>.

Y esta concepción del orden recuperado se daba por sentada, formaba parte de la conciencia colectiva. Tillyard cita que esta noción nunca está del todo ausente en las expresiones isabelinas, incluso aquellas que no cargan con ningún interés didáctico, y cita como ejemplo el discurso de Ulises sobre el “orden” que Shakespeare propone en *Troilo y Cressida*. “Si los isabelinos creían en un orden ideal que animaba al orden terreno, les aterraba la idea de trastornarlo y les horrorizaban las muestras visibles de desorden que pudieran indicar tal trastorno”<sup>75</sup>.

Respecto a la cuestión de los preceptos clásicos, Shakespeare es tal vez el isabelino que menos los entendió o, mejor dicho, se apropió de ellos solo cuando podían obrar en su beneficio. Y si las Reglas Clásicas fueron desatendidas, mucho más lo fueron las Unidades Clásicas. Jan Kott afirma que Shakespeare arremetió hasta contra la unidad de acción, sacrosanta exigencia que muy pocos dramaturgos se atrevieron a desconocer ante el riesgo de perder la naturaleza teatral de sus trabajos.

Los dramas shakesperianos están contruidos sobre el principio de unidad de acción sino según el de las analogías, de una doble, triple, o cuádruple fabulación repitiendo el mismo tema básico: constituyen un sistema de espejos, cóncavos y convexos, que reflejan, aumenta y parodian una misma situación. Un mismo tema vuelve en tono mayor o menor, en todos los registros de la música shakesperiana, repetido lírica y grotescamente, luego patéticamente e irónicamente. En el escenario shakesperiano una situación es representada por los reyes, luego la repiten los amantes y finalmente la miman los bufones<sup>76</sup>.

Entre los numerosos ordenamientos que se hicieron de las obras de Shakespeare, comenzaremos por el primero, el catálogo de Heminge y Condell que reproducimos a continuación casi con fidelidad facsimilar.

#### • Comedias

*La tempestad*  
*Los dos hidalgos de Verona*  
*Las alegres comadres de Windsor*  
*Medida por medida*  
*La comedia de las equivocaciones*  
*Mucho ruido y pocas nueces*  
*Trabajos de amor perdidos*  
*Sueño de una noche de verano*  
*El mercader de Venecia*  
*Como gustéis*

*La fierecilla domada* (nuevas traducciones españolas proponen como título *La doma de la bravía*)

*A buen fin no hay mal principio*

*Noche de reyes o Noche de epifanía*

*Cuento de invierno*

• **Históricas**

*La vida y muerte del rey Juan*

*El rey Ricardo II*

*La primera parte del rey Enrique IV*

*La segunda parte del rey Enrique IV*

*La vida del rey Enrique V*

*La primera parte del rey Enrique VI*

*La segunda parte del rey Enrique VI*

*La tercera parte del rey Enrique VI*

*Ricardo III*

*La famosa historia de la vida del rey Enrique VIII*

• **Tragedias**

*Troilo y Cressida*

*Coriolano*

*Tito Andrónico*

*Romeo y Julieta*

*Timón de Atenas*

*Macbeth*

*Hamlet*

*Julio César*

*Rey Lear*

*Otelo, el moro de Venecia*

*Antonio y Cleopatra*

*Cimbelino*

La autoridad de semejante documento nos permitiría concluir que, con el agregado de *Pericles, príncipe de Tiro*, que los editores originales no quisieron o no pudieron tener en cuenta, son treinta y siete las obras que produjo Shakespeare, pero Astrana Marín no concuerda con esta cifra, pues, a diferencia de los editores originales, no le atribuye al poeta la autoría de las tres partes de *Enrique VI*, que para este estudioso son trabajos de iniciación, producto de reordenamientos y refundiciones de materiales ya existentes.

Esta práctica de reelaborar trabajos existentes, si bien frecuente e inimputable en el teatro isabelino, casi siempre ejercida bajo la presión del tiempo, desató sin embargo la ira de Robert Greene cuando Shakespeare la llevó a cabo. En su lecho de muerte, Greene alertó a sus compañeros de ruta (Marlowe, Lodge, Peele) sobre la existencia de “un advenedizo, grajo adornado con nuestras plumas”, que medraba peligrosamente sobre sus esfuerzos. Es claro que el individuo, acusado de contar con un “corazón de tigre envuelto en piel de cómico”, era Shakespeare.

En su listado, Astrana Marín agrega *Pericles, príncipe de Tiro*, estimando entonces que la cifra de obras de Shakespeare alcanza a la suma de treinta y cuatro piezas. En el estudio preliminar de la traducción de sus obras completas, Astrana Marín acepta a *Trabajos de amor perdidos* como la primera obra de Shakespeare. Este criterio de que esa pieza es la primera es, hasta donde sabemos, compartido por casi todos los comentaristas, aunque ignoramos si la cronología creativa de Shakespeare que aporta Astrana Marín, y que transcribimos a continuación, goza de los mismos beneficios de credibilidad. En realidad sospechamos que no, que su propuesta es apenas una hipótesis muy débil. Nosotros la transcribimos en afán de que se saque alguna conclusión de su lectura, dejando en claro de que los datos que usa Astrana Marín carecen de confirmación histórica, son suposiciones y conjeturas acerca de fechas de escritura y estreno que parecen estar muy lejos de ser las verdaderas y exactas<sup>77</sup>.

*Trabajos de amor perdidos*  
*La comedia de las equivocaciones*  
*Los dos hidalgos de Verona*  
*Ricardo III*  
*Ricardo II*  
*Tito Andrónico*  
*El mercader de Venecia*  
*Romeo y Julieta*  
*El rey Juan*  
*Sueño de una noche de verano*  
*A buen fin no hay mal principio*  
*La fierecilla domada*  
*Enrique IV (primera parte)*  
*Enrique IV (segunda parte)*  
*Las alegres comadres de Windsor*  
*Enrique V*  
*Mucho ruido y pocas nueces*  
*Como gustéis*

*Noche de reyes o Noche de epifanía*  
*Julio César*  
*Hamlet*  
*Troilo y Cressida*  
*Otelo*  
*Medida por medida*  
*Macbeth*  
*Rey Lear*  
*Timón de Atenas*  
*Pericles, príncipe de Tiro*  
*Antonio y Cleopatra*  
*Coriolano*  
*Cimbelino*  
*Cuento de invierno*  
*La tempestad*  
*La famosa historia de la vida del rey Enrique VIII*

Por su parte, Idea Vilariño (1920-2009) divide los veinte años de actividad de William Shakespeare en tres grandes bloques, diferenciados por marcados cambios en su dramaturgia, provocados por efecto de causas políticas que alteraron la vida normal del reino y que lo tocaron muy de cerca en lo personal, tal como el ajusticiamiento del conde Essex, compinche del protector del poeta, Southampton, o la muerte de la reina Isabel I, también su benefactora.

La perdición de Essex, no solo del favoritismo real sino de su propia cabeza, tiene un prólogo que parece de naturaleza teatral, ya que ocurrieron hechos muy parecidos a los que Shakespeare retrata en *Hamlet*. Los complotados decidieron pagar a los *Chamberlain's Men*, la compañía de Shakespeare, para que repusieran *Ricardo II*, una obra que los actores, prudentes, se privaban de mostrar porque, precisamente, en ella se representaba la deposición de un rey, el acto revolucionario que los conspiradores habían tramado para el día siguiente. La función tuvo lugar el 7 de febrero y fue, acaso, una de las tantas pistas que tuvieron los espías de la reina para descubrir la conjura en su contra, que enterada de la conspiración ordenó ejecutar a Essex pero sorprendentemente perdonó a los *Chamberlain's*.

Vilariño distingue entonces una extensa primera parte de iniciación, limitada por los años 1592 y 1601.

En esos diez años increíblemente ricos se agrupan obras de asuntos y formas muy diferentes: crónicas históricas –*Enrique VI*, *Ricardo III*–; comedias, como *Los dos hidalgos de Verona* y *Sueño de una noche de verano*; y una de sus obras más famosas: *Romeo y Julieta*<sup>78</sup>.

Según la estudiosa uruguaya, a comienzos del siglo XVII, cuando se produjo la ejecución del conde de Essex (1601) y la muerte de la reina (1603), su producción se ensombrece y comienza el ciclo de las tragedias y las tragicomedias, reconocidas estas últimas en el mundo isabelino con el nombre inglés de *dark comedies*. Entre las primeras nombra a *Otelo*, *Rey Lear*, *Macbeth*, *Antonio y Cleopatra*; entre las segundas a *Troilo y Cressida*, *Medida por Medida*, *A buen fin no hay mal principio*.

La opinión de Vilaríño se apoya en el criterio similar de Arnold Hauser (1892-1978).

Su visión del mundo experimentó precisamente hacia el fin del siglo, en el momento de su plena madurez y del apogeo de su éxito, una crisis que cambió sustancialmente todo su modo de juzgar la situación social y sus sentimientos respecto de las distintas capas de la sociedad. Su anterior satisfacción ante la situación dada y su optimismo ante el futuro sufrieron una conmoción, y aunque siguió ateniéndose al principio del orden, del aprecio de la estabilidad social y del desvío frente al heroico ideal feudal y caballeresco, parece haber perdido su confianza en el absolutismo maquiavélico y en la economía de lucro sin escrúpulos<sup>79</sup>.

La tercera etapa, de acuerdo con Vilaríño, es el tiempo del retiro, del regreso a Stratford que inició en 1608 y finalizó, con su asentamiento definitivo en la ciudad natal, en 1612. En ese período escribe muy poco: *Pericles, príncipe de Tiro*, *Cimbelino*, *Cuento de invierno* y *La tempestad*.

Ilse de Brugger apela a otro ordenamiento de las obras de Shakespeare, dividiendo la producción en seis etapas creativas (es notable la diferencia cronológica entre la clasificación de esta estudiosa y la de Astrana Marín).

- **Grupo de aprendizaje (1590-1594)**

*Trabajos de amor perdidos*

*Enrique VI*

*Ricardo III*

*La comedia de las equivocaciones*

*Tito Andrónico*

*La fierecilla domada*

*Los dos hidalgos de Verona*

• **Grupo lírico (1595-1596)**

*Romeo y Julieta*

*Ricardo II*

*Sueño de una noche de verano*

• **Grupo histórico-cómico (1596-1600)**

*El Rey Juan*

*El mercader de Venecia*

*Enrique IV*

*Mucho ruido y pocas nueces*

*Enrique V*

*Julio César*

*Como gustéis*

*Noche de reyes*

*Las alegres comadres de Windsor*

• **Grupo de los dramas de problemas (1600-1603)**

*Hamlet*

*Troilo y Cressida*

*A buen fin no hay mal principio*

*Medida por medida*

• **Grupo de las seis tragedias pasionales (1604-1608/9)**

*Otelo*

*Rey Lear*

*Macbeth*

*Antonio y Cleopatra*

*Coriolano*

*Timón de Atenas*

• **Grupo de los romances (1609-1613)**

*Pericles, príncipe de Tiro*

*Cimbelino*

*Cuento de invierno*

*La tempestad*

Debemos aclarar que si bien de Brugger otorga a Shakespeare la autoría de *Enrique VI*, la incluye como una unidad en cambio de dividirla en tres partes,

también tiene en cuenta como una sola obra a las dos partes de *Enrique IV* y desconoce a *La famosa historia de la vida del rey Enrique VIII*, para Astrana Marín la obra final del poeta. De Brugger la omite por tratarse de una pieza de autoría dudosa, donde Shakespeare actuó de colaborador de John Fletcher (1579-1625). Esta decisión es discutible, porque atañería aplicarse el mismo rigor a otros textos que se sospecha Shakespeare también produjo con otros colaboradores.

Tomando como base esta clasificación por etapas creativas aportada por de Brugger, a la cual tomamos como modelo aunque sin otorgarle condición indiscutible y superior de cualquiera de las otras calificaciones, haremos sintéticos comentarios de algunas de las obras, de aquellas que, a nuestro criterio, se distinguen en cada período.

Del primer grupo sobresale, por cierto, la magnífica semblanza de *Ricardo III*, un monarca de maquiavélica maldad, jorobado y deforme. En Ricardo III el autor desarrolló una de las escenas de transición de conducta más bellas y precisas de la dramaturgia de todos los tiempos: el encuentro del rey, homicida del suegro de Lady Ana, con esta mujer en el preciso momento del funeral del asesinado. “Esta escena es una de las más grandes que haya escrito Shakespeare y una de las más grandes que jamás hayan sido escritas”<sup>80</sup>.

En muy pocas páginas (solo cuatro si tomamos como referencia la edición en papel biblia de la editorial Aguilar), esta señora pasa del obvio repudio por el criminal, quien la aborda en tren de seducción, a la aceptación de sus propuestas amorosas. La situación alcanza mayor perversidad si aceptamos la hipótesis de Auden, quien dice que “Ricardo en realidad no desea a Ana, sino que disfruta al cortejar con éxito a una dama cuyo esposo y cuyo suegro él mismo ha matado”<sup>81</sup>. Jan Kott agrega que “Lady Ana no se entrega a Ricardo por miedo. Le sigue para llegar al fondo mismo del abismo. Para demostrarse a sí misma que todas las leyes del mundo han dejado de existir”<sup>82</sup>.

En este mismo tramo asoma *Tito Andrónico*, acaso la obra de autoría más controvertida —ciertos comentaristas le reservan a Shakespeare una modesta intervención, se la adjudican a Marlowe, a Greene o a Peele—. Si se la otorgamos a él, esta será la más senequista de sus obras. La muerte y la sangre son protagonistas absolutos en una pieza que carga con una prehistoria donde ya han muerto veintidós hijos de *Tito Andrónico* y que culmina con una matanza. Semejante carnicería le provoca a Jan Kott una humorada.

Si *Tito Andrónico* tuviera seis actos, Shakespeare la emprendería con los espectadores de las primeras filas de la platea, haciéndoles perecer en crueles tormentos, ya que en el escenario ninguno de los héroes de la tragedia, excepto Lucio, ha quedado con vida<sup>83</sup>.

Se hace notar que la diseminación de cadáveres, que al final de las obras isabelinas solían permanecer dispersos sobre el escenario, fue un problema práctico que, para salvar a la representación del ridículo de muertos súbitamente resucitados, obligaba a recurrir al boato de los funerales, lo que los permitía retirarlos con la solemnidad del caso, tal como ocurre en el final de *Hamlet*.

En este mismo grupo se encuentran tres comedias: *Los dos hidalgos de Verona*, que se cree que es la primera que escribió Shakespeare, *La comedia de las equivocaciones* (basada en *Menaechmi* de Plauto) y *La fierecilla domada*. Es en las comedias donde, según Kott, el poeta trabaja con la “utopía renacentista”, algo que no ocurre en sus tragedias, donde “contempla el implacable mecanismo de los reinados sin el terror medieval [pero] sin las ilusiones del principio del Renacimiento”<sup>84</sup>. Existe la fuerte posibilidad de que el cuento de *La Princesa fuerte*, relatado por Marco Polo, le sirvió de base a Shakespeare para su *Fierecilla domada*.

El segundo período es de muy escasa producción, debido a que, como se dijo, el teatro había sido afectado por la peste y la actividad casi paralizada. Dentro de esta parquedad, se destaca *Romeo y Julieta*, la hermosa historia de amor que, haya sido leyenda o realidad, ocurrió en Verona en el 1300 y fue la fuente de la cual Shakespeare tomó el argumento de la que se reconoce como su primera obra maestra.

*Romeo y Julieta* hace rápidamente la reputación del joven dramaturgo. Inglaterra consagra la tragedia amorosa. La reina aprende pasajes de la obra genial. Las mujeres se visten “a lo Julieta” y murmuran a sus amantes palabras tomadas a la heroína del día, mientras los jóvenes a la moda llevan el puñal “a estilo Burbage”<sup>85</sup>.

La tercera época podría ser señalada como aquella en que Shakespeare ahonda en la construcción de los caracteres. Se distingue, sin duda, el Shylock de *El mercader de Venecia*, basado en uno de los episodios de *Il Pecorone*, una serie de relatos de 1378 con intertextos del *Decamerón*, donde se encuentra la situación suscitada alrededor de la libra de carne, el tribunal de justicia y el equívoco del anillo. La pieza que parece contradecir su condición de comedia, tal como se la consideró durante mucho tiempo, para convertirse en tragedia, de la cual cuenta con todos los ingredientes.

El personaje Shylock de Shakespeare puede verse como una confirmación de prejuicios judeofóbicos, o muy por el contrario, como el responsable del comienzo de la humanización del judío en las letras europeas<sup>86</sup>.

La primera opción se sostiene por la forma insultante y demonizante en que los personajes mencionan a Shylock (“perro judío”, “perro maldito y execrable”, de

deseos “lobeznos, sangrientos y voraces”), ante espectadores que nunca habían visto un judío, ya que como dijimos fueron expulsados de Inglaterra en 1290. La segunda, donde el verbo de Shakespeare actúa con toda su grandeza, es la reivindicación que el mismo Shylock hace de su condición de hombre.

Me ha arruinado... se ha reído de mis pérdidas y burlado de mis ganancias, ha afrentado a mi nación, ha desalentado a mis amigos y azuzado a mis enemigos. ¿Y cuál es su motivo? Que soy judío. ¿El judío no tiene ojos? ¿El judío no tiene manos, órganos, dimensiones, sentidos, afectos, pasiones? ¿No es alimentado con la misma comida y herido por las mismas armas, víctima de las mismas enfermedades y curado por los mismos medios, no tiene calor en verano y frío en invierno, como el cristiano? ¿Si lo pican, no sangra? ¿No se ríe si le hacen cosquillas? ¿Si nos envenenáis no morimos? ¿Si nos hacéis daño, no nos vengaremos?<sup>87</sup>.

El regreso de los judíos a Inglaterra atenuó bastante el antisemitismo elemental que podía alentar la representación de *El mercader de Venecia*. La escena se hizo cargo de los cambios; en el siglo XIX los actores que interpretaban a Shylock (Edmund Kean, Henry Irving) desecharon la peluca roja que usaban sus antecesores como signo referencial de que el personaje tenía parentesco directo con el diablo y, al decir de Irving, lo interpretaban “casi como el único caballero de la obra”.

Alguien dijo que un rey como Shakespeare necesitaba de un bufón colosal como el Falstaff de *Enrique IV* (para nosotros un personaje cómico, porque Falstaff no es un bufón). En un exceso de arrebató Cané<sup>88</sup> afirma que el personaje es una creación única en la historia literaria, que no tiene antecedentes y sí muchos herederos: Scapin, Leoporello, Sganarelle. Nos atrevemos a contradecirlo. El arquetipo del militar engreído y cobarde aparece en el *Miles gloriosus* (*El soldado fanfarrón*), de Plauto que, incluso, tiene existencia anterior, ya que el romano lo ha tomado de un original griego que se desconoce. Lo que sí es cierto es que a partir de Shakespeare se produce la repetición de fanfarrones que se reproducen a partir del Barroco, llegando hasta el mismo siglo XX.

La repercusión que obtuvo este “Juan Panza” o “Budín Mantecoso” por su intervención en las dos partes de *Enrique IV*, hizo nacer el deseo, ¿o la orden?, de Isabel I, que lo quiso volver a disfrutar, esta vez metido en amoríos. Con *Las alegres comadres de Windsor*, Shakespeare le dio satisfacción. La premura con que la escribió –entre diez y catorce días–, dan clara muestra de que la comedia se preparó para complacer una exigencia de Su Majestad, seguramente para animar una fiesta que debía realizarse en Windsor, pues es mucha la mención que se hace en la pieza del majestuoso palacio y sus grandiosas cercanías.

En el cuarto período Shakespeare produce un cambio, no en orientación sino en intensidad: “De hablar en serio pasó a hablar terriblemente en serio”, dice Martin Lings<sup>89</sup>. También de Brugger afirma que aquí se produce una transformación brusca en la poética del autor, se advierte que “ha cambiado [...] su posición frente al amor y al sexo”<sup>90</sup>. En adelante parece lograr autonomía artística, no hay sospechas de que a partir de aquí sus obras hubiesen necesitado de colaboradores. En poder de un dominio absoluto del verso blanco, que aplica con mayor ambigüedad, Shakespeare genera zonas que eluden lo explícito, que hoy nos desconciertan y, acaso, también confundían al habitual espectador de *The Globe*.

En *Troilo y Cressida* Shakespeare es irreverente y le quita majestuosidad a la leyenda troyana. La historia se ubica, al decir de Víctor Hugo, en una Troya cómica, en el séptimo año del sitio griego. Astrana Marín no sabe cómo calificarla (¿tragedia, comedia o historia?), aunque la primera impresión sobre la identidad de esta pieza que, como dice Kott, “comienza en tono bufo”, debería hacernos olvidar de esos calificativos y acudir a uno nuevo, el de tragicomedia. Es que *Troilo y Cressida* pareciera negarse a ser tragedia. Aunque esté formulada dentro de un cuadro inevitablemente trágico –nada menos que la guerra de Troya– nunca alcanza esa intensidad porque Shakespeare se ocupa de mujeres hermosas, Helena y Cressida, que son dos cualquiera; de un viejo alcahuete, Pándaro; de Aquiles y Ajax, que antes que héroes parecen bufones; y de un implacable Tersites que parece un bufón pero no lo es, sino una de las variantes de otra especie que inventó el poeta, como lo fue Falstaff. Tersites resulta un exigente narrador –al cual le “aprobamos sus opiniones, sin poder soportar sus maneras”<sup>91</sup>–, de esa absurda guerra donde los contendientes conviven como caballeros que hacen visitas en los campamentos y que permite que Kott la mencione con el marbete que ya citamos más arriba: “tragicomedia”. *Troilo y Cressida* resultaría, entonces, la primera *dark comedie* del poeta que no por casualidad la escribe en este momento, cuando comprende que en el mundo pueden convivir las dos cosas juntas, donde “lo grotesco es más cruel que lo trágico [...] donde Troya era España, y los griegos los ingleses”<sup>92</sup>.

Este ciclo tan particular y tan importante para desentrañar la obra de Shakespeare, incluye su indiscutible obra maestra, *Hamlet*. Para Víctor Hugo, es una obra que “espanta y desconcierta. Jamás pudo soñarse nada más terrible. Es el parricidio interrogando”<sup>93</sup>.

*Hamlet* es posiblemente la pieza de Shakespeare más difundida y que guarda la duda seminal de la angustia barroca: “ser o no ser” (¿en su estreno, Shakespeare interpretó al fantasma?).

El soliloquio del “ser o no ser”, a partir del cual se han deducido tantas cosas acerca de las opiniones personales de Shakespeare, no solo no expresa

la madurez de Hamlet, sino que lo muestra en su momento más inmaduro, pues en cierto sentido el Príncipe va hacia atrás en su desarrollo, después de iniciarse la obra, antes de empezar ir hacia delante. Cuando tiene lugar este soliloquio su fe se encuentra en el punto más bajo<sup>94</sup>.

Nos tienta concluir el tema de *Hamlet* transcribiendo el consejo que Laurence Oliver (1907-1989) le transmitió a un actor novato y vacilante: “Si yo fuera usted, no escarbaría demasiado en las profundidades psicológicas. Es, sencillamente, la historia de un hombre que no podía decidirse”.

En *Medida por medida* Shakespeare trabaja un comportamiento incomprensible para el público contemporáneo: Isabela prefiere sacrificar la vida de su hermano antes que su propia virginidad. Que esta situación, no obstante su inverosimilitud moderna, mantenga su calidad dramática, es un dato más de que lo que Shakespeare nos muestra y nos resuena es inmune a los anacronismos.

La quinta fase se puede identificar como aquella en que Shakespeare describe a los hombres imperfectos, según de Brugger “el hombre desnudo en toda su pequeñez, he aquí el reverso de la imagen que del “superhombre” se había forjado el Renacimiento”<sup>95</sup>. *Otelo*, una de las obras que brilla en este período, merece un agudo comentario de Auden.

Cualquier consideración de la tragedia de Otelo no debe dedicarse primordialmente a su héroe oficial sino a su villano. No recuerdo ninguna otra obra en la que solo un personaje lleve a cabo acciones personales –Yago es quien hace todo– y los demás, sin excepción, solo exhiban una conducta. Al casarse, Otelo y Desdémona llevan a cabo una acción; pero eso ocurrió antes del principio de la obra. Tampoco se me ocurre otra obra en la que el villano resulte tan completamente triunfante: Yago consigue todo lo que se propone (entre sus propósitos incluyo la autodestrucción). Hasta Cassio, que sobrevive, queda inválido de por vida [...] Yago es un malvado. Por lo que sé, el malvado, el villano teatral, no aparece como tema serio de interés dramático en el teatro de Europa occidental antes de los isabelinos<sup>96</sup>.

Respecto a *Macbeth*, obra que también integra este fragmento, Jorge Luis Borges dio su parecer.

En *Macbeth* encontramos que el apetito de mandar, que la ambición de poder, no existe solo en el hombre, sino que está también en la mujer. El personaje es un sumiso y terrible instrumento de las reinas y de las parcas<sup>97</sup>.

*Rey Lear* es una tragedia que transcurre en tiempos precristianos –“la más lóbrega, la más desesperanzada de todas las que escribió Shakespeare”<sup>98</sup>–, donde “al principio hubo un rey, una corte, unos ministros; luego solo hay cuatro mendigos vagabundos [*¿Esperando a Godot?*], que no saben dónde cobijarse bajo la tormenta y la lluvia”<sup>99</sup>. Uno de estos errabundos personajes es el Bufón, que aparece en el escenario cuando empieza la decadencia de Lear y se esfuma misteriosamente al final del tercer acto. “Me iré a dormir al mediodía”, esas son sus últimas palabras (ante tan extraña desaparición, en algunas puestas lo hicieron morir en escena).

La crítica histórica señala que en este rol se destacó el cómico estrella de la compañía donde militaba Shakespeare, William Kempe, actor de larga carrera, ya importante cuando el poeta recién llegaba a Londres y se ponía a las órdenes de Burbage padre.

*Coriolano* es quizás la obra menos representada de Shakespeare. Si tomamos en cuenta las pocas veces que figura en las carteleras del mundo, advertimos que tuvo y tiene escasos admiradores. Es cierto que el héroe no alcanza la complejidad y profundidad de otros héroes shakesperianos, como Hamlet, Ricardo III o Lear, pero entre los devotos figura nada menos que Bertolt Brecht, quien vio en la pieza una perfecta estructura para desarrollar la lucha de clases marxista. “La historia es cruel, los grandes caen, los mediocres permanecen”<sup>100</sup>. Es una obra “seca como un hueso”, opinó Jan Kott.

En *Coriolano* no hay ni poesía embriagadora, ni música de las esferas celestiales. No hay grandes amantes ni grandes bufones, ni elementos desencadenados, ni seres concebidos por la imaginación y sin embargo más reales que la experiencia misma. Se trata solamente de una crónica histórica bien exprimida y violentamente dramatizada, y de un héroe de proporciones monumentales que puede inspirar diversos sentimientos menos la simpatía<sup>101</sup>.

En el final de la trayectoria de Shakespeare encontramos *La tempestad*, el testamento artístico que se prevé el poeta escribió ya instalado en Stratford, retirado de la profesión de actor.

Si se mira con crudeza, *La tempestad* es la historia de un desquite que toma la forma de una lección [ Próspero recupera su ducado de Milán luego de haberse vengado de los que se lo habían usurpado]. Pero la trabajosa reparación de una afrenta no explica las contradictorias sensaciones de desazón, levedad y regocijo que deja la obra. Se la ha leído como la despedida de Shakespeare del teatro o como una meditación sobre el

carácter irremediable de la codicia o la imposibilidad de las sociedades, también como fábula lúgubre sobre la diferencia cultural, como tributo a la búsqueda de una religión sin iglesias, como anuncio de una utopía dudosa y, por supuesto, como el paradigma de comedia amarga que acuñó Shakespeare. La obra es efectivamente todo esto<sup>102</sup>.

Entre los rasgos llamativos de la pieza se debe indicar que con *La tempestad* Shakespeare concentra en una sola pieza la *summa* de su cultura acumulada a través de los años, pero por sobre todo su experiencia teatral. En la obra cumple, raramente y con excepcional obediencia, con las reglas aristotélicas que él y sus colegas habían desoído o repudiado por años. En este sentido se emparenta con *Otelo*, la más cercana a las reglas clásicas pero donde el tiempo “real” de la historia, treinta y seis horas, excede en mucho al tiempo del discurso dramático. En *La tempestad*, para satisfacción del más ortodoxo de los preceptistas, ambos tiempos coinciden: cerca de tres horas.

*La tempestad* es ante todo un experimento en el ámbito del espectáculo: explota deliberadamente como ninguna obra precedente, los recursos y los trucos de la escena, tanto del teatro público como del privado –apariciones, uso de los espacios interiores y de la galería, y de la “machina” para el descenso de los seres sobrenaturales– y, daba la importancia cada vez mayor que la música venía asumiendo en los espectáculos privados, hace del elemento musical y de los efectos sonoros una estructura que recorre la obra desde el comienzo hasta el final [...] Los recursos escénicos se utilizan en función de la más rigurosa aplicación de las unidades aristotélicas de lugar, de tiempo y de acción. Se subraya repetidamente, que la duración del espectáculo (menos de tres horas) coincide exactamente con el período que transcurre entre el naufragio y la reconciliación entre los soberanos en la isla, y el lugar de la acción, excepto la breve escena introductoria a bordo de la nave, es siempre la isla misma, un espacio restringido y bien identificado. La puntillosa definición de los límites del evento teatral se convierte en demostración y celebración de la autonomía del teatro, que en un espacio restringido puede hacerse mundo y universo en la ilimitada riqueza de sus contenidos<sup>103</sup>.

En suma, un testamento que hace balance de una trayectoria pero, asimismo, asume la medida de acatar normas que, de haberlas aceptado en el pasado, acaso le habrían malogrado la gran libertad de temas, argumentos y recursos a los que recurrió en sus veinte años de carrera y le habrían impedido este último gesto de extrema modestia, de obediencia a leyes en las que nunca creyó.

Y resta la pregunta final que *La tempestad* plantea a cualquiera en la primera leída: ¿ Próspero es Shakespeare? ¿ Próspero es el director de escena que nos hace ver una obra dentro de otra? ¿ Shakespeare nos quiere dar datos de su personalidad que escondió en toda su producción anterior? “Se admite generalmente que, en *La tempestad*, la magia de Próspero, aparte sus otros significados, quiere representar los propios poderes de Shakespeare como artista”<sup>104</sup>.

La respuesta de Lings es un principio ordenador, una primera instancia, solo que deja la puerta abierta a esos “otros significados”, que como en cualquier obra de Shakespeare son variados y plurales.

Por esas mismas fechas redactó *Dos nobles parientes*, pero esta es una obra en colaboración con Fletcher que, acaso por desconocimiento de su existencia, no entra en ningún catálogo.

Deberíamos sumar otra obra, que en fecha reciente se ha descubierto ha sido escrita por Shakespeare. *Doble falsedad o la historia de Cardenio* es el título y lo interesante es que está basada en un episodio del *Quijote*, de Cervantes, lo que demuestra que el poeta inglés leyó la inmortal novela española. Hasta donde sabemos, aún no hay traducción al castellano.

Terminamos esta semblanza del quizás más grande dramaturgo que dio la humanidad, con algunas características generales de su obra que explican su pétreca vigencia. Entre ellas se destaca el fenómeno de la adaptabilidad de sus textos.

Se ha llevado la acción de *Rey Lear* al Japón feudal, la de *Ricardo III* a una hipotética Inglaterra fascista, la de *Hamlet* a Wall Street, la de *Romeo y Julieta* a prácticamente todos los pueblos del orbe; *Timón de Atenas* funciona mejor en ambientes *yuppies* (pertenece al poco frecuentado género al menos en literatura, de la tragedia menemista) y *Trabajos de amor perdidos*, llevado a los años 30, ha dado una excelente comedia musical a lo Esther Williams [...] Pero esto, claro, no quiere decir que cualquier obra de Shakespeare pueda adaptarse a cualquier época y lugar. El mismo es a veces muy específico (*Macbeth* es minuciosamente escocesa, *El mercader de Venecia* solo allí podría suceder); otras, para nada: hay que recordarse constantemente que *Sueño de una noche de verano* transcurre en Atenas, y no en la Inglaterra rural; que *Medida por medida* es una comedia vienesa, que Cuento de invierno transcurre en Sicilia<sup>105</sup>.

Se podría poner coto al entusiasmo y opinar que la popularidad de Shakespeare, el lugar prominente que ocupa en el canon occidental, lugar disputado, creemos que sin éxito, durante las celebraciones del año 2000, en que se confeccionó una escala de valores literarios en donde la intelectualidad de habla

española quiso situar, en primer término, a Cervantes, se debe en realidad a la preeminencia de los países sajones, imperiales y dueños del mundo en los dos últimos siglos de la historia mundial. Al respecto, por respeto a esta hipótesis, cabe el interrogante que se hace Carlos Gamerro en el artículo ya citado: “Si Napoleón hubiera triunfado en Waterloo, o Alemania ganado las dos guerras, por ejemplo, estaría yo en este momento escribiendo una nota sobre las razones de la incomparable vigencia de Moliere o de Goethe”. Nosotros no tenemos respuesta para esta buena pregunta.

## Después de Shakespeare

Por supuesto, la fama de Shakespeare fue perjudicial para muchos de los dramaturgos contemporáneos del poeta y lo es mucho más ahora, ya que con su formidable estatura nos oculta una buena cantidad de dramaturgos ingleses provistos de una idoneidad e imaginación que irremediamente se opacan bajo su sombra. Se debe tener en cuenta que en el lapso de casi cincuenta años —la duración estimada del apogeo isabelino—, se produjeron alrededor de mil obras de teatro, una cifra que si bien por sí misma no confirma la presencia de talento, advierte sobre lo redituable que resultaba la actividad.

Imaginémonos por un momento a la obra shakesperiana como una cordillera a cuyas cúspides se ha llegado en paulatino ascenso y, a través de puntos de descanso que llevan los nombres de Lyly, Greene, Peele, Kyd, Marlowe. Una vez alcanzado el punto más alto, comenzaría lógicamente el descenso, que correspondería a la sucesiva degeneración del teatro isabelino. Pero también sería posible escalar unas montañas de formación diferente. Ambos casos se nos presentan en esta época de oro de las letras inglesas<sup>106</sup>.

Debe anotarse que, como ya hemos mencionado varias veces, Shakespeare y sus contemporáneos contrariaban, por decisión o por ignorancia, las Reglas Clásicas formuladas por los preceptistas renacentistas. Nada los obligaba a reparar en ellas, ya que el favor popular que obtenían con sus obras irrespetuosas de las normas era entusiasta y total; al teatro concurría con entusiasmo todo el pueblo y la nobleza y si faltaba la reina, por cuestiones de protocolo, debía servírsela representando las comedias en su propio palacio.

La actividad teatral se desarrolló entonces con naturalidad sin afrontar demasiados conflictos. El mundo culto reaccionó en contra a través de la solitaria repulsa de Sir Philip Sydney, quien a través de su ya citada *Defensa de la poesía*

reclamó para el teatro inglés la obediencia a las Reglas Clásicas. Nadie le hizo demasiado caso, con excepción del sucesor directo de Shakespeare, Ben Jonson.

## Ben Jonson

Ben Jonson (1563-1637) fue colega de Shakespeare, con el cual compartió dieciocho años de actividad teatral, aunque a Jonson (en realidad Jonhson; eliminó la h por propia voluntad), debe considerársele un autor más jacobino que isabelino, ya que durante treinta años desempeñó su oficio bajo la monarquía del sucesor de Isabel I.

Jonson había sido cautivado por la lengua y la cultura clásicas, con seguridad como consecuencia de haber asistido desde niño y hasta su adolescencia (algunos dicen que sin completar los siete cursos curriculares) al prestigioso College of Saint Peter, de Westminster. Este antecedente no le sirvió para ingresar a la universidad, ya que su padrastro imaginó para él un destino más económicamente rendidor y menos prestigioso: la profesión de albañil que él ejercía y requería de la ayudantía de su hijastro. De modo que la formación posterior de Jonson, y el gran conocimiento de los autores de la antigüedad clásica (tradujo el *Arte Poética* de Horacio), fue autodidacta, llegando a manejar una erudición que sus colegas dramaturgos, en su gran mayoría con pasado académico en Oxford o Cambridge, no podían siquiera igualar. El mundo universitario le reconoció los méritos y tanto Oxford como Cambridge le otorgaron, en 1619, un título honorario. Como contraprestación, Jonson les había dedicado *Volpone*: “A las más nobles hermanas, idénticas en rango, las dos famosas universidades por el afecto y acogida mostrados hacia esta obra en su representación Ben Jonson con reconocido agradecimiento y devoción os la dedica”.

Acaso el aprecio universitario se debió a la publicación que hizo Jonson en 1616 (el mismo año de la muerte de Shakespeare) de sus obras completas, que él denominó, en términos ampulosos para el momento, *Complete Works*.

Jonson es el primer dramaturgo inglés que comprende el valor permanente de la literatura teatral; a diferencia de sus predecesores –incluido Shakespeare– que desdeñaban la trascendencia autónoma de los “libretos” o “guiones” para la escena y no se preocupaban en publicarlos, este autor causó considerable sorpresa entre sus contemporáneos al editar en 1616 sus propias obras dramáticas, reunidas en un volumen que él mismo revisó y supervisó, hecho que confiere a su texto una importancia relevante pues en su especie es prácticamente el único testimonio de ese período que ha llegado a nosotros con el respaldo pleno de quien lo concibió<sup>107</sup>.

La presuntuosidad le fue aun más marcada por sus contemporáneos porque usó la impresión in-folio, una forma que la imprenta solo aplicaba a los textos importantes. De todos modos su iniciativa abrió caminos, cuando los actores Heminge y Condell decidieron publicar las obras completas del ya fallecido Shakespeare, en 1623, aplicaron el mismo criterio, lo hicieron in-folio en vez de in-cuarto, que era el formato habitual para la desmerecida literatura dramática (más arriba, en ocasión de la publicación de las obras de Shakespeare, hemos explicado con más detalle el significado y las diferencias entre las impresiones in-folio e in-cuarto).

En esta formación autodidacta continuaría aplicando los métodos aprendidos en Westminster, que consistían en analizar los textos de manera minuciosa desde el punto de vista lingüístico y estilístico, interiorizando no solo su forma, sino también sus enseñanzas, hasta el punto de ser capaz de recrearlos<sup>108</sup>.

Esta contracción al estudio lo hizo dueño de una importante biblioteca, una de las mejores de su tiempo, que se incendió en 1623 y motivó de Jonson un ingenioso poema, *Maldición a Vulcano*, el dios del fuego.

Con las imprecisiones biográficas que cabe a todas estas personalidades de la época, se infiere que Ben Jonson comenzó su formación intelectual en el mencionado colegio de Westminster, su ciudad natal, gracias a la ayuda material del anticuario William o Gerald Candem, a quien, en señal de agradecimiento, Jonson le dedicó su primera obra exitosa: *Every Man is His Humour* (*Cada cual según su humor*)<sup>109</sup>.

Jonson pudo superar la decisión paterna de dedicarse a la albañilería, para lo cual recurrió a los recursos de alistarse en el ejército instalado en Flandes y contraer matrimonio, en 1594, con Anne Lewis (a la que él llamaba “una arpía honrada”). Luego, no sabemos cuándo, se dedicó al teatro, primero en condición de actor y enseguida como dramaturgo. Hay rastros de que en 1597 se desempeñaba en la compañía de los *Pembroke's Men* y había escrito textos para la compañía al servicio de *Lord Admiral* y *The Lord Chamberlain's Men*. Ya consagrado, Jonson solía recibir las injurias de sus enemigos –muchos, pues era de un carácter vanidoso y dictatorial, se afirma que “discutió en forma nada serena con la mayoría de los talentos de su tiempo”<sup>110</sup>–, que lo llamaban el “albañil” (con seguridad Jonson sabía que el mote le concedía el raro mérito de asimilarlo a Eurípides, al que insultaban llamándolo el “verdadero”, debido a la actividad comercial que ejercía su madre). En este marco de arrogancia y agresividad, Jonson mantuvo, a principios del siglo XVII, una querrela con los dramaturgos John Marston y Thomas Dekker, donde el arma empleada fue la sátira; Jonson los atacaba desde algún personaje de

sus obras, *Las diversiones de Cynthia* (1600) y *El poetaastro* (1601) fueron las dos piezas que le sirvieron de armamento.

Jonson mismo hizo desaparecer mucha de esta producción inicial, ya que cuando editó sus obras suprimió estos trabajos, iniciando el volumen con *Every Man is His Humour*. Precisamente esta pieza, consagratoria, había sido rechazada por *The Globe* sin el conocimiento de Shakespeare que, enterado de la objeción, e imponiendo su carácter de accionista de la compañía, ordenó su estreno en 1598, incluyéndose como actor del espectáculo. Jonson quedaría agradecido de por vida por el gesto y a la muerte del poeta escribió unas palabras que fueron publicadas en la primera edición in-folio (1623) de las obras de Shakespeare.

A la memoria de mi querido autor, el señor William Shakespeare, y lo que nos ha dejado.

Confieso que tus escritos son tales, que ni Hombre ni Musa pueden alabarlo suficientemente [...]/

¡Alma del siglo! ¡Aplauso, delicia, asombro de nuestra escena! [...]/

Eres un monumento sin tumba, y vivirás mientras viva tu libro y haya inteligencias para leerlos y elogios que tributar [...]/

¡Triunfa, Bretaña mía, pues tienes uno que ofrecer, a quien todas las escenas de Europa han de rendir homenaje! Que él no es de un siglo, sino de todos los tiempos [...]/

¡Dulce cisne de Avon!<sup>111</sup>.

Se cuenta que por tres veces padeció prisión, dos por burlarse de los poderes constituidos mediante dos obras consideradas impúdicas y subversivas (el nombre de una de ellas era *La isla de los perros*), una tercera por haber matado en duelo a Gabriel Spenser, un actor de su compañía. Hay datos de que el crimen no fue castigado con la horca por el “derecho de clerecía”, beneficio otorgado a quienes sabían leer y escribir. Marcel Schwob le dedica un capítulo a Gabriel Spenser en sus *Vidas imaginarias*, y ahí asegura que fue muerto por Ben Jonson que, condenado a la horca, “recitó sus salmos en latín, hizo ver que era clérigo y solo le marcaron una mano con un hierro al rojo”<sup>112</sup>. También se menciona que, no obstante protestante, durante su encarcelamiento adhirió a un papismo que fue transitorio, pues renegó de él apenas estuvo libre. Otros afirman que continuó siendo católico, aunque por obvias razones de seguridad, necesarias en una Inglaterra tan protestante, se cuidaba de expresarlo con demasiadas evidencias.

Al final de su vida, fue halagado por Jacobo I con el título de Poeta Laureado, título que lo beneficiaba con una paga anual de cien libras (para los conocedores del tema, una cifra irrisoria). Una embolia lo derrumbó y lo confinó en un lecho (como a Volpone, aunque en realidad enfermo), hasta morir en 1637.

Otras versiones difieren respecto a este final de su vida y a los honores recibidos. Aseguran todo lo contrario, que Jonson cayó en el descrédito y tuvo que soportar su enfermedad en medio de penosos apuros económicos, que nadie le ayudó a superar. Tal vez el abandono final sea cierto si le damos crédito a la anécdota de que fue el sepulturero quien escribió su lápida, cansado de esperar que alguien le diera instrucciones al respecto. “O rare Ben Jonson” grabó sobre la placa de su tumba en la Abadía de Westminster, equívoco homenaje por la ausencia de signos de admiración y porque, en inglés, el vocablo “rare” tiene varios significados: “exquisito”, “peregrino”, “extraño”, “raro” o “singular”. ¿Cuál es el que le habrá querido dar el voluntarioso enterrador?

Se estima que a lo largo de su vida Jonson escribió cerca de setenta obras, estrenadas en los ámbitos públicos y en los ámbitos privados, aunque hay que partir esta producción en dos y adjudicar una mitad a las mascaradas que tuvo que realizar para satisfacer las necesidades festivas de la corte de Jacobo I.

Jonson aplicó en sus piezas estructuras afines con los modelos clásicos y apeló a una progresión aristotélica de principio, medio y fin. “Jonson [a diferencia de Shakespeare] es el escritor reflexivo, con plena conciencia de su actividad, que ajusta su práctica a una doctrina explícitamente enunciada”<sup>113</sup>.

No obstante, Jonson evitaba los culteranismos que podrían ser incomprensibles para el auditorio popular. Lo suyo era “una escritura menos lujosa, sin duda, que la de Shakespeare”<sup>114</sup> pero, a pesar del perfil académico, sencilla y accesible. De Horacio había tomado la máxima de “instruir y entretener”.

Sus teorías sobre el arte dramático fueron explicadas en los largos prólogos, epístolas y prefacios de sus ediciones (nosotros contamos para consulta con la epístola que escribió para *Volpone*), recurso que jamás necesitó Shakespeare, quien nunca sintió la necesidad de comentar sus obras. Jonson respetó las unidades de lugar y tiempo, tal como lo confiesa en la epístola con que encabeza su edición de *Volpone* –la obra transcurre durante un día en ámbitos de la ciudad de Venecia<sup>115</sup>–, sin hacer ninguna mención de la unidad de acción, atento quizás a los reparos de los puristas, que podían acusarlo que haberla vulnerado por la utilización de una segunda fábula. La defensa que puede hacerse en contra de este reproche preceptista es que los argumentos están claramente supeditados uno respecto al otro y, por lo tanto, la unidad de acción no sufre ninguna lesión. No obstante, en las representaciones posteriores de *Volpone*, cuando el teatro isabelino era manoseado para adaptarlo a dudosos gustos del momento, este segundo argumento fue eliminado por cuestiones de purismo dramático o, también, de reducción de la duración del espectáculo.

El mencionado éxito de *Every Man is His Humour*, además de indicar la aparición de un nuevo dramaturgo en la escena isabelina, el único, después de la muerte de Marlowe, en condiciones de competir con Shakespeare, inició el camino de las llamadas *Comedy of Humours* (los tiempos se habían dulcificado, ya había poco lugar para la tragedia), “en que el protagonista hace reír por sus extravagancias”<sup>116</sup>. En realidad esta definición aforística es insuficiente, porque la palabra *humour* tuvo para Jonson otra connotación, más precisa, que trataremos de ofrecer a continuación.

La noción de *humour* (o humor en castellano) como sustancias fluidas que determinan las características de determinados temperamentos tenía gran difusión en la psico-fisiología renacentista. En realidad, era una teoría que se sostenía, invulnerable, desde la época grecorromana. Teofrasto (372-287 a.C.), un discípulo de Aristóteles, la impuso en un texto llamado *Los caracteres*, donde indica que el cuerpo humano contiene cuatro humores líquidos: bilis negra, bilis, flema y sangre. El perfecto equilibrio entre los cuatro indicaría el excelente estado de salud de la persona; la carencia o abundancia de alguno de estos cuatro humores, además de indicar estados de debilidad de los individuos, afectaban a su carácter: aquellos con mucha sangre se volvían muy sociables, los excedidos de flema eran calmos, los que superaban los niveles de bilis eran coléricos y los de bilis negra melancólicos. La medicina del siglo XVIII, por ejemplo, comenzó a aplicar los famosos sangrados o los excesos de calor para combatir estas causas entendidas como enfermedades.

Jonson adoptó el concepto en sus comedias. El humor del personaje, entendido en este sentido casi medieval, sostiene la acción dramática, constituye la columna vertebral desde donde se sostiene la conducta de los mismos y la justificación de las acciones que llevan a cabo.

En realidad, el “humor” entraña una forma de presentar en escena el modo de ser distintivo de un individuo; comparado con un “carácter”, supone una tendencia simplificadora, resulta más típico y restringido en sus posibilidades, es menos flexible; por consiguiente, en principio acaso parezca un tanto estrecho; sin embargo, no resulta así cuando la emplea un autor que sabe utilizar tales limitaciones y que aprovecha al máximo los recursos circunscriptos en su territorio<sup>117</sup>.

En las comedias de Jonson, algunas escritas en prosa como muy pronto lo haría Moliere, los personajes actúan marcados por esta psicología primaria que los hace responder ante las cosas de la vida según los dictados de un único temperamento, “la tiranía de una sola razón”<sup>118</sup>. Y esta conducta de una sola pieza, exenta de matices, se comienza a reconocer incluso a partir de los nombres de los personajes: Volpone (zorro), Mosca, Corbaccio y Corvino (cuervos), Voltore (buitre), Binario (un buen

muchacho ingenuo). Como dijo en una nota de 1919 el poeta y premio Nobel norteamericano T.S.Eliot (1888-1965), los personajes de Jonson no son como los de Shakespeare, no tienen tercera dimensión, pero “si no llegó a la tercera dimensión, afirma Eliot, fue porque no trataba de llegar a ella”.

Acicateado por el éxito de *Every Man is His Humour*, y luego del lance caballeresco en que mató a su adversario, Jonson escribe en 1599 la obra más larga del teatro inglés, *Cada cual sin humor*, que resultó un fracaso estrepitoso.

Su producción continuó con otras dos comedias –*Las diversiones de Cynthia* (1600) y *El poetaastro* (1601)–, como se dijo, vehículos de pelea contra los dramaturgos Marston y Dekker, y con una crónica histórica –*Sejanus* (1603)–, para culminar con su período más fecundo, durante el cual estrenó cinco comedias brillantes, que fueron las que lo han hecho inmortal y consolidaron finalmente su reputación.

*Volpone o el zorro* (*Volpone or the Fox*, 1606)

*La mujer silenciosa* (*Epicoene or the Silent Woman*, 1609)

*El alquimista* (*The Alchemist*, 1610)

*La feria de San Bartolomé* (*Bartholome Fair*, 1614)

*El demonio es un asno* (1616)

No cabe ninguna duda que *Volpone* es la obra más conocida de Ben Jonson, aunque su reconocimiento estuvo en suspenso, como todo el teatro isabelino, acusado por los neoclasicistas franceses de irregular e irrespetuoso de las “buenas” normas dramáticas. Dejaron de lado, por prejuicio, el hecho de que Jonson era, precisamente, uno de los suyos, porque aun en medio del apogeo del irreverente teatro inglés del siglo XVI, ajeno a las doctrinas clásicas, Jonson intentó defenderlas y aplicarlas.

[*Volpone* fue] su primer intento fructífero de fundir y conciliar el arte poética de sus idolatrados clásicos con la libertad expresiva de los isabelinos, los severos preceptos aristotélicos con la vitalidad exultante de un Shakespeare y un Marlowe<sup>119</sup>.

La codicia, la rapacidad desmesurada, la obtención sin escrúpulo alguno de bienes materiales y carnales, es el tema de la pieza y *Volpone* es un aristócrata veneciano, de quien no se conoce oficio pero que, fiel al *humour* que proviene de su mismo nombre (zorro en italiano), arma una estafa, en complicidad con su criado Mosca, no tanto para hacerse más rico de lo que es, sino para disfrutar, con cinismo, del triste espectáculo de la codicia de los demás. Al final, el par de embaucadores, y los ambiciosos estafados, son escarmentados por la Justicia con

mayúscula. ¿Por qué Venecia como lugar de la acción? Acaso por el atractivo que Italia tenía para cualquier europeo de ciudades brumosas o, quizás con mayor razón, por tratarse de una ciudad que era, en esos tiempos, un punto de tráfico internacional de honestos comerciantes y de una variada fauna de embaucadores y tramposos que podrían ser espejo exacto de los personajes de la pieza.

La pericia en manejar la intriga hace que Jonson caiga en excesos de extensión e inutilidad de escenas y personajes, circunstancia que delata su inclusión en el contexto teatral isabelino, por lo general exuberante y poco económico, y que ha favorecido las adaptaciones que se han hecho de la pieza, siempre en afán de aligerarla para menor fastidio de los públicos modernos.

Aunque se trate de un dato anecdótico, conviene informar que *Volpone* conoció una inesperada popularidad a comienzos del siglo XX, como consecuencia de la acusación que se le hizo a Jacinto Benavente —nada menos que premio Nobel de Literatura en 1922—, de haber plagiado a Jonson con *Los intereses creados*, pieza que el dramaturgo español escribió en 1907. Hay coincidencias también con *El avaro* de Moliere, de estreno posterior, pero el francés, que quizás no conoció la pieza de Jonson, jamás ocultó el origen de la suya, que proviene en forma indiscutible de Plauto y de los comediógrafos griegos.

*El alquimista* —para María Martínez Sierra “la mejor de las farsas satíricas escritas por Ben Jonson”<sup>120</sup>—, escrita en 1610, participa de muchas curiosidades. Además de ser la pieza donde Jonson cuida aún con mayor esmero las unidades de tiempo y lugar, usa un intachable verso blanco y cuenta con un diseño argumental que si bien tiene a tres personajes actuando de protagonistas, hace que los otros nueve de ningún modo lo hagan de comparsas, sino que forman parte de un conjunto convocado alrededor de un falso alquímico que, aunque actividad digna y aceptada en el siglo XVII (la reina Isabel era una devota y un tal John Dee su alquimista de consulta), fue terreno propicio de superficiales vulgarizadores y descarados ladrones, que prometían la transformación de cualquier cosa en plata u oro.

La historia ocurre en Londres —esta vez Jonson no fue muy lejos en busca de la truhanería—, en medio de una peste que hacía recordar la que en realidad había afectado a la ciudad unos meses antes.

El texto, publicado en su célebre volumen de 1616, es precedido por un prólogo y una síntesis del argumento que el autor redactó a la manera latina, en doce versos cuyas primeras letras forman en acróstico el título de la obra.

En medio de la peste, un propietario abandona  
La ciudad, dejando su casa en manos del mayordomo.  
Al criado tanto ocio lo corrompe, y a conocer

Lo lleva a un rufián y a su dama, a la sazón en horas bajas.  
 Quienes abandonando su magro negocio, deciden emprender  
 Una actividad a gran escala. Y, puesto que solo necesitan  
 Instalarse en una casa, sellan un contrato con aquél  
 Mas, eso sí, dividiendo las ganancias. Y así actúan.  
 Ingente clientela atraen, y a todas embaucan, echando  
 Suertes, descifrando símbolos, moscas<sup>121</sup>, y perpetrando  
 Tales estafas en virtud del uso de la piedra<sup>122</sup>, que  
 Al fin sus artes, a una con ellos, en humo se resuelven<sup>123</sup>.

Ya instalado como un dramaturgo de prestigio, Jonson dejó de escribir por más de diez años. Hay dos hipótesis sobre este largo silencio. La primera conjetura es que Jonson, hombre de mal genio, consideró que su última comedia, *El demonio es un asno*, había recibido una acogida tibia, inmerecida, y entonces se negó a volver a exponerse ante un público londinense que en realidad despreciaba. La otra, más plausible, es que su condición de Poeta Laureado lo obligaba a complacer al monarca y hacerse cargo de la composición de las “mascaradas” (*masque* en inglés)<sup>124</sup>, un género teatral que si bien se practicaba desde la entronización de los Tudor, se puso muy de moda en los tiempos jacobeos y luego en los carlistas. Los historiadores anotan que el propio rey Jacobo y la reina participaron de algunas, generando la crítica indignada de los puritanos. A diferencia del austero teatro isabelino, la mascarada se representaba con gran despliegue escénico y visual y escaso cuidado por el texto.

Fue Íñigo Jones (1573-1652), un arquitecto muy considerado en Londres, quien le dio ese aliento. A su cargo estuvo la construcción de la Casa de la Reina, todavía en pie, la Casa del Banquete, con techos pintados por Rubens, y la iglesia del Covent Garden, cuyos restos aún se conservan en la parte oriental de la plaza. Deslumbrado por la fantástica tramoya teatral que descubrió en un par de viajes que hizo a Italia, donde conoció el famoso teatro de Vicenza que construyó Palladio, innovó dentro del género y lo transformó en un espectáculo que pasó a ser muy apreciado por el público inglés. Cabe decir que lo suyo fue teatro de corte, presentado en espacios “a la italiana”, que respondían con mayor docilidad a sus propuestas de extravagancia escénica. Por otra parte no quedaba otra alternativa para Íñigo Jones que el uso de estos ámbitos cerrados; los entrañables teatros al aire libre, levantados en las orillas del Támesis, habían sido destruidos poco antes y en su totalidad por orden del puritano Oliver Cromwell, quien de este modo asestó el golpe de gracia a una actividad que aborrecía.

El reingreso de Jonson a la escena, en 1625, con *El mercado de noticias*, donde anunciaba la idea en que se sustenta hoy sobre la prensa moderna, no

fue feliz. Tampoco obtuvo éxito con las obras siguientes: *La posada nueva*; *La lady magnética* y *Cuento de una tina*, que según Martínez Sierra eran cuadros de costumbres muy cercanos al sainete y muy lejos de la aguda sátira jonsoneana.

No obstante, por su insistencia en mantener en su literatura los postulados dramáticos que había propuesto Aristóteles, se lo ubicó como el modelo preferido del teatro de la Restauración, tan influido por el neoclasicismo francés, en desmedro de una tradición donde figuraban nada menos que Marlowe y Shakespeare. *Volpone* sigue siendo su mejor carta de presentación y la única pieza clásica de Jonson que se sigue representando con continuidad, en Gran Bretaña y el resto del mundo, compitiendo en pie de igualdad con las más célebres obras de su protector, amigo y competidor William Shakespeare.

Al aporte de Ben Jonson habría que sumar el de John Webster (1580-1625), un gran poeta que aproximadamente en 1614 compuso con gran fuerza dramática *La tragedia de la princesa de Malfi*. Imitando a Shakespeare, Webster teatralizó hechos que al parecer fueron verídicos aunque con anterioridad habían alimentado las fantasías de un par de novelistas, que trataron la misma cuestión en textos en donde, se presume, encontró inspiración el dramaturgo.

En 1633 John Ford (1586-1640) trata en *Lástima que sea una puta* un tema que también ya había sido abordado con anterioridad, pero acaso no con la misma crudeza: el incesto. Las comparaciones que se han pretendido hacer con *Romeo y Julieta* de Shakespeare parecen desatinadas, ya que si bien los adolescentes amantes de Verona padecen la imposibilidad de unirse, las razones de la separación no están dadas por la comisión de pecado alguno, asunto espinoso que sí actúa en el drama de Ford.

Ambas obras son posibles de leer en castellano y de la última el realizador italiano Giuseppe Patroni Griffi tomó en 1972 el argumento para su film, *Adiós hermano cruel*, con la participación de Charlotte Rampling y Fabio Testi. También la obra de Ford fue la fuente de una reciente versión (2008) para ballet de Julio Bocca y su compañía Ballet Argentino.

## Usos, costumbres, convenciones y poéticas del teatro isabelino

Como ya se refirió más arriba, en tiempos barrocos las piezas dramáticas no eran apreciadas como obras de arte. En una conferencia dictada en 1949, Jorge Luis Borges nos da un exacto estado de situación.

Shakespeare es un caso curioso ya que se trata de un autor que, por razones de época, no podía verse a sí mismo como literato. El teatro, entonces, estaba al margen de la literatura; era una actividad análoga a la actual composición de libretos para el cinematógrafo; los contemporáneos de Ben Jonson se mofaron de este porque publicó sus piezas y las tituló Obras (la palabra les parecía presuntuosa para un género tan humilde). Tal vez esa libertad, surgida del desdén que Shakespeare sentía por su trabajo, le permitía volcarse enteramente en él y lograr sus bruscas y prodigiosas iluminaciones<sup>125</sup>.

Se debe agregar a este asunto que los dramaturgos isabelinos, que desconocían el concepto de propiedad intelectual actual, “robaban” sus argumentos de los materiales que tuvieran a su alcance, desde las novelas italianas y francesas, muy difundidas por el desarrollo de la imprenta, hasta las crónicas históricas que resucitaban hechos de la antigua Inglaterra. Con su fantástica ironía, Bernard Shaw (1856-1950) decía que Shakespeare sabía contar un cuento muy bien, a condición de que alguien lo hubiera contado previamente.

Astrana Marín (1869-1959), hoy discutible y al menos sospechado traductor al español de toda la obra de Shakespeare en 1929, ofrece abundantes datos sobre las fuentes, algunas presuntas, que alimentaron las obras del poeta. En algunos casos el origen parece incontrovertible, en otros se trata de especulaciones que el mismo crítico aporta como tales, pero el abrumador y minucioso despliegue de títulos y leyendas que nos ofrece el comentarista nos permite advertir que la producción intelectual era de rapiña sencilla para los dramaturgos de la época, y vasta fuente de inspiración para sus historias.

Para darle un marco a la situación señalamos algunos ejemplos que ofrece Astrana Marín. *El mercader de Venecia* se nutre de tres fuentes, dos italianas y una pieza inglesa que Anthony Murray escribió en 1580, además, por supuesto, del antecedente marlowiano de *El judío de Malta*. *Como gustéis* es una adaptación del romance *Rosalynde*, de Lodge; *Ricardo II* toma como referente el *Eduardo II* de Marlowe; *Hamlet* prácticamente se apodera del argumento de un texto perdido de Thomas Kyd y, para finalizar una lista que más larga sería fastidiosa, en *Rey Lear* se reconocen también tres orígenes, los tres ingleses, mientras que el tema de *Otelo* ha sido extraído de un cuento italiano, *Gli Ecatommiti*, publicado en una colección que en 1565 firma Gambattista Cinzio Giraldi.

Lo extraordinario del asunto, es que la transformación de fuentes narrativas en material dramático siempre ha sido un desafío riesgoso para los dramaturgos de cualquier época, no siempre superado con felicidad. Enfrentados a este reto, la pericia de los isabelinos, en especial de Shakespeare, es asombrosa. Con el resultado

dramático conseguían borrar las huellas de los originales literarios, otorgándole al nuevo producto una autonomía de alto valor poético y, lo más elogiabile, de amplia funcionalidad teatral.

Los comienzos de este teatro regularizado sobre leyes propias y muy particulares, tuvieron como protagonistas a dramaturgos que solían trabajar en equipo y que salteaban la formalidad de firmar sus obras. Estos autores vendían sus manuscritos a los empresarios, que, propietarios de los textos, les daban la utilización que se les ocurría, quitando o agregando personajes y situaciones según les fuera conveniente. Luego estos cambios fueron innecesarios, pues con la formación de las compañías estables estos dramaturgos —empleados de las mismas, al igual que el sastre y el carpintero— pasaron a escribir en función del elenco tal como estaba constituido, de modo que no sobraba ni faltaba nada; la cantidad de personajes, por ejemplo, respondía a las posibilidades de ser cubiertos por todos los actores de los que disponía el conjunto. Desde ya que estos doblaban personajes; con excepción de los protagonistas, los actores tenían a su cargo varios roles en la misma obra. Recuérdese también que el teatro isabelino no admitía actrices (recién en 1660 se les permitió la actuación, aunque siempre tuvieron que tolerar el rechazo de los puritanos, que las tildaban de meretrices). Hasta que ellas aparecieron hubo actores que se destacaron en los papeles femeninos; Astrana Marín menciona como lo mejores para estos roles a Alexander Cooke, Nataliel Field y John Underssood, que debieron ser suplantados por otros mozalbetes cuando por obra de la naturaleza estos alcanzaron la madurez varonil.

Como se remarcó, en este clima de liberalidad, donde el dramaturgo no era ni se consideraba un “artista”, ocurría con frecuencia y sin escándalo para nadie lo que hoy entendemos por plagio. Entre los pocos recaudos que se tomaban para evitarlo, se tenía la precaución de suministrar a los actores un libreto con solo los parlamentos del personaje que interpretaban, verdaderas copias de trabajo que los dejaban ignorantes de toda la peripecia, al menos hasta que la obra se estrenaba y entonces podían oírla entera en el escenario. Es cierto que al margen de la prevención contra el robo intelectual, operaba un aspecto económico importante: ¿cuánto le hubiera costado a la compañía la copia de los textos completos para todos los actores, habida cuenta que, para colmo, el teatro isabelino contaba con una gran cantidad de personajes?

Víctor Hugo disculpa la precariedad intelectual con que se trabajaba, afirmando que, debido al apresuramiento y a las urgencias, las compañías ensayaban con frecuencia solo con la ayuda del manuscrito del poeta, el cual era maltratado por el ajetreo, provocándole alteraciones e impurezas que en el mayor de los casos hoy se han incorporado a los textos originales. La agenda de los *Chamberlain's Men* —que no

podía diferir en demasía de la de las otras compañías–, indica que a veces debieron representar diez piezas en un período de dos semanas. En semejantes condiciones es imposible pensar en representaciones donde el texto del autor conservara su pureza virginal, por más fantástica que fuera la memoria del actor isabelino. “Es absurdo suponer que el texto escrito por los dramaturgos jamás sufriera cambios”<sup>126</sup>.

Asimismo, y con el mismo carácter preventivo contra el hurto, se evitaba la edición de la obra en una fecha anterior a su representación. Esto explica que a la muerte de Shakespeare –muy escrupuloso en la edición de sus sonetos–, solo se habían publicado in-cuarto dieciséis obras del poeta (la primera, *Tito Andrónico*, en 1594), “en ediciones casuales y aun clandestinas”<sup>127</sup>. Esta clandestinidad no garantizaba la fidelidad de las publicaciones respecto a los originales de los creadores, por lo general eran textos corruptos que solían enviarse a la imprenta con el solo aporte de las copias de trabajo mencionadas, las que en el caso de que presentaran dudas, podían, a veces, acudir al auxilio de la memoria de los actores que alguna vez habían tenido a cargo los roles.

Por lo general el título marcaba la diferencia entre la obra editada y la obra representada; los libros solían titularse de distinto modo que la representación. La edición de la primera parte de *Enrique IV* se la reconocía, impresa, como *La primera parte de la guerra entre York y Lancaster*, mientras que a la segunda se la denominó *La verdadera tragedia de Ricardo, duque de York*.

Es incierta la permanencia en cartel de las obras representadas, no encontramos datos fieles e indiscutibles. Las fuentes se inclinan en aceptar que se trataba de pocas funciones, aunque la compañía retenía el repertorio con el fin de volver a ofrecer las piezas en el momento más oportuno. Se estima que por causa de esta programación, los actores se veían obligados a memorizar una enorme cantidad de textos, que pasaban a formar parte de su patrimonio profesional.

Aunque sabemos que estamos reiterando, debemos señalar que en el rango estricto de las poéticas dramáticas, el teatro isabelino hizo caso omiso o usó de forma selectiva y funcional a sus intereses las Reglas Clásicas que los tratadistas renacentistas, Agnolo Segni, Maggi, Castelvetro, Julio Cesare, elaboraban en coincidencia temporal aunque al margen del desarrollo escénico inglés, y que nosotros hemos descrito en el capítulo anterior, referido al Barroco.

En realidad los dramaturgos isabelinos sabían muy poco del teatro clásico, y le debían muy poco. Las tragedias de Séneca, destinadas más a la lectura que a la representación, pueden haber ejercido cierta influencia sobre su estilo retórico, las comedias de Plauto y Terencio pueden haberles proporcionado unos pocos recursos y situaciones cómicas, pero el teatro isabelino sería muy parecido a lo que es si esos autores hubieran sido

totalmente desconocidos. Hasta Ben Jonson, el único “erudito” de los dramaturgos de la época, sobre quien las teorías estéticas de los humanistas ejercieron una profunda influencia, tiene más deudas con las obras morales [las religiosas del medioevo] que con la comedia latina<sup>128</sup>.

La unidad de lugar, cuando se quería dar cuenta de ella a través de otra forma que no fuera la escenografía verbal (el libreto marcaba que los actores dijeran dónde estaban y si era de día o de noche), era proporcionada por objetos de múltiple función referencial. Si los personajes vestían camisón de dormir o portaban antorchas el espectador tomaba nota de que la escena que se estaba representando de día ocurría durante la noche; unos simples arbustos en macetas actuaban por efecto de sinécdoque (tropo que consiste en extender, restringir o alterar de algún modo la significación de las palabras, para designar un todo con el nombre de una de sus partes), y simulaban un bosque; un trono situaba la acción en palacio. A veces el dato de dónde y cuándo ocurría la acción se ofrecía mediante carteles o anuncios portados por un actor.

La iluminación estaba impedida de actuar de auxilio de estas unidades porque no la había; las representaciones en los teatros isabelinos de la ribera del Támesis se hacían por la tarde de los meses cálidos, a la luz del día.

“Ir al teatro” hoy [...] significa sentarse en un auditorio a oscuras para contemplar a los actores interpretando su papel en un espacio iluminado. En impactante contraste, Shakespeare y sus colegas dramaturgos escribieron obras para un auditorio en el que (presumiblemente) los espectadores podían verse entre sí tan claramente como podían ver los eventos sobre el escenario. Los actores isabelinos entonces, representaban sus obras a plena luz (ya sea natural, como en *The Globe*, ya sea artificial, como en el *Blackfriars*), la cual, esencialmente permanecía constante durante el curso de una representación cambiando solo cuando el sol se ocultaba detrás de una nube o cuando eran transportadas antorchas sobre el escenario<sup>129</sup>.

Con estos modos la representación adquiriría una bienvenida agilidad, el traslado de un sitio a otro solo requería de un par de palabras, tantas como las que se necesitaban para desbaratar la unidad de tiempo, que todavía se tenía menos en cuenta que la unidad de lugar, pues el tiempo, para Shakespeare y los isabelinos, no era un tirano sino un servidor. La acción de *Otelo* dura exactamente treinta y seis horas. Comienza a las cuatro de la tarde del sábado, en Venecia, y termina el lunes al amanecer, cuando Otelo estrangula a Desdémona. ¿Pero qué lector o espectador advertirá que los sucesos se producen en un lapso tan breve? La amenaza turca que ha sido la causa de la convocatoria de Otelo y los preparativos para

contrarrestarla traen consigo la sensación de que la duración no es tan efímera, sino mucho más extensa. Lo mismo sucede en *Macbeth*: los nueve días representados en escena, con dos intervalos entre ellos, corresponden a diecisiete semanas para toda la acción. “Shakespeare transforma años enteros en meses –dice Jan Kott–, meses en días, en una gran escena, en tres o cuatro réplicas, las que hace caber toda la quintaesencia de la historia”<sup>130</sup>.

Gracias a esta “rabiosa condensación” (Jan Kott) se sostenía sin mella ni aburrimiento la continuidad de, por ejemplo, los cuarenta y tres cambios que exige *Antonio y Cleopatra*, de Shakespeare, o permitía que este mismo autor “pueda presentar su retrato de Verona en veinticuatro escenas con un elenco de treinta roles parlantes y una multitud de extras”<sup>131</sup>.

Pero sin duda la pauta dogmática que más ha esquivado el teatro del Barroco inglés (se incluye también el español), es la prohibición absoluta de mezclar los géneros o los subgéneros dramáticos, tragedia y comedia. Para los isabelinos tanto la tragedia como la comedia tenían que marchar juntas, porque ambas conformaban la verdadera cara de la existencia: la risa convivía con el llanto. En este punto la escena isabelina no solo contradijo a los humanistas renacentistas sino al mismo Aristóteles, quien asignó el protagonismo de las tragedias a los grandes hombres y de las comedias a los hombres vulgares. Si bien Shakespeare adoptó en algunas de sus piezas el género sin ninguna mácula –escribió comedias y tragedias sin mezcla alguna–, también alteró la pureza dramática de algunas obras con notas de colores distintos, tal como la convivencia de un ser vulgar, un bufón, con un rey en *Rey Lear*.

De todos modos habría que atenuar esta irreverencia y señalar que se extendió hasta los términos que no rozaran lo político ni mellaran la cristalización de un orden social donde había gente noble, privilegiada, y gente rústica que tenía que aceptar y contentarse con su destino. El teatro isabelino contribuyó a la construcción del poder y, a su vez, le sirvió de modo de expresión. Ni Shakespeare ni ningún otro autor buscó cuestionar este statu quo (¿qué dramaturgo isabelino se hubiera atrevido a reclamar un mundo más “democrático”!). Todo lo contrario, se buscó proteger el universo monárquico. Y es así que, como un bufón divaga con un rey en igualdad de condiciones en *Rey Lear*, en *Coriolano*, como en otras obras de Shakespeare, se marcaron claramente las diferencias y se lo hizo con la mejor herramienta del teatro, el lenguaje. El patricio Nemenio Agripa habla con un magnífico verso blanco mientras que la plebe enardecida le contesta en prosa. En *Noche de reyes*, Shakespeare evitó que se concretara sobre el escenario la situación del casamiento entre un caballero y una criada, porque en la época el espectador hubiera resignificado ese matrimonio, e imaginado una posibilidad de cambio inadmisibles dentro del orden social vigente.

Como contrapartida a tanta trasgresión preceptista debemos señalar la obediencia más o menos general del teatro isabelino a la estructura formal aristotélica compuesta por cuatro movimientos.

*Protasis*, presentación de la situación y de la relación entre los personajes. Epitasis, donde los argumentos se desarrollan y se entrecruzan.

*Catastasis*, donde el nudo se articula de manera inextricable, sin atisbos de solución de los conflictos.

*Catastrophe*, o desenlace del nudo dramático, que en la comedia lleva a un final feliz y en la tragedia a un final desgraciado (aunque no siempre es así, ya hemos cuestionado esta resolución en un capítulo anterior).

Damos como ejemplo de la adopción de este esquema el inicio de *Coroliano*, donde Shakespeare plantea en muy pocos términos el estado de la cuestión y las causas de conflicto.

CIUDADANO PRIMERO: ¡Escuchadme! Antes de proseguir, he de hablaros.

TODOS: ¡Hablad, sí! ¡Hablad!

CIUDADANO PRIMERO: ¿Estáis todos dispuestos a morir antes que a pasar hambre?

TODOS: Sí, lo estamos.

CIUDADANO PRIMERO: Sabed primero que Cayo Marcio [Coroliano] es el mayor enemigo del pueblo.

TODOS: Sí, lo sabemos.

CIUDADANO PRIMERO: Matémosle y así tendremos trigo al precio que queremos. ¿Todos de acuerdo?

TODOS: Basta de palabras ¡Vamos! Hagámoslo ¡Vamos!<sup>132</sup>.

Es cierto que el teatro isabelino fue el alojamiento más confortable que encontró el verso blanco, aunque también la prosa fue de uso acostumbrado. Se dieron, más arriba, algunos ejemplos de las operaciones que se hacían con el lenguaje donde ambos recursos, la prosa y el verso blanco, fueron utilizados en forma funcional. Pero estos cambios de registro en los originales son difíciles de apreciar por nosotros, lectores en castellano, porque los traductores que se atrevieron a la aventura –sin la desazón de Leandro Fernández de Moratín, quien marcó que la mayor dificultad para la tarea era que la totalidad de la obra de Shakespeare “no parece producción de una misma pluma”–, han tratado de salvar los escollos traduciendo los textos en prosa. Esto fue un criterio general muy aceptado, aunque en uno de los primeros intentos, el de Guillermo Macpherson en 1873, no se haya respetado, porque este traductor asumió el compromiso de

traducir la prosa en prosa y el verso en verso, directamente de la fuente inglesa. El resultado, según los especialistas, fue insatisfactorio, porque los versos en castellano, acaso atractivos para la lectura, eran de una rigidez insoslayable apenas se trataba de decirlos en el escenario.

Porque este es el otro problema, cómo traducir el teatro isabelino de modo que la lectura sea placentera pero también los textos sean de utilidad para los actores y actrices que pretenden representarlo. El camino más aceptado, reiteramos, fue acudir a la prosa. Las muy difundidas traducciones de Astrana Marín, según propia confesión, son en prosa.

Solamente hemos traducido en verso aquellas canciones y pasajes que podían perder intensidad en prosa, como la escena de las brujas en el acto cuarto de *Macbeth*, y aun en esas ocasiones damos el traslado literal al pie de la página [...] Es preferible un traductor literal a un traductor infiel<sup>133</sup>.

Citamos a Astrana Marín porque creemos que su trabajo fue el de mayor circulación en nuestro país, al menos hasta hace muy poco tiempo, que a través de él muchos de nuestros teatristas han tenido al menos el primer acceso a la dramaturgia de Shakespeare, aunque el director argentino Alberto Ure derroche desprecio y considere sus traducciones “célebres por lo miserables”<sup>134</sup>.

En los últimos tiempos, y ante las dificultades apuntadas, está primando el criterio de hacer “versiones” de cualquier texto isabelino, recurso que permite, sobre todo, cuidar su reproducción escénica. La iniciativa se aplica, con frecuencia, ante un proyecto de representación en particular, revisado y “versionado” en función de los intereses artísticos que se ponen en juego en un momento determinado. En este rubro ubicamos aquellos emprendimientos que, no obstante la libertad que se obtiene acudiendo a la versión, tratan de mantener un respeto bastante alto hacia la fuente original. Excluimos, sin desmerecer de modo alguno, los proyectos que se permiten dar pasos más amplios, adaptando y haciendo cambios mucho más atrevidos (agregando o eliminando personajes y situaciones, cambiando la temporalidad y hasta la estructura dramática), con el resultado feliz o infeliz que depende, claro, del talento de los responsables de la empresa.

Entre las iniciativas desvinculadas de un inmediato correlato teatral debemos mencionar la traducción de Pablo Neruda de *Romeo y Julieta*<sup>135</sup> –un poeta traducido por otro poeta–, y las del Instituto Shakespeare, de España, un colectivo que desde 1978, con la conducción de Manuel Ángel Conejero, se ha propuesto la “traducción teatral” de las obras de Shakespeare, que van siendo publicadas por Cátedra Letras Universales en volúmenes de cuidada elaboración, que es posible conseguir en la Argentina.

Debemos aclarar, por último, que cualquiera de estas operaciones –traducción, versión, adaptación–, requieren, como primer paso, de una previa modernización de la ortografía inglesa, aclarando el significado de algunas palabras ahora de valor arcaico, porque, como resulta obvio, el inglés, idioma vivo, ha sufrido grandes cambios de significantes y de significados. “Aun cuando casi todas las palabras son corrientes en inglés –nos dice Peter Brook–, la forma de expresarse es indudablemente propia del siglo XVI”<sup>136</sup>.

Aun a riesgo de reiterar conceptos que ya hemos tratado, damos a continuación la lista de un número de convenciones y datos sobre costumbres que el teatro inglés del Barroco aplicó tanto en los textos como en los espectáculos. Inevitablemente debemos sumar las influencias recibidas, el acopio o desapego de poéticas existentes y las cuestiones prácticas, dado que “cualquier grupo de convenciones de representación está en función con lo que el medio puede y no puede proporcionar”<sup>137</sup>.

- Como ya se hizo mención, el teatro isabelino fue muy permeable a la influencia de Séneca, una noción que pasó a ser entendida como “senequismo”.
- En el mismo sentido, aunque más mitigado, se debe tomar nota del ascendiente de los comediógrafos latinos, sobre todo de Terencio. En 1530, Nichols Udall tomó a su cargo la primera traducción de una obra de Terencio, cuyo título desconocemos pero, sabemos, se representó en el Colegio de Westminster.
- Los isabelinos abusaban del empleo de una segunda y hasta de una tercera acción dentro de la misma obra, un arbitrio que irritó a los tratadistas del Renacimiento, cuidadosos de la unidad de acción que, prevenían, se desbarataba con este recurso.
- “El oficio de actor se aprendía haciéndolo. Existían dos instancias de ingreso a la profesión: ser aprendiz de un actor y servirlo durante un tiempo hasta adquirir el conocimiento o ser socio –comprando la participación en la compañía– y recibir la instrucción recorriendo distintos roles en la representación”<sup>138</sup>.
- Asimismo utilizaban muchos personajes, tantos como los que podrían cubrir los actores que formaban las también numerosas compañías. *Coriolano*, por ejemplo, plantea la actuación de diecisiete personajes, más una suma imprecisa de ciudadanos y senadores romanos, soldados, mensajeros, sirvientes, etc.

- Es típico el procedimiento de Shakespeare, y de John Ford en *Lástima* que sea una puta, de usar la presentación de situaciones *in medias res*, dando la sensación de que la acción ha comenzado antes de que el espectador tuviese oportunidad de contemplarla. Ben Jonson también recurre a este mecanismo: así comienza *El alquimista* y muchas de las escenas de la obra. Para lograr este efecto el teatro isabelino acudía a las escasas acotaciones, pidiendo a los actores que entraran en escena “como viniendo de cenar”, “como viniendo de recibir tormentos”, “como viniendo de cazar”, un modo, por otra parte, de indicar que el mundo continuaba fuera del teatro.

- Es más o menos aceptada la ausencia de didascalias en la dramaturgia isabelina, aunque su carencia absoluta no es tal. Si bien los editores exageraron en este sentido e inventaron algunas inexistentes para facilitar la lectura que de otro modo podía hacerse incomprensible, es cierto que los autores se ocuparon, algunas veces, en aclarar puntos de su historia acudiendo a este instrumento. Resulta cierto que por lo general marcaban las entradas y las salidas de los personajes usando el latín *–enter* para entrar y *exit* para salir– y de incluir otro tipo de acotaciones con final inconcluso, marcado con un “etc.”, que significaba que el actor contaba con la libertad de añadir los agregados que la situación le proponía.

- Insistimos en que el teatro isabelino carecía de decorados, dotado el escenario solo por cortinados a foro, para las entradas y salidas de personajes, y algunos trastos que alcanzaban condición de signo. El árbol donde se ocultan los conspiradores contra Malvolio, en *Noche de reyes*, con seguridad era una planta en una maceta.

Es por esto que los textos se ocuparon de hacer el reemplazo de lo inexistente a través de lo que llamamos “escenografía verbal”. Los datos de lugar y de tiempo los obtenían los espectadores a partir de lo que decían los personajes. “¡Al fin! ¡Este es el bosque de Arden!”, dice Rosalinda en *Como gustéis*, mientras reconocía un escenario vacío de trastos.

Hay que tener en cuenta que el teatro isabelino fue “deíctico”. Deíctico es el carácter del teatro que, como Pavis define el término, señala claramente que se trata de un artificio, una ficción, que el actor “está haciendo de”.

- “El vestuario [...] era tan rico como la compañía pudiera permitirse, puesto que era esta una época que otorgaba gran valor a la indumentaria –un lote de vestidos podía sustituir, como recompensa por méritos, a una hacienda o tierras–. Todas las obras de Shakespeare insisten en el vestuario [lo que] refuerza la creencia de que el público de la época se sentía más que dispuesto a aceptar el espectáculo exterior, la apariencia, como si de realidad se tratara”<sup>139</sup>.

El vestuario no daba ninguna referencia de la época evocada en la pieza teatral (“era más importante lucir bien que lucir correctamente”<sup>140</sup>), sino de la situación social del personaje según los cánones de la sociedad isabelina; Julio César vestía con la misma magnificencia de un noble inglés del siglo XVI. Por otra parte una misma indumentaria servía para varias obras, un procedimiento inimaginable en el teatro actual.

El inventario del vestuario del famoso actor Edgard Alleyn consistía en catorce capas, diecisiete túnicas, diecisiete vestidos antiguos, diecisiete chaquetones y jubones, once calzas francesas y ocho calzas venecianas.

- Era frecuente el uso del disfraz, mucho más en la comedia aunque también en la tragedia. El disfraz era usado para ocultar la identidad, provocar equívocos y, sobre todo, esconder el verdadero sexo del personaje. Por lo general las circunstancias de la trama llevaban a las mujeres a disfrazarse de hombres; Rosalinda en *Como gustéis* o Jessica y Portia en *El mercader de Venecia*, aunque en *Las alegres comadres de Windsor* el procedimiento, utilizándolo hasta el máximo como divertimento escénico, involucra a la mayoría de los personajes varones, hasta el mismísimo Sir John Falstaff, en su última aparición para el público isabelino.

- La “verticalidad” es un atributo de la escena isabelina, certificada de manera reconocida a través de la célebre escena del balcón de *Romeo y Julieta*, donde los amantes se comunican desde diferentes niveles: Romeo oculto en el espeso jardín y Julieta demasiado expuesta en la ventana. La particular arquitectura del teatro isabelino (de la cual nos ocuparemos al final) daba lugar a este procedimiento que los autores supieron aprovechar. Fausto le planta cuernos a un Benvolio que se guarece en la altura para observar desde ahí, sin involucrarse, la ceremonia con la que el doctor alquimista recibe al Emperador.

- La música en escena era muy afín con las necesidades del espectáculo, de la cual tenemos noticias históricas pero escasos registros que, no obstante las dificultades, han sido recogidos, clasificados y atesorados por los musicólogos. Téngase en cuenta que muchas obras isabelinas, en especial las comedias, registran la presencia de canciones que requirieron ser acompañadas por música durante las representaciones. Por otra parte Auden nos informa que “en la época isabelina la música era considerada un hecho social importante. Una persona educada debía tener conocimiento musical, al menos la habilidad de leer una parte de un madrigal<sup>141</sup>, y la extraordinaria producción de melodías y madrigales durante el período que va de 1588 a 1620 es una prueba irrefutable de la frecuencia y la calidad con que se hacía música”<sup>142</sup>.

Shakespeare, por ejemplo, usa la música con dos fines. Al primero de ellos lo podemos llamar “naturalista” y es utilizado para representar el regocijo, mediante una danza o un canto, o el dolor, a través de una marcha fúnebre. El segundo ya remite a un mundo sobrenatural o mágico, que se expresa por medio de imágenes auditivas. “Las canciones solicitadas en *Mucho ruido y pocas nueces*, *Como gustéis* y *Noche de reyes* ilustran la habilidad de Shakespeare para lograr que lo que podrían haber sido bellas irrelevancias contribuyan a la estructura dramática”<sup>143</sup>.

Esto significa, por otra parte, que las compañías isabelinas debían sumar al elenco personas con habilidades para estos menesteres musicales.

- “Antes del final del período de actividad literaria de Shakespeare [...], estaba prohibido mencionar el nombre de Dios en el escenario”<sup>144</sup>. Esta norma se estableció en 1606 y es por eso que a partir de esa fecha, los personajes que hacen reclamos a la máxima divinidad se expresan en plural, los “dioses”, dando el equívoco dato de que actúan independientes de la época en que transcurre la historia, pareciendo paganos que adhieren a una religión politeísta.
- El idioma inglés, aún en formación, permitía la acuñación de nuevas palabras. Shakespeare es, quizás, el dramaturgo isabelino que más se apropió del recurso.
- El aparte o soliloquio (incomprensibles para un público habituado al realismo finisecular) era de uso frecuente en las obras isabelinas. Esta convención de cuño estrictamente teatral –nadie hace apartes en la vida cotidiana– es la que sostiene toda la trama de *Otelo*, donde Yago, con sus soliloquios, hace cómplice al público de la terrible trampa que se le está tendiendo al moro de Venecia.
- En el teatro inglés no actuaban mujeres. La convención exigía entonces que los juveniles y bellos personajes femeninos –Julietta, Rosalinda, Jessica, entre otros– sean interpretados por mozalbetes a las puertas de la edad adulta.
- Al menos en los teatros isabelinos al aire libre el actor actuaba sobre un tablado rodeado por una audiencia que ocupaba tres de sus lados, una disposición que incidía en su manera de representar y en los desplazamientos que debía hacer el actor para ser contemplado desde tres ángulos distintos.
- Una clave importante de este teatro es el rol activo que, desde el escenario, se le pedía al público. “Así, en el prólogo de *Enrique V*, el interlocutor de Shakespeare se disculpa por los límites de “este indigno patíbulo”, en que “un objeto tan grande” como la batalla de Agincourt solo se dé a entender; pero aun así, los actores pueden “obrar en vuestras fuerzas de la

imaginación” si los espectadores están dispuestos a “suponer”, a “hacer pujanza imaginativa” dividiendo a un solo hombre en mil partes, en “creer que, cuando hablamos de caballos, que los estáis viendo imprimir sus cascos orgullosos en la receptiva tierra”; en breve, dispuestos a “completar nuestras imperfecciones con vuestros pensamientos [...] Este principio, por el cual un dramaturgo se apoya en la imaginación del espectador para transformar una parte en un todo, es básico para el teatro de todas las épocas, pero es particularmente importante para muchas escenas isabelinas”<sup>145</sup>.

- De todos modos el heterogéneo público isabelino no necesitaba incitación alguna, era muy activo, desordenado y desenvuelto para desechar con imprecaciones o con su retiro del teatro el fastidio que sentía por lo que veía en el escenario y no le gustaba. Por otra parte, no existía la respetuosa costumbre actual de permanecer en la sala durante toda la representación. El espectador isabelino se retiraba y volvía a entrar casi a antojo, lo que obligó a que los textos reiteraran acontecimientos dramáticos que ya habían sido mostrados, para satisfacción de aquel que se fue y luego volvía a entrar y necesitaba saber de qué modo había progresado la historia.
- Otro aspecto del mismo tema es el registrado por los historiadores del teatro isabelino, que informan que ante una escena fascinante para los espectadores, se recurría al aplauso y al pedido de un “bis”, reclamo que los actores concedían de buen modo y volvían a repetirla.

## El edificio teatral isabelino

Hay testimonios que las primeras representaciones teatrales isabelinas tuvieron lugar en alguna amplia sala de un edificio administrativo de la ciudad —la alcaldía, por ejemplo—, pero, sobre todo, en los espacios circulares de los patios de las posadas. El interés y el poder de convocatoria logrado dieron cauce a la idea de James Burbage, quien, como ya se informó, en 1576 construyó sobre la ribera norte del Támesis el primer teatro público al aire libre, *The Theatre*. También se dijo que su iniciativa fue imitada muy rápidamente.

Ciertos datos, comparativos de lo que ocurría en otras ciudades europeas, ilustran mejor este fenómeno de efervescencia: en 1605, a dos años de la muerte de Isabel I, Londres contaba con diecisiete teatros, mientras que París tenía uno solo.

El primer teatro isabelino no fue obra de un arquitecto sino que se trató, claramente, de un trabajo colectivo, resultado de una práctica, de las experiencias y las reflexiones de Burbage y su compañía. Un arquitecto

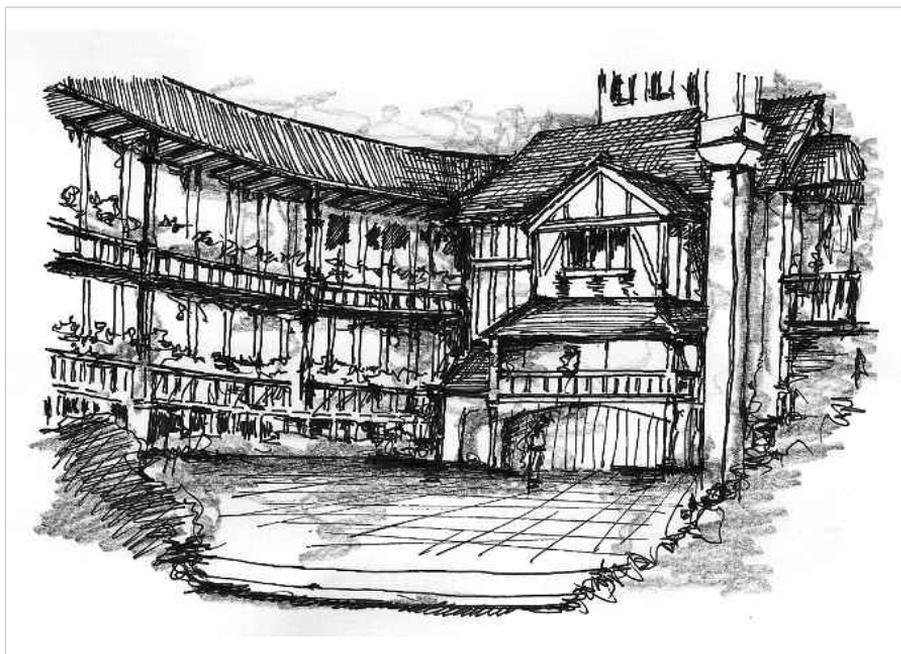
único hubiera dejado, seguramente, rastro escrito de su trabajo –croquis, bosquejos, esbozos...– como lo hicieran los arquitectos italianos. Este tipo de documentación no existía sin duda tampoco en los tiempos en que el teatro isabelino se iba construyendo, de ahí que subsistan aún hoy numerosas vacilaciones y dudas en cuanto a ciertos aspectos de ese teatro. Los historiadores se ven obligados a formular meras hipótesis que, en muchos casos, no podrán ser demostradas jamás<sup>146</sup>.

A falta de precisiones rigurosas –no hay plano alguno de estos teatros–, el patrón más confiable que nos sirve a nosotros y sirvió a todos los estudiosos que trataron el tema, para describir la estructura de los teatros isabelinos, es el dibujo a mano que, para ser más expresivo y explicativo, el holandés Johannes de Witt, que visitaba Londres en 1890, envió por correspondencia a su familia de los Países Bajos, para enterarlos de las características de estos edificios.

- Un edificio cilíndrico, de madera, barro, cal y ladrillo (predominaba la madera, lamentablemente de alta combustión en una ciudad proclive a los incendios), vaciado en su centro.
- Alrededor del centro, tres coronas en tres niveles, todas con techo, para los espectadores sentados.
- En el centro, la parte vacía a cielo abierto, se montaba el tablado que se introducía dentro del círculo y era el espacio de la representación. El resto, lo que el escenario dejaba libre, era de uso de los espectadores de pie, que de ese modo veían a los actores de frente y de costado.
- Hay que anotar que el público tenía el acceso restringido solo por su poder de compra. Los menos pudientes ocupaban el círculo central, de pie, alrededor del escenario; quienes acreditaban mayor fortuna accedían a las galerías, pero en esta zona también hay que establecer diferencias, ya que la primera galería contaba con tres sitios privilegiados: el llamado “palco del Señor” (*my Lord's room*), instalado en el eje de simetría del escenario, donde se situaba la reina o los nobles benefactores de las compañías, y dos “palcos para gentilhombres” (*gentlemen's room*), situados a cada lado del tablado.
- Hay versiones, la de Víctor Hugo entre ellas, que testimonian que, con la misma insolencia que los gentilhombres franceses, los señoritos también se sentaban en el escenario, fastidiando a los actores y dificultando las representaciones. No obstante esta opinión, esta situación es poco probable y no fue comprobada en forma indiscutible.

- El teatro isabelino rompió con la frontalidad a la que hoy nos tiene acostumbrado el “teatro a la italiana”, y el actor isabelino debía entonces cuidar toda la expresividad de su cuerpo, incluso como anota Georges Banu, la “elocuencia de la espalda”<sup>147</sup>. El escenario donde se actuaba, rectangular, de un metro y medio de altura, se introducía en el círculo central unos ocho ó diez metros, mientras que el ancho oscilaba entre doce y quince metros. Hemos insistido en la carencia de iluminación, una afirmación que Surgers contraría cuando afirma, sin dar demasiadas precisiones, que “las técnicas de iluminación del siglo XVI permitían variaciones de intensidad, de colores –mediante filtros–, de fuente y de dirección gracias a distintos mecanismos de ocultamiento”<sup>148</sup>. Suponemos que la estudiosa se refiere a los teatros cerrados, no a los abiertos de la escena isabelina.

Croquis del teatro isabelino



- El tablado al aire libre solía cubrirse con un techo, siquiera parcialmente, que a su vez sostenía un cielorraso de estuco decorado con esmero. En *The Globe* este cielorraso mostraba una alegoría del cielo y del mundo y la divisa latina de la institución: *Aetus mundum agit histriones*.
- Unas cortinas detrás ocultaban la “casa de los actores”, un hueco en la primera galería donde se maquillaban y vestían. Esta casa podía elevarse aun más, ocupar parte de las dos galerías superiores, y ser usada como depósito

de materiales o lugar de la acción: el famoso balcón de Julieta, la aparición fantasmal y mágica de Próspero en las alturas, o los soldados apostados en *Macbeth*. Se especula que también fue el habitáculo de los músicos que tocaban en escena.

- Siempre en el terreno de las hipótesis, y a partir de los datos que nos pueden aportar las didascalias de los textos (dudosas, como se dijo, porque por lo general fueron producidas por los editores, no por los autores), se cree que en el tablado había trampas que permitían la aparición y desaparición de personajes. En *Ricardo III* aparecen y desaparecen once fantasmas.
- Se supone, por elemental raciocinio, que estos teatros disponían de sistemas de desagües, de modo que el agua de las lluvias volcara sobre el Támesis.

## La Restauración

El año 1660 es un año de profundos cambios en la vida de Inglaterra. Con el retorno del poder monárquico, se produce la llamada Restauración. El otrora perseguido Carlos II es convocado a ocupar el manoseado trono de la nación usurpado por Cromwell y, con eso, cesaron entonces los dieciocho años de prohibición de la actividad escénica.

Por justicia, debemos hacer siquiera mención de los esfuerzos que durante los tiempos puritanos hizo William Davenant (1606-1668) para obtener el permiso de representación de obras que, por supuesto, debían cumplir con las rígidas exigencias que le imponía la teocracia instalada en el poder. Para atenuar los efectos que los puritanos consideraban perjudiciales, Davenant puso en marcha proyectos escénicos que requerían de un soporte musical y cantado, procedimientos que manifestados por primera vez en 1657 en una pieza titulada *The Siege of Rhodes*, es para algunos historiadores el nacimiento de la ópera inglesa.

Por su parte, cuando regresó la monarquía, el teatro recuperó su lugar pero no en las mismas condiciones en que lo había perdido. Como producto de la influencia francesa que trajo el nuevo rey, tanto la tragedia como la comedia se fueron aburguesando. Víctor Hugo denuncia que con la llegada de Carlos II el gusto por lo afrancesado había invadido Inglaterra.

Carlos II permanecía más tiempo en Versalles que en Londres [...] Clifford, su favorito, que jamás penetraba en la sala del Parlamento sin escupir, decía: "Es mejor que mi amo sea vicerrey bajo un monarca como Luis XIV que esclavo de quinientos sujetos ingleses insolentes"<sup>149</sup>.

Atado a los gustos imperantes en la Francia de Luis XIV, el teatro inglés perdió el favor popular que gozaba en tiempos isabelinos y jacobinos. La moda se extendió cuarenta años, hasta el 1700, durante los cuales la escena reflejó los aspectos costumbristas y particulares de la vida londinense, a la cual luego se le sumó otra corriente de muchos títulos y gran repercusión que pintaba la existencia provinciana en las mansiones campestres, ocupadas por nobles arruinados pero galantes, burgueses usureros y/o advenedizos y señoritas intrigantes escondidas tras el bordado de los canevas.

Este realismo también trajo consigo el enfoque de un mundo más humilde y a todas luces más modesto aun en el planteamiento de su problemática. Cambio tan radical favoreció el surgimiento de una serie de obras de típico carácter burgués. Esto no es tan sorprendente en las comedias, que según la vieja definición [aristotélica] se ocupaban de gente humilde<sup>150</sup>.

Resulta indiscutible que estas formas teatrales, no obstante el desinterés del público masivo, arraigaron con rapidez en la Inglaterra de la Restauración. En el diálogo festivo, ingenioso, pleno de agudeza, se asienta su principal atractivo; se trata de “piezas de conversación” que con pujanza alcanzarán una alta supervivencia, hasta llegar a ser de interés y uso de autores casi contemporáneos, como Oscar Wilde (1854-1900), Bernard Shaw (1856-1950) o Noël Coward (1899-1977).

La cabal articulación de este esquema se presta para que comediantes habilidosos –diestros tanto en la exacta modulación del desenfado cuanto en el discreto manejo del sobreentendido– logren imprimir en tales obras un eficaz ritmo cómico y un animado clima de causticidad mundana<sup>151</sup>.

Fueron George Etherege (1634-1691), Tom Shadwell (1640-1692), Charles Sedley (1639-1728), Aphra Ben (una mujer, 1640-1689), William Wycherley (1640-1715) y William Congreve (1670-1729), quienes se adaptaron a los nuevos tiempos carlistas. El último, Wycherley, es quien acaso más le debe a Francia, ya que su comedia *El tratante sincero* es una desfachatada copia de *El misántropo* de Moliere.

Con algo de oportunismo, John Dryden (1631-1700) recogió la humillada bandera de Sir Philip Sydney (que defendía las Reglas Clásicas mientras el teatro, ajeno al llamado, convocaba multitudes), y publicó un pomposo estudio *Sobre la poesía dramática*, desde donde, al igual que Sydney (muerto en 1586), propiciaba la adopción de las Reglas Clásicas o aristotélicas. Los autores Nataniel Lee (1637-1692) y Tomas Otway (1652-1685) le fueron fieles pero no lograron algún trato

de la posteridad con sus tragedias que eran “una transacción entre los principios clasicistas del teatro y los del drama renacentista [inglés]”<sup>152</sup>. Ignoramos la circulación editorial de algunas de estas piezas traducidas al castellano. En tren de opinar, descreemos que, de haber títulos traducidos, hoy se los encuentre en el mercado, de modo que sus rasgos, su calidad, sus enfoques, solo pueden ser captados por reflejo, a través de las lecturas de los citados Wilde, Shaw y Coward, cuyas obras sí están al alcance del lector en nuestro idioma.

Las “Comedias de la Restauración” impusieron cambios no solo en el universo literario. Los edificios teatrales, que se construyeron en función de las nuevas propuestas, se inclinaron en favor del teatro a la italiana. Uno de ellos, el *Duke's Theatre*, fue propiedad del empeñoso Davenant.

La mujer, desde siempre relegada de la escena, es ahora aceptada como actriz, rompiendo con la costumbre isabelina de asignarle el rol femenino a un mozallete aún sin barba. El dato histórico indica que el 8 de diciembre de 1660 se representó por primera vez un *Otelo* con la participación de actrices. La innovación hizo mucho furor, hasta el punto de que se modificaban los textos isabelinos con el fin de introducir mayor cantidad de personajes femeninos.

La tiranía de las poéticas teatrales francesas dieron espacio y credibilidad a la opinión de un rígido Voltaire (1694-1778), quien con arrogante delectación despreció el teatro isabelino en su totalidad y disminuyó la calidad de su principal representante, William Shakespeare, a quien llamó “salvaje”. Como consecuencia de estas opiniones, a la de Voltaire se sumaron las de otros que no tenían la misma estatura intelectual, se procedió a llevar a escena las obras de Shakespeare previamente “adaptadas”, violentándolas para hacerlas encajar con los gustos parisinos. “*Macbeth* se adornaba de bailes y cantos; *La tempestad* se transformaba en una “mascarada”. Cordelia y Edgardo se amaban, y la tragedia más terrible obtenía un final complaciente”<sup>153</sup>.

El patetismo de la escena última de *Rey Lear* –un Lear aturdido cargando en brazos a su hija muerta–, fue suprimido por Nahum Tate, un “especialista” en finales felices, quien en una representación de 1681 hizo sobrevivir al rey y suprimió al bufón, inadmisibles personajes de comedia que ya la época no toleraba entrometido en la alta tragedia.

Los ejemplos de mutilación que recibieron las obras de Shakespeare son muchos y nombrar aquí todos los que conocemos resultará excesivo. Añadimos que Guillermo Macpherson –uno de los primeros traductores al castellano de los originales ingleses–, aporta datos sobre las maniobras de un tal John Dennis para estrenar en 1702 una comedia titulada *Comical Gallart* (*El galán grotesco*), que es una “reproducción de *Las alegres comadres de Windsor*, con algunas variantes

introducidas por el corrector audaz, con el fin, según se colige de sus afirmaciones, de mejorar y embellecer la obra de su predecesor<sup>154</sup>. Asimismo Giorgio Melchiori informa que a partir de 1667 se presentó con éxito un texto (¿otra ópera?) del citado William Davenant, en colaboración con John Dryden, titulado *La tempestad en la isla encantada*, que se apropiaba de al menos un tercio de los versos escritos por Shakespeare para *La tempestad*. Nada de esto debería asombrarnos; cuadros de Leonardo fueron retocados para que se vieran más modernos!

## Marlowe, Jonson y Shakespeare en Buenos Aires

Parece cierto que las obras de Marlowe nunca se representaron en Buenos Aires. Esta afirmación tiene, por supuesto, carácter condicional, porque para llegar a la certeza habría que hacer un rastreo muy profundo en un terreno remiso a guardar información. Nosotros solo registramos la representación de *La vida del rey Eduardo II de Inglaterra*, que el Centro Dramático de España trajo a Buenos Aires en 1984 y ofreció en el Teatro Nacional Cervantes bajo la dirección de Lluís Pasqual y el protagonismo del actor argentino Alfredo Alcón. La traducción en versos irregulares fue de Jaime Gil de Biedma y de Carlos Bar, quienes en realidad se basaron en la adaptación del texto que en 1923 hizo Bertolt Brecht.

Por su abundancia abrumadora, el caso de Shakespeare difiere del de Marlowe. Ante la imposibilidad de cubrir el número de representaciones que Buenos Aires conoció del poeta isabelino más transitado, tocamos el tema desde un punto de vista aproximativo. Llegar a cifras y datos precisos exigiría una investigación más intensa y escrupulosa, con seguridad muy necesaria. El aporte que hacemos a continuación es, entonces, apenas un acercamiento muy somero sobre la circulación de las obras de Shakespeare en la ciudad.

La existencia de un teatro de jerarquía, de un “teatro mayor”, fue siempre de interés de los habitantes de Buenos Aires de buena formación intelectual que, informados por sus lecturas de las grandes obras de la literatura dramática universal, se quejaban de la escasa calidad artística que podían encontrar en los escenarios de la ciudad y, por ende, del bajo nivel de los espectadores que se divertían pese a lo pobre de la oferta. En 1817, a poco de haberse declarado la emancipación del país, se creó la Sociedad del Buen Gusto del Teatro, desde donde un grupo de notables de la ciudad, con el horizonte abierto por la prohibición implícita o explícita del repertorio español, ahora malquerida expresión del enemigo, requirieron la representación de esas obras extranjeras de deleitosa lectura. Entre la apretada lista de títulos franceses e italianos se colaba alguno de un dramaturgo inglés reconocido como Shakespear (sic, sin la “e” al final).

Esta iniciativa porteña tuvo poca vida y poco eco. Europa, por su parte, había hecho lo suyo con su propio teatro. Como dijimos un poco más arriba, dominaba en el continente el clasicismo francés y la actividad escénica se ocupaba de adaptar el teatro a ese aceptado gusto. Shakespeare no podía ser la excepción, su poesía dramática era esquiva a las nuevas convenciones y rechinaba cuando se la forzaba a la obediencia. Como dijimos, Voltaire, pope de la escena francesa, lo trató de *sauvage*, bárbaro e irrecuperable y se opuso con fiereza a los intentos de traducción a su idioma. Pero hubo quienes, sordos a las órdenes del maestro, se aventuraron a meter mano en la obra del isabelino mediante “la parodia versificada y solemne”<sup>155</sup>. El más atrevido de ellos fue, sin duda, Jean-Francois Ducis (1733-1816), quien entre 1760 y 1792 se apropió de algo más que los títulos shakesperianos –*Hamlet*, *Romeo y Julieta*, *El rey Lear*, *Macbeth*, *Otelo*–, sino que también “cambiaba el nombre de los personajes, modificaba su carácter y su destino, ajustaba el cuadro anárquico a su molde”<sup>156</sup>. Por ejemplo en *Otelo*, “el buen Ducis había trocado el pañuelo acusador de Desdémona en una diadema de diamantes”<sup>157</sup>.

Sin duda Buenos Aires conoció el Shakespeare de Ducis. En 1821 el actor Luis Ambrosio Morante tradujo y estrenó en Buenos Aires un *Hamlet* que por obra de Ducis se alejaba bastante del modelo original: no hay espectro, ni cómicos ambulantes ni combates de esgrima, pero sí “una reina que confiesa su complicidad criminal y su arrepentimiento, y un hijo vengador que es modelo de ternura filial”<sup>158</sup>.

En 1822 o 1824 el actor español Juan Mariano Velarde protagonizó *Otelo*, acompañado por la actriz argentina Trinidad Guevara en el papel de Desdémona (Edelmira según Ducis). Las fechas se contradicen y también los intérpretes; hay historiadores que aseguran que este *Otelo* fue una nueva aventura de Morante.

El inocente público [porteño] se halló ante un africano nada negro (jaune et cuivré)<sup>159</sup>, que solo conservaba el nombre del moro, así como del diabólico Yago no quedaba sino un desteñido Pezzaro, al tiempo que Cassio se convertía en Lorédan, hijo del dux, y la almohada del uxoricidio trocábase en clásico puñal<sup>160</sup>.

El regreso de Echeverría en 1830 y el entusiasmo romántico que descargó en Buenos Aires se centró en un cenáculo elitista, reunido en el Salón Literario que Marcos Sastre había instalado en su librería, Librería Argentina. La exaltación de los conjurados apenas rozó a Shakespeare, más interesados en los héroes literarios franceses, con Víctor Hugo a la cabeza, quien en el todavía muy reciente prefacio de su obra *Cromwell* había herido ¿de muerte? al clasicismo francés.

Pero en 1854, Bartolomé Mitre le escribe a Sarmiento una carta donde se descubre que a su generación, todos brillantes estadistas, Shakespeare no les había pasado desapercibido.

¿Quién ha penetrado más hondamente que él en los arcanos del corazón humano? ¿Quién con más sabiduría y profundidad que él ha sabido crear esos tipos inmortales que personifican las pasiones de tal modo que, a no haber surgido de su mente, el hombre no se conocería a sí mismo. Puede decirse que [a Shakespeare] no solo nada de lo que tenía relación con el hombre le era indiferente, sino que sabía todo cuanto al hombre concernía<sup>161</sup>.

Con una precisión discutible podemos decir que fue el año 1871 el año en que Shakespeare brilló de otra manera. Los grandes actores italianos Tomás Salvini y Ernesto Rossi visitaron Buenos Aires y encarnaron los personajes más popularizados del poeta: Otelo, Hamlet, Romeo y Macbeth. En 1879 Rossi inauguró oficialmente el Nuevo Teatro Politeama Argentino, con una representación de *Otelo*<sup>162</sup>.

Recogemos también la información de que en 1882, a la manera de Sarah Bernhardt, que se apropiaba de los personajes masculinos, la actriz italiana Jacinta Pezzana representa *Hamlet* en el Nacional, y en 1904 lo hace, en su idioma, el también italiano Ermette Zacconi. Quedan muy pocos otros ejemplos para dar. En la lista de obras que suministra el GETEA<sup>163</sup> en el volumen II de su *Historia del Teatro Argentino*, que incluye los estrenos producidos entre los años 1884 —el de creación de nuestro teatro nacional—, hasta 1930, solo advertimos la representación de una sola pieza de Shakespeare: *La fierecilla domada*, por la Compañía Dramática Española Francisco Moreno.

Sin duda esto fue un destello y el clima era de desesperanza para quienes, a caballo entre los dos siglos, admiraban al gran poeta inglés: el citado Bartolomé Mitre, Santiago Estrada, Aristóbulo del Valle, Lucio V. López, Paul Groussac, Miguel Cané, entre otros. El remedio era la lectura y el sucedáneo la traducción, tarea en que se empeñó Miguel Cané, quien tradujo por primera vez al castellano las dos partes de *Enrique IV*. En este trabajo, editado en 1900, Cané ofrece un retórico prólogo, oscurecido por la alabanza pero valioso por las llamadas al pie, donde con una sorprendente erudición ofrece preciosos datos sobre la epopeya shakesperiana. Con una minuciosidad sorprendente Cané nos informa sobre el origen del retrato de Shakespeare que adorna el frontispicio de la impresión in-folio de 1623; su correspondencia con la veracidad fisonómica del autor; la lista de traducciones al español que, a la fecha, él conoce de la obra del poeta y, entre otras cuestiones, la más susceptible para los traductores: qué camino seguir con la traducción de lo que se entienden como las “palabras duras” que usa Shakespeare. Habida cuenta que *Enrique IV* abunda en lo que, por no encontrar otra palabra, llamaríamos vocablos indecentes,

y teniendo en cuenta que su personaje más atractivo, Falstaff, es “muy mal hablado, excesivamente mal hablado”, Cané se planteó la pregunta y decidió qué hacer.

¿Cubrir la prosa de Falstaff y sus compañeros con un pudoroso velo y atenuando aquí, perifrasedo allá, llegar a un estilo compungido y mojigato? ¿O traducir brava y secamente vocablo por vocablo, tratar de conservar el carácter, el sabor propio del diálogo, la índole de cada personaje?<sup>164</sup>.

Cané confiesa que tomó partido por lo último, descreído “que las obras completas de Shakespeare se den sin reparo a las miss inglesas, ni veo la necesidad de que esta traducción sea libro de solaz de niños y doncellas”<sup>165</sup>. De todos modos las palabras duras no abundan en su traducción. Si las tomamos como tal, encontramos improprios como “bribón”, “bastardo”, “imbécil”, y unos cuantos “hijos de puta”, que el recato del traductor (o del editor) muestran a medias, escondiendo la palabra puta bajo la letra pe seguida por tres puntos suspensivos. El mismo reparo encontramos en la licenciosa conducta de Falstaff: asiduo visitante de burdeles y amante de una posadera, actividades que quedan implícitas más que explícitas en el texto.

Admitimos, como al principio, que el panorama es incompleto. Las circunstancias fueron cambiando y Shakespeare se transformó –¿luego de los sesenta?– en presa apetecible de elencos independientes y profesionales argentinos. Los organismos oficiales, con capacidad presupuestaria para encarar proyectos que requieren de muchos actores, han frecuentado la mayoría de los títulos. En sus cincuenta años de existencia el oficial Teatro San Martín ha producido casi veinte versiones de las obras de Shakespeare.

Los emprendimientos independientes, con menos recursos, han recurrido a la imaginación y a una saludable irrespetuosidad para salvar los escollos económicos e “intervenir” esa espléndida dramaturgia sin que pierda su magnífica belleza.

La investigadora Julia Elena Sagaseta<sup>166</sup> nos proporciona con minuciosidad la información sobre los estrenos de Ben Jonson en Buenos Aires. A través de sus datos deducimos que el conocimiento que la ciudad tiene de la producción de este isabelino tardío es muy parco: en casi ochenta años es posible sumar solo seis representaciones de *Volpone* y dos de *El alquimista*. La particularidad es que la mitad de estos emprendimientos fueron afrontados por grupos de teatro independiente; el resto formó parte de las programaciones de los teatros oficiales con excepción de la primera, la puesta en escena de *Volpone*, que en 1930 llevó adelante la compañía de Enrique de Rosas, con la actuación de Ricardo Passano y Mario Soficci en los roles principales.

Precisamente Ricardo Passano, según Sagaseta muy disconforme con los resultados de ese primer intento, es quien asumió en 1940 la dirección de una segunda puesta en escena de la pieza, tarea que llevó a cabo al frente de su grupo independiente, La Máscara.

*Volpone* vuelve a representarse cuatro veces más, pero en todos los casos se trata de versiones de la obra original, que de ese modo es afectada por modificaciones, en algunos casos de gran importancia.

En 1966 el Nuevo Teatro Bonorino (otro grupo independiente que ejercía en el barrio de Flores) prepara una versión para el aire libre, firmada por Humberto Riva en base a la traducción en prosa de Luis Arasquitain, que en 1966 y con dirección de Néstor Ameijeiras y Osvaldo Calatayud ofreció en un escenario bifrontal montado en el Parque Chacabuco. “Riva suprimió partes del texto con la intención de agilizarlo, y agregó un prólogo que introducía al público en los acontecimientos a través de tres bufones”<sup>167</sup>.

En 1972, Raúl Baroni y Germán Aquis, por ese entonces encargados de la programación del Theatron (ubicado en las avenidas Santa Fe y Pueyrredón), encararon otra reposición de *Volpone*. El primero se hizo cargo de la dirección y el segundo de la versión, basada también en la mencionada traducción de Araquistain.

La escena oficial, más precisamente el teatro Alvear que dirigía Luis Diego Pedreira, decidió en 1977 presentar otra versión al aire libre, esta vez en los patios de La Manzana de las Luces. La dirigió Jorge Petraglia y fue Leal Rey quien versionó el texto, pero tomando como directo referente el original isabelino. En el espectáculo se incorporó una mascarada (acaso Buenos Aires veía por primera vez esta expresión tan de moda en el siglo XVII inglés), y un coro de vecinos venecianos que, en apoyo de *Volpone* y *Mosca*, lograban la libertad de estos al final de la pieza, un logro celebrado con la música de los Rolling Stones.

Resta la última versión de *Volpone*, dirigida en 1995 por David Amitín en la Sala Martín Coronado del Teatro Municipal General San Martín. También fue una versión, esta vez con la firma de Mauricio Kartun.

Hubo menor interés en montar *El alquimista*. La primera iniciativa la tomaron en 1950 los independientes de Nuevo Teatro, con la dirección de Alejandra Boero y Pedro Asquini. La directora tuvo a su cargo el mismo rol cuando *El alquimista* formó parte de la programación oficial del Teatro Municipal General San Martín, ocupando la sala Martín Coronado en 1981.

## Notas

1. Etchegaray, Ricardo y García, Pablo. 2000. *Apuntes de filosofía*. La Plata, Argentina. Grupo Editor Tercer Milenio.
2. Venerado como santo por las iglesias católica, ortodoxa y anglicana.
3. Principio, introducción, preámbulo de una obra literaria, especialmente primera parte del discurso oratorio, la cual tiene por objeto excitar la atención y preparar el ánimo de los oyentes (RAE).
4. Brotton, Jerry. 2004. *El bazar del Renacimiento. Sobre la influencia de Oriente en la cultura occidental* (traducción Carme Castells) Argentina. Paidós.
5. Las acusaciones, consideradas hoy falsas, se extendieron hasta culparla de haber cometido incesto con su hermano mayor.
6. Graham. Yooll, Andrew. "Intriga, conflicto y conspiración: la era de Ben Jonson," en la revista *Teatro*, Teatro Municipal General San Martín. Buenos Aires. Tercera Época. N° 1. Abril 1995.
7. Tillyard, E. M. W. 1984. *La cosmovisión isabelina* (traducción de Juan José Utrilla). México. Fondo de Cultura Económica.
8. Regimiento de infantería española de los siglos XVI y XVII.
9. Praz, Mario. 2005. "Sir Walter Raleigh: un maquiavélico inglés," en <http://www.cronica.com.mx>. Se recomienda la lectura de todo el artículo por el grado de información que contiene respecto a la Inglaterra isabelina.
10. En muchos textos históricos, y por razones que ignoramos, a este rey Jacobo se lo reconoce como Jaime.
11. Levin, Harry. "Aproximaciones críticas a Shakespeare desde 1660 a 1904" (traducción de Elina Montes) en *Literatura Inglesa*, apuntes de la Universidad de Buenos Aires.
12. Castagnino, Raúl. 1981. *Teorías sobre texto dramático y representación teatral*. Buenos Aires. Editorial Plus Ultra.
13. Rest, Jaime. 1968. *El teatro inglés*. Buenos Aires. Centro Editor de América Latina.
14. Fondebrider, Jorge. "Biografía de un erudito insoportable," en revista *Ñ* del sábado 6 de setiembre de 2008.
15. Rey, Pedro B. "Oscura, genial e inagotable," en revista *Teatro*. Complejo Teatral de Buenos Aires. Año XXVI. N° 85. Julio 2006.
16. Ingberg, Pablo. "Cría cuervos," en revista *Teatro*. Complejo Teatral de Buenos Aires. Año XXVI. N° 85. Julio 2006.
17. M. de Brugger, Ilse. 1959. *Breve historia del teatro inglés*. Buenos Aires. Editorial Nova. Se debe tener en cuenta cuando citamos a de Brugger, que esta historiadora no hace distinciones entre Renacimiento y Barroco; los acontecimientos de los siglos XVI y XVII ocurren, para ella, bajo el signo del mismo acontecimiento.
18. Brook, Peter. 1964. *Shakespeare*. Buenos Aires. Compañía General Fabril Editora.
19. Dessen, Alan C. *Shakespeare y las convenciones teatrales de la época* (traducción de Ezequiel Ferriol) en *Literatura Inglesa*, apuntes de la Universidad de Buenos Aires.
20. Nosotros tenemos entendido, y así lo hemos afirmado, que Séneca escribió solo nueve tragedias.
21. M. de Brugger, Ilse. Obra citada.
22. M. de Brugger, Ilse. Obra citada.
23. Santoyo, J.C. 1993. Introducción a Christopher Marlowe, La trágica historia de la vida y muerte del doctor Fausto (traducción y notas de J.M. Santamaría). España. Cátedra.
24. Rest, Jaime. Obra citada.
25. Dicho de una vocal, de una sílaba o de una palabra, que se pronuncia sin acento prosódico (RAE).
26. Dicho de una vocal o de una sílaba acentuada con acento prosódico (RAE).
27. Juan Boscán (1493-1542) fue otro humanista, amigo y aliado de Garcilaso en la tarea de transformación de la poesía española, no solo por la introducción del verso blanco sino también por el uso de métricas distintas a las de la poesía trovadoresca que, en España, regía a comienzos del Renacimiento.

28. M. de Brugger, Ilse. Obra citada.
29. M. de Brugger, Ilse. Obra citada.
30. M. de Brugger, Ilse. Obra citada.
31. M. de Brugger, Ilse. Obra citada.
32. Mansilla, Camila. 2008. "El actor isabelino: la construcción de un oficio y un lenguaje," en *Historia del actor*, volumen de autores varios coordinado por Jorge Dubatti. Buenos Aires. Editorial Colihue.
33. Thomson, Peter. *Los teatros en la época de Shakespeare* (traducción de de Ezequiel Ferriol) en Literatura Inglesa, apuntes de la Universidad de Buenos Aires.
34. Astrana Marín, Luis. 1994. Estudio preliminar, traducción y notas a *William Shakespeare. Obras completas, tomo I y II*. México. Aguilar.
35. Surgers, Anne. 2004. *Escenografías del teatro occidental* (traducción de Magdalena Arnoux). Buenos Aires. Edicionesartedelsur.
36. Mansilla, Camila. 2008. Obra citada.
37. Mansilla, Camila. Obra citada.
38. M. de Brugger, Ilse. Obra citada.
39. Thomson, Peter. Obra citada.
40. Rest, Jaime. Obra citada.
41. M. de Brugger, Ilse. Obra citada.
42. Santoyo, J.C. Obra citada.
43. M. de Brugger, Ilse. Obra citada.
44. Marlowe, Christopher. 1952. *Teatro* (traducción de Juan G. de Luaces). Barcelona. José Janés Editor.
45. M. de Brugger, Ilse. Obra citada.
46. Santoyo, J.C. Obra citada.
47. Marlowe, Christopher. 1985. *La trágica historia del doctor Fausto* (traducción de F. Víctor Hugo). Buenos Aires. Ediciones Renglón.
48. Marlowe, Christopher. 1952. Obra citada.
49. Marlowe, Christopher. 1952. Obra citada.
50. M. de Brugger, Ilse. Obra citada.
51. Shakespeare, William. 1993. *Como gustéis* (acto III, escena V), traducción de Manuel Ángel Conejero, Juan Vicente Martínez Luciano y Jenaro Talens). España. Cátedra.
52. Kott, Jan. 1969. *Apuntes sobre Shakespeare* (traducción de Jadwija Maurizio). Barcelona. Editorial Seix-Barral SA.
53. Pareciera referirse a Sidney Lee, autor en 1898 de una biografía de Shakespeare que fue considerada, siquiera en su tiempo, como el modelo más respetable. En esa biografía se introduce la conjetura de la autoría de Bacon de las obras de Shakespeare, aunque ignoramos si esta suposición también circuló antes de la aparición del texto de Lee.
54. Cané, Miguel, prólogo a la traducción de las dos partes de *Enrique IV*, editadas por primera vez en Buenos Aires, en el año 1900, por Arnoldo Moen, Editor, y reeditada en 1943, también en Buenos Aires (texto que consultamos) por Ángel Estrada y Cia. S.A.
55. Auden, Wystan Hugh. 1999. *El mundo de Shakespeare* (traducción Mirta Rosemberg). Buenos Aires. Adriana Hidalgo editora.
56. Se trata de Francis Meres, quien en 1598, al leer los Sonetos de Shakespeare, que circulaban en copias manuscritas, hace el elogio de esta poesía y los llama "sonetos de azúcar" o "sonetos de miel". Los sonetos completos se editaron en 1609.
57. Borges, José Luis. "Diálogos sobre Shakespeare," en revista *Ñ* del sábado 9 de junio de 2007.
58. Dryden, John. *Of Dramatic poesie, An Essay*, publicado en 1668 y recuperado en castellano por la *Revista Sur*, Nos. 289-290, Julio, Agosto, Setiembre, Octubre de 1964. Traducción de Alicia Jurado.
59. Kott, Jan. Obra citada.

60. Caza con la ayuda de aves; en especial, halcones.
61. Todos los entrecorridos de este párrafo refieren a la obra de Jaime Rest, ya citada.
62. Cané, Miguel. Obra citada.
63. Gruss, Luis. "Shakespeare vive aquí", en revista *Teatro*. Teatro Municipal General San Martín de Buenos Aires. Año 1. N° 1.
64. Gruss, Luis. Obra citada.
65. Hugo, Víctor. 1941. *Vida de Shakespeare* (versión castellana de Edmundo E. Barthelemy). Buenos Aires. Editorial Claridad SA.
66. Hugo, Víctor. Obra citada.
67. Astrana Marín, Luis. Obra citada.
68. Hugo, Víctor. Obra citada.
69. Espacio que rodea el altar mayor de las iglesias.
70. Texto citado y traducido por Luis Astrana Marín.
71. Robert Sturua, al frente del Teatro Rustavelli de Georgia, presentó esta obra de Shakespeare, entre los meses de julio y agosto de 1987, en la sala Martín Coronado del Teatro Municipal General San Martín.
72. Pope, Alexander. Prefacio a su edición de *Las obras de Shakespeare*, de 1725, reproducido en castellano por la *Revista Sur*, Nos. 289-290, Julio, Agosto, Setiembre, Octubre de 1964. Traducción de Alicia Jurado.
73. Tillyard, E. M. W. Obra citada.
74. Fernández, Gerardo. "La fascinación y el espanto", en revista *Teatro*, Teatro General San Martín. Tercera Época. Año 3. N° 3. Setiembre de 1997.
75. Tillyard, E. M. W. Obra citada.
76. Kott, Jan. Obra citada.
77. Los títulos que usamos para identificar las obras de Shakespeare en las tres listas que ofrecemos a continuación –la de Astrana Marín, la de Idea Vilariño y la de Ilse de Bruggers–, son los de uso más frecuente en el ámbito teatral argentino.
78. Vilariño, Idea. 1974. Traducción, prólogo y notas a *Hamlet, príncipe de Dinamarca*. Uruguay. Ediciones de la Banda Oriental.
79. Hauser, Arnold. 1962. *Historia social de la literatura y el arte* (traducción de A. Tovar y F. P. Varas-Reyes). España. Ediciones Guadarrama.
80. Kott, Jan. Obra citada.
81. Auden, Wystan Hugh. Obra citada.
82. Kott, Jan. Obra citada. Aconsejamos la lectura de la exacta vivisección que Kott hace de esta escena entre las páginas 57 y 65 de su libro.
83. Kott, Jan. Obra citada.
84. Kott, Jan. Obra citada.
85. Astrana Marín, Luis. Obra citada.
86. Perednik, Gustavo. "Shakespeare y el Judío", en revista virtual *El Catoblepas*, número 24 de febrero de 2004. <http://www.nodulo.org>
87. Pasaje de *El mercader de Venecia* traducido por Gustavo Perednik.
88. Cané, Miguel. Obra citada.
89. Lings, Martin. 1988. *El secreto de Shakespeare* (traducción de Esteve Serra). España. Ediciones de la Tradición Unánime.
90. M. de Brugger, Ilse. Obra citada.
91. Knight, Wilson G. 1979. *Shakespeare y sus tragedias. La rueda de fuego* (traducción de Juan José Utrilla) México. FCE.
92. Kott, Jan. Obra citada.
93. Hugo, Víctor. Obra citada.

94. Lings, Martin. Obra citada.
95. M. de Brugger, Ilse. Obra citada.
96. Auden, Wystan Hugh. Obra citada.
97. Borges, José Luis. Obra citada.
98. Rey, Pedro B. Obra citada.
99. Kott, Jan. Obra citada.
100. Ezpeleta Piomo, Pilar; Torres Chalk, Gabriel; Sanchos Caparrós, Vicente, introducción, notas y apéndices en *Coriolano* (edición bilingüe del Instituto Shakespeare dirigido por Manuel Ángel Conejero) 2003. España. Cátedra Letras Universales.
101. Kott, Jan. Obra citada.
102. Cohen, Marcelo y Speranza, Graciela. 1999. Prólogo de *La tempestad*, Shakespeare. Grupo Editorial Norma.
103. Melchiori, Giorgio. 2000. Introducción a *La tempestad*, de William Shakespeare (versión definitiva de Manuel Ángel Conejero Dionis-Bayer y Jenaro Talens, notas y apéndices de Miguel Teruel y Jesús Tronch). España. Cátedra.
104. Lings, Martin. Obra citada.
105. Gamero, Carlos. "Astillas de una conciencia impar," en revista *Ñ* del sábado 19 de setiembre de 2009.
106. M. de Brugger, Ilse, obra citada.
107. Rest, Jaime. Obra citada.
108. Ribes, Purificación. 2002. Introducción a *Volpone* (edición bilingüe). España. Ediciones Cátedra.
109. Muchos, María Martínez Sierra entre ellos, la traducen como *Cada loco con su tema*.
110. Cohen, Marcelo. 1983. Ben Jonson. *El alquimista*. España. Icaria Literaria.
111. Traducción de Astrana Marín. El poema es muchísimo más extenso, solo publicamos una síntesis que guarda el tono de la totalidad. Suponemos que la calificación de "Cisne de Avon," hoy tan difundida y habitual para nombrar a Shakespeare, se dice aquí por primera vez.
112. Schwob, Marcel. 2005. *Vidas imaginarias* (traducción de Marcos Mayer). Buenos Aires. Longseller.
113. Rest, Jaime. Obra citada.
114. Schoo, Ernesto. "Un formidable panfleto moralista," en revista *Teatro*. Teatro Municipal General San Martín de Buenos Aires. N° 1. Abril 1995.
115. Para esta ambientación Jonson se documentó como nunca lo hubiera hecho Shakespeare, no solo de los lugares de la ciudad que no conocía porque nunca la había visitado, sino de la legislación jurídica vigente y que él aplica en *Volpone*.
116. Martínez Sierra, María, prólogo a *Ben Jonson. Teatro*. 1958. Buenos Aires. Librería Hachette SA.
117. Rest, Jaime. Obra citada.
118. Cohen, Marcelo. 1983. Obra citada.
119. Fernández, Gerardo. 1980. Estudio preliminar a Ben Jonson, *Volpone o el zorro*. Buenos Aires. Centro Editor de América Latina.
120. Martínez Sierra, María. Obra citada.
121. Las moscas se consideraban encarnaciones de los espíritus familiares; es decir, duendes o demonios.
122. Se trata de la piedra filosofal, una sustancia que según los creyentes en la alquimia tendría propiedades extraordinarias, tal como la capacidad de transmutar los metales vulgares en oro.
123. Cohen, Marcelo. 1983. Obra citada.
124. Shakespeare las usa en *Romeo y Julieta*, *Enrique VIII*, *Timón de Atenas* y en el acto IV de *La tempestad*, donde copia la fórmula de Ben Jonson. En El mercader de Venecia se evita llevar a cabo una mascarada. "Nada de mascaradas esta noche –dice Antonio– Se ha levantado viento".
125. Borges, Jorge Luis. Obra citada.
126. Thomson, Peter. Obra citada.
127. M. de Brugger, Ilse. Obra citada.

128. Auden, Wystan Hugh. Obra citada.
129. Dessen, Alan C. Obra citada.
130. Kott, Jan. Obra citada.
131. Auden, Wystan Hugh. Obra citada.
132. Shakespeare, William. 2003. *Coriolano* (edición bilingüe de Manuel Ángel Conejero Dionís-Bayer y Pilar Ezpeleta Piomo). España. Cátedra Letras Universales.
133. Astrana Marín, Luis. Obra citada.
134. Ure, Alberto. "Noche de reyes", en revista *Teatro*. Teatro Municipal General San Martín de Buenos Aires. Año 1. N° 1.
135. Shakespeare, William. 1984. *Romeo y Julieta* (traducción de Pablo Neruda). Santiago de Chile. Pehuén Editorial Andina.
136. Brook, Peter. 1964. Obra citada.
137. Dessen, Alan C. Obra citada.
138. Mansilla, Camila. Obra citada.
139. Melchiori, Bárbara. 1991. Introducción de *Noche de reyes o como queráis*. España. Cátedra.
140. Thomson, Peter. Obra citada.
141. Composición poética de tema amoroso y extensión breve, en versos endecasílabos (once sílabas) y heptasílabos (siete sílabas) sin disposición ni rimas fijas.
142. Auden, Wystan Hugh. Obra citada.
143. Auden, Wystan Hugh. Obra citada.
144. Ligs, Martín. Obra citada.
145. Dessen, Alan C. Obra citada.
146. Surgers, Anne. Obra citada.
147. Cita tomada del libro de Anne Surgers.
148. Surgers, Anne. Obra citada.
149. Hugo, Víctor. Obra citada.
150. M. de Brugger, Ilse. Obra citada.
151. Rest, Jaime. Obra citada.
152. Boiadzhiev, G. N. y Dzhivelégov, A. 1947. *Historia del Teatro Europeo (desde sus orígenes hasta 1789)* (traducción Sergio Belaieff). Buenos Aires. Editorial Futuro SRL.
153. Arrieta, Rafael Alberto. Prólogo a la edición de *Enrique IV*, traducida y anotada por Miguel Cané en 1891 y publicada por Ángel Estrada y Cia S.A. Editores en 1943.
154. Macpherson, Guillermo. 1945. Prólogo y traducción de *Las alegres comadres de Windsor*. Buenos Aires. Editorial Sopena Argentina S.R.L.
155. Arrieta, Rafael Alberto. Obra citada.
156. Arrieta, Rafael Alberto. Obra citada.
157. Arrieta, Rafael Alberto. Obra citada.
158. Arrieta, Rafael Alberto. Obra citada.
159. Amarillento y cobrizo.
160. Arrieta, Rafael Alberto. Obra citada.
161. Mitre, Bartolomé. 1876. *Rimas*. Buenos Aires. Carlos Casavalle.
162. Seibel, Beatriz. 2002. *Historia del Teatro Argentino. Desde los rituales hasta 1930*. Buenos Aires. Corregidor.
163. Grupo de Estudios de Teatro Argentino e Iberoamericano, organismo dependiente de la Universidad de Buenos Aires y dirigido, desde su fundación, por Osvaldo Pellettieri.
164. Cané, Miguel. Obra citada.

165. Cané, Miguel. Obra citada.

166. Sagaseta, Julia Elena. "Ben Jonson en Buenos Aires," en revista *Teatro*. Teatro Municipal General San Martín de Buenos Aires. N° 1. Abril 1995.

167. Sagaseta, Julia Elena. Artículo citado.