

LAS COMPANÍAS PROFESIONALES  
Y LOS TEATROS. Por: C.J. Sisson.

Shakespeare mismo fué actor, y tanto él como su compañía compartieron las tradiciones y la experiencia acumuladas en unos trescientos años de actividad teatral ininterrumpida. Porque el drama era ya cosa antigua en Inglaterra. Los recursos corporativos de las grandes ciudades de provincias habían desarrollado en los siglos medios no sólo complicadas representaciones de milagros y una producción dramática adecuada a tales fines, sino también grupos bien adiestrados de actores competentes, reclutados entre los ciudadanos. De este modo fomentaron el gusto natural por el teatro como esparcimiento público, al par que las múltiples formas de representaciones populares, de antigüedad desconocida, pero considerable, engendraban actores y públicos por todo el país. Los núcleos para la práctica profesional del arte escénico se hallaban en las casas aristocráticas, que mantenían pequeños grupos de histriones, descendientes de los juglares y bufones de épocas más antiguas. Organizaciones semejantes subsisten aún en algunos Estados nativos de la India, donde los actores son también hábiles esgrimistas, luchadores, bailarines, músicos y cantores, expertos en diversas artes de esparcimiento. Tales fueron también los miembros de aquellas primitivas compañías teatrales inglesas, y la escena isabelina heredó las tradiciones de sus diversas habilidades, junto con la tradición de servicio a un señor.

Con el reinado de los Tódor, la vida inglesa se hizo más libre, más completa y más móvil. Los nobles permitieron que sus actores anduviesen de un lado a otro practicando su oficio, con lo que dejaron de ser meros subordinados y empezaron a mantenerse por cuenta propia. Así fueron convirtiéndose poco a poco en organizaciones independientes, si bien siguieron acogidas al amparo del hombre ilustre, debían servicios a su protector cuando éste lo requiriese, y, en caso de poseer teatros, ponían a su disposición la "habitación del Señor".

Los primeros teatros de que tenemos noticia en Londres se presentan bajo la forma de patios de posada, adaptados para su nueva función, y provistos de un tablado. Y las ventas elegidas como teatros fueron las de emplazamiento más ventajoso. Algunas, probablemente las más antiguas, quedaban en los suburbios sobre las principales carreteras que conducían a la ciudad: la de la Cabeza del Moro, en Islington, sobre la carretera del norte; la de la Cabeza de Jabalí, y la del León Rojo en Whitechapel, al este; el Tablado, en Southwark, al sur, dominando el tránsito en todas las direcciones. Otras estaban emplazadas en el corazón de la City, en Bishopsgate, Gracechurch Street o Ludgate: tales la de la Campana, el Toro, las Llaves cruzadas y la Bella Salvaje.

Allí estuvieron los centros del teatro profesional: sabelino, antes de los días de Shakespeare, y durante los primeros veinte años del reinado de Isabel.

Hay buenas razones para suponer que el paso inmediato fué la ocupación total de la posada y su exclusivo empleo por los actores. Así ocurrió, aparentemente, con el León Rojo y la Cabeza del Jabalí, en Whitechapel, y quizá con la de las Llaves Cruzadas, en Gracechurch Street, provistas de tablados y de gradas o tarimas para los espectadores. De esto a la construcción de un local nuevo con fines exclusivamente teatrales no hay más que un paso. Y tal fué, probablemente, la feliz ocurrencia de alguno de los numerosos pequeños financieros, que empezó a advertir las proyecciones de la nueva industria teatral. En 1567, John Brayne financió la construcción de su escenario y asientos en el León Rojo, y en 1576 proporcionó el dinero para la edificación del Teatro, en Shoreditch, en sociedad con su cuñado James Burbage el actor, a la sazón empresario de los Servidores de Leicester.

Se había dado el paso decisivo. Con la provisión de un teatro permanente, quedaba abierto el camino para el desarrollo del comercio y del arte escénicos. La experiencia de muchas generaciones orientó a los fundadores de éste y los otros teatros que no tardaron

en surgir en Londres. El dramá, sometido hasta entonces a las condiciones de sus locales temporarios, pudo por fin plantear sus exigencias en lo referente a su vehículo: la escena. No obstante los nuevos teatros adoptaron por lo general las líneas de la estructura tradicional. El patio de posada, rodeado por una galería que llevaba a las habitaciones de los huéspedes, fué la base de su plano. La forma circular del Globo, en Southwark, representa el progreso evidente sugerido por el circo de las corridas de toros, con sus mayores ventajas para los espectadores sentados, a todos los cuales proporcionaba una visión excelente de la escena.

Dos factores determinaron la ubicación de los nuevos teatros. El primero fué la oposición de la City que, temerosa de la peste moral tanto como de la física, se resistía a que los teatros estuviesen dentro de sus murallas y los relegaba a los suburbios. El segundo, la necesidad de mantener los teatros, en la medida de lo posible, al alcance de la ciudad, y de situarlos en distritos de población creciente. El Teatro y la Cortina estaban situados en Moorfields, cerca de Shoreditch. La Rosa, el Cisne, el Globo y la Esperanza explotaban la margen sur del Támesis, con fácil acceso por el puente de Londres o en bote desde Westminster y la City. La Fortuna se alzaba en el área inmediatamente exterior a Cripplegate, En Golden Lane, y el Toro Rojo servía las necesidades de la densa población de Clerkenwell, en St. John's Street.

El éxito instantáneo de Burbage y Brayne en el Teatro promovió otras empresas, con el resultado de que, durante el último cuarto del siglo XVI, Londres resultó abundantemente provisto de teatros permanentes, amplias y sólidas construcciones que provocaban el asombro y la admiración de los visitantes extranjeros así como el indignado espanto de los predicadores puritanos, y constituían el signo visible de la prosperidad de la industria teatral.

Otro destino tuvo la compañía a la cual perteneció Shakespeare durante la mayor parte de su carrera, tras algunos años pasados como actor y dramaturgo en

el Teatro, con los Servidores de Lord Strange. Los miembros de esta compañía patrocinada sucesivamente por Lord Hunsdon, entonces Lord Chambelán; por su hijo, que tenía el mismo cargo, y por el propio Rey Jacobo, durante casi todo el tiempo que Shakespeare estuvo con ellos, tenían sus teatros particulares y los administraban con relativa independencia. Se contaban en su elenco Richard Burbage, primer actor trágico, hijo de James Burbage, fundador del Teatro; John Heminge y Henry Condell, futuros editores del Primer Folio de Shakespeare, y William Kempe, el gran actor cómico. En 1598, la compañía resolvió abandonar Shoreditch y trasladarse a Southwark, donde edificó el teatro del Globo, en el Bankside, con los recursos conjuntos de los miembros principales, incluido Shakespeare. Era su teatro propio, y por primera vez nos encontramos aquí con actores que son a nos en su casa. No es extraño que la del teatro del Globo sea una historia próspera y gloriosa; que su compañía fuese la mejor organizada, la que se atrajo a los actores más eximios, contó con la producción dramática más excelsa de su tiempo y acabó por ser acertadamente elegida para Compañía del Rey, cuando Jacobo ascendió al trono. Shakespeare estaba trabajando, como actor y dramaturgo, en las condiciones más equitativas y estimulantes que podía ofrecer la época.

De 1608 en adelante, la compañía contó con dos teatros. Ese mismo año había obtenido el arriendo de un local de Blackfriars, consistente en un salón con dos habitaciones contiguas, adaptado a tal propósito. El Globo, edificio sin techo y abierto al cielo, resultaba más conveniente para el verano, mientras el de Blackfriars, que era un teatro cerrado, se adaptaba mejor para las funciones invernales. En estos dos teatros se representaban las obras de la madurez de Shakespeare. Y la comodidad y decoro de los locales, la calidad de las obras y la excelencia de la interpretación, atrajeron a ellos lo más granado de los públicos isabelinos. Hay testimonios evidentes de que las relaciones de Shakespeare con sus compañeros fueron cordiales y felices, y de que todas las circunstancias contribuyeron para extraer de él el arte

más elevado y completo que su gran genio podía engendrar.

### LOS TEATROS "PRIVADOS"

Es obvio, no obstante, que el teatro de la Corte o de las casas particulares difería del teatro público. En el primero, las piezas se representaban bajo techo, en un salón, y con luz artificial. Las características principales de estas representaciones tuvieron su paralelo en los teatros "privados" de la época isabelina, tercera categoría de los teatros profesionales londinenses, que hemos de añadir a los de los patios de posada y a los nuevos teatros "públicos".

Ya hemos visto que la compañía de Shakespeare utilizó uno semejante en Blackfriars, a partir de 1608. El refectorio del monasterio había servido, mucho tiempo atrás, para igual fin, en la época en que Lyly escribía piezas adaptadas a esta clase de escenario y a las aptitudes de los Niños de la Capilla Real y de San Pablo. El local de San Pablo era evidentemente del mismo tipo que el de Blackfriars, con la diferencia de que era circular y no rectangular. Bien pudiera ser que, en los tiempos de Lyly, ambos locales congregasen especialmente a un público selecto. Pero cuando, hacia fines del siglo, se le infundió nueva vida, ya ambos se habían hecho más populares. Por lo menos San Pablo medraba entonces con piezas de circunstancias, de interés local para los ciudadanos del corazón de la City.

El primer teatro de Blackfriars fué clausurado cuando los empresarios de los Niños de la Capilla Real devolvieron el inmueble a su dueño. Pero en 1596, James Burbage compró una participación y lo reconstruyó. La oposición local impidió por cuatro años su restablecimiento. Burbage murió en 1597, y en 1600 sus hijos Richard y Cuthbert lo arrendaron a Evans para alojar a los Niños, ya reorganizados, cuya competencia resultaba peligrosa para la compañía de Shakespeare instalada en el Globo, y a quienes se menciona en Hamlet como "pichones de gavilán" que estro-

pean el arte y los negocios de los que valen más que ellos. La peste, la censura y las disputas entre los socios estorbaron su actividad, hasta que Evans renunció al arriendo. En 1608, el local volvió a arrendarse, por un alquiler fijo de cuarenta libras, a un sindicato del que formaban parte Shakespeare y sus colegas Heminge, Condell y Sly.

Así quedó eliminada la competencia de los Niños del Blackfriars, y el teatro pasó a poder de la compañía que era ya dueña del Globo. Por lo demás los Servidores del Rey se hicieron cargo de los mejores niños actores, con los que la compañía quedó materialmente reforzada.

Estos teatros eran conocidos como "privados" en oposición a los "públicos". La palabra tenía muy poca significación real, porque se los utilizaba exactamente como a los otros. Los teatros "privados" eran accesibles a cualquiera que pagase su entrada, aunque en ellos los precios eran más altos. Ciertamente es que en su estructura se asemejaban más a los salones de las casas particulares, si bien en el curso de su reconstrucción como teatros se les añadieron galerías y se dispusieron asientos permanentes en el interior de la sala, probablemente sobre un plano inclinado. Estas diferencias de estructuras y de condiciones escénicas dan utilidad al término en las discusiones sobre la escena isabelina.

Como quiera que sea, importa destacar que las últimas obras de Shakespeare fueron representadas tanto en un teatro "público", el Globo, como en uno "privado", el de Blackfriars, y por los mismos actores. Con lo que llegamos inevitablemente a la conclusión de que debió existir entre ambos en aquella época cierta similitud de procedimientos escénicos. El teatro de Blackfriars había sido reformado en cierta medida por Burbage en 1596, veinte años después de construido el Teatro y poco antes de que se proyectase el Globo. Lógico es presumir que debió aprovechar su experiencia en la edificación de estos dos teatros nuevos, si bien se ignora la naturaleza de las reformas que introdujo en el de Blackfriars.

El teatro "privado", como vamos a ver, empleaba más tramoyas que el "público"; y una compañía de niños que actuase en aquél, ante un auditorio selecto, por fuerza debía emplear un estilo interpretativo más íntimo y menos realista que el del teatro "público". Este tipo de interpretación no podía servir para el drama heroico a la manera de Marlowe, por ejemplo, construido todo en escala mayor. Es indudable que los niños no hubieran podido interpretar satisfactoriamente el Tamerlán, ni el Ricardo III, de Shakespeare, aunque sabemos que representaron Jerónimo.

Llegados a este punto en la evolución ulterior de los teatros privados, y sobre todo al momento en que una compañía de adultos ocupó el de Blackfriars, debemos considerar las consecuencias probables de unas cuantas décadas de desarrollo teatral y dramático y la certidumbre de las influencias recíprocas que debieron ejercerse entre los teatros "privados" y "públicos". El teatro "público" debió ofrecer una interpretación más natural y convincente de los papeles masculinos, pero no cabe sospechar la excelencia de los niños actores en las partes femeninas ni su poder para animarlas. El teatro "privado", a su vez, debió amortiguar el énfasis y la declamación del teatro "público". Y este concepto más elevado del arte interpretativo, al que contribuyeron ambos tipos de teatro, es el que pone Shakespeare en boca de Hamlet, cuando le hace encarecer, ante los cómicos visitantes las virtudes de la moderación y la naturalidad, con palabras que muy a menudo se consideran alusivas a la dramaturgia y no a la interpretación.

Un examen de las obras escritas después de 1600 para los teatros "públicos" y los "privados" respectivamente, comprueba el acercamiento señalado. En 1604 El Descontento, de Marston, pudo representarse "infolio" por la compañía de Shakespeare, en el Globo, y en "décimosexto" en Blackfriars por los Niños de las Fiestas, sin más diferencia que un breve relleno, en el primer caso, para cubrir el tiempo de los interludios musicales, rasgo exclusivo de los teatros "privados".

Hasta qué punto influyeron mutuamente en otros aspectos, es problema de gran interés y dificultad para el estudio de la escena isabelina.

### LA ESCENIFICACION ISABELINA.

En este asunto de la escenificación isabelina hemos de tener presente dos hilos principales de su historia. En primer término, debemos pensar en el escenario elemental de los antiguos actores profesionales, que sacaban todo el partido posible de un salón o de un patio de posada, y practicaban el arte de la improvisación con la utilería y el vestuario que podían transportar consigo de un punto a otro, inocentes de toda tentativa de ilusión escénica o de localización de su escena. En segundo término, tenemos el escenario complicado de la Corte, el de las Universidades, con su drama académico, y el de Inns of Court. En ellos encontramos claros vestigios de la escenografía cultivada por el teatro italiano del Renacimiento, que empleaba "casas" estructuradas y telones pintados en perspectiva, como escena única para sus piezas, confinando la acción a los límites del lugar representado. No obstante, este procedimiento escénico se modificó de acuerdo con las exigencias de las obras románticas que regocijaban a la Corte desde los primeros años del reinado de Isabel, y que requerían mayor amplitud de localización. La convención de la escena "múltiple" que empleaba secciones yuxtapuestas para representar alternativamente lugares distintos, a medida que la acción se trasladaba de un punto a otro, había sido el procedimiento tradicional en las representaciones de milagros, y ella modificó la influencia italiana.

Los primeros teatros "privados" imitaron en esto a la Corte, y las piezas de Lyly ilustran tanto la disposición única como la múltiple. En Alejandro y Campaspé encontramos la plaza del mercado como localidad unificada, con construcciones que representan el palacio, el taller de Apeles y el tonel de Diógenes. Por el contrario, en Midas la acción se desarrolla en muchos sitios diversos y ni siquiera está restringida a un solo país. Puede observarse que la escena unifica-



da pudo servir para la Comedia de las Equivocaciones de Shakespeare, e indudablemente en esta forma se la presentó en la Gray's Inn.

Si el drama hubiera seguido practicándose como un arte destinado al gusto culto y artificioso, ejercido por niños y montado en teatros "privados", estos procedimientos escénicos habrían resultado suficientes y habrían dominado el teatro isabelino. Pero las compañías profesionales no habrían podido adoptar estas prácticas en los primeros tiempos de su carrera, aunque tal hubiera sido su deseo. Montajes semejantes requerían un teatro estable, un depósito y un taller permanentes, como los del Departamento de Fiestas del Palacio, y exigían recursos económicos superiores a los de las modestas cajas de las compañías. Después, cuando en épocas más propicias para el teatro, las compañías de hombres pudieron disponer de teatros permanentes, estos procedimientos se habían hecho inadecuados por otros motivos. El drama había extendido el radio de su acción mucho más allá de los límites clásicos de un lugar único. El drama romántico fué la principal atracción suministrada por la escena profesional, corroborando el gusto volcudoso del primitivo teatro de Corte isabelino. Pero el escenario "múltiple", suministrado por el Departamento de Fiestas para alguna pieza de romance caballeresco o para el Midas de Lyly, no fué adoptado por el teatro "público"; que lo reemplazó por los métodos más libres y menos limitados, si bien más groseros, de los actores trashumantes, que no empleaban que no empleaban construcciones escénicas y cuyo escenario, o parte determinada de él, podía representar sucesivamente distintos lugares en uno solo. Cualesquiera fuesen las construcciones, diferentes de la utilería propiamente dicha, empleadas por el teatro "público" en su desarrollo ulterior, fueron de tipo movible, a daptables para diversos usos en las distintas piezas o parte de una pieza. Por lo demás, una convención aceptada permitía que algunas partes de la acción se representasen en un lugar indefinido, al pasar desde un centro importante de la historia a otro.

Tal fué la base del método escénico que satisfizo

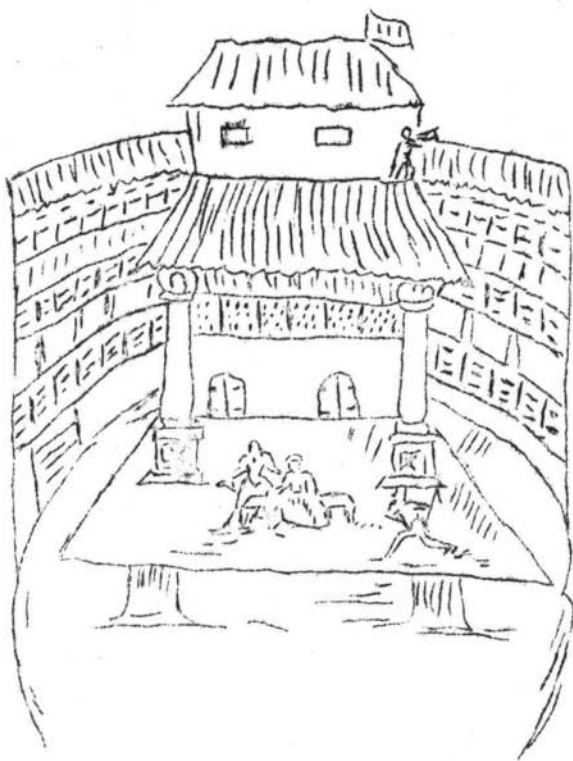
las necesidades del gran drama isabelino en la época de su apogeo. Pero había aprendido algunas lecciones del teatro de Corte y del "privado".

Había aprendido, sobre todo, a aspirar a cierta proporción de realismo. Y particularmente trató de emplear todos los recursos a su alcance para facilitar el proceso de la ilusión. Empleó la estructura material del teatro "público", los elementos de la utilería y el diálogo. No se utilizó las artes del pintor ni las del arquitecto escénicos y, por consiguiente, ni siquiera cambiaba de decorados en el sentido moderno de esta expresión. Pero dentro de sus limitaciones hizo todo lo posible por sugerir el lugar y la atmósfera en que se desarrollaba la acción de la pieza. Por otra parte, el drama isabelino contó con el adorno del vestuario elegante y lujoso, que era generalmente el de la época, aunque modificado, en caso necesario, por un toque de fantasía y de simbolismo, o por alguna ocasional sugerencia histórica.

Fácil es comprender las fundamentales ventajas de una técnica semejante y, particular, la flexible libertad de acción y la rapidez de movimiento de un drama emancipado en tal forma de las ataduras de espacio y tiempo, que podía rivalizar con la epopeya. Esta libertad de acción sólo ha sido reconquistada en nuestros días por el cinematógrafo, aunque dentro del teatro mismo el escenario giratorio hace lo que puede por multiplicar las escenas y por rescatar la acción de la inmovilidad.

#### LA ESTRUCTURA TIPICA DEL TEATRO "PUBLICO"

Un resumen de las características principales en la estructura típica del teatro "público" isabelino puede servir para ilustrar los medios con los que se vigorizaba la ilusión dramática. Es seguro que los teatros diferían entre sí en cuestiones de detalle, y que los últimos debieron modificar la estructura de los más antiguos, a la luz de la experiencia adquirida. Por ejemplo, en un dibujo que se conserva del teatro del Cisne no se ve abertura central al fondo del



TEATRO "EL CISNE"

escenario, característica esencial del Globo. Pero los lineamientos generales de la escena shakespiriana son bastante claros, aunque siempre habrá pormenores oscuros susceptibles de conjetura y controversia. Las pruebas son más completas de lo que podría esperarse. Contamos con el mencionado esbozo de la estructura del Cisne, con instrucciones contemporáneas para los constructores de la Fortuna y de la Esperanza, y con el cuerpo completo de las acotaciones escénicas del teatro isabelino, amén de los datos que su diálogo nos permite vislumbrar. La estructura constituye un desarrollo lógico del palno del patio de posada, modi

ficado por la experiencia y por la influencia de los teatros de la Corte y "privados". La mampara y las puertas laterales del vestíbulo de una casa señorial pudieron sugerir el modelo para la pared del foro y, posiblemente, para la galería o balcón que corría sobre el escenario. Una tarima alta se proyectaba sobre un "patio", donde el público permanecía de pie. Otra parte de los espectadores asistían a la representación sentados en las galerías que corrían a lo largo de las paredes, y unos pocos se acomodaban en el escenario mismo, sentados en taburetes o en las esteras que cubrían el suelo. Una de las galerías se continuaba al fondo del escenario, al que probablemente coronaba, constituyendo una escena alta adicional. Detrás del escenario estaban los cuartos de vestir de los actores. Allí se cambiaban de ropa y guardaban la utilería y el vestuario; de allí salían a escena y allí regresaban después de sus mutis. En la pared del foro, cubierta de mantos y tapices, había tres aberturas: una puerta de cada lado, y en el centro una tercera, más amplia, con una cortina que mostraba, al descorrerse, un espacio posterior, perteneciente al área de los cuartos de vestir. Este espacio proporcionaba una tercera escena suplementaria e interior.

Las tres aberturas practicadas en la pared del foro comunicaban con los cuartos de vestir, construídos en tres pisos, para poder pasar directamente desde ellos a la escena alta, cosa que también podía hacerse por el frente del escenario, mediante alguna escalera de mano ocasional. Por cierto que un hombre ágil habría podido saltar desde allí al escenario principal con toda fortuna.

Sobre el conjunto de la estructura escénica se proyectaba el "cielo" o toldo, al parecer accesible igualmente desde los cuartos del tercer piso. Estaba sujeto a unos postes que se alzaban sobre el tablado y lo protegía de la intemperie. Las galerías de los espectadores eran techadas, pero el patio quedaba a cielo abierto. Por último, los cuartos de vestir de los actores se comunicaban también con el espacio hueco que quedaba debajo del tablado y que a su vez

comunicaba con éste mediante escotillones o trampas, constituyendo un medio ulterior de entradas y salidas.

Tales eran los recursos estructurales de la escena en los tiempos de Shakespeare, sumariamente enumerados a la luz de las pruebas existentes. El actor y el dramaturgo disponían, por lo demás de un considerable material de utilería. Sin duda debieron existir algunas decoraciones rudimentarias de tipo corriente que completaban la estructura escénica. Pero las necesidades particulares de cada pieza se satisfacían con elementos que podían ser llevados y traídos fácilmente; desplazados sobre ruedas a través de las puertas, dejados caer desde el "cielo" o subidos por los escotillones.

Tanto en el teatro "público" como en el "privado" el director escénico tenía su parte en el mantenimiento de la ilusión, que los actores facilitaban. El poeta estimulaba y sugería con su fuerza creadora, y el público colaboraba con quienes lo divertían, capaz de ilusión y ansioso por entregarse a ella.

### LA REPRESENTACION

Las representaciones se realizaban por la tarde, después de la comida. Empezaban a las dos y duraban generalmente dos horas. Para anunciarlas se imprimían carteles que se fijaban en sitios adecuados o se distribuían. El dinero de las localidades era percibido por los "recolectores" apostados a la puerta principal y frente a las entradas de las galerías, cobrándose los precios más altos "por cuotas", por decirlo así, a medida que los espectadores iban subiendo.

Si las cortinas del escenario eran negras, presagaban una tragedia; si de colores vivos y asuntos mitológicos, una comedia.

Detrás del cortinado de la escena interior, un cómico atisbaba al público a medida que iba congregándose. Quizá estuviese también el poeta en los cuartos de vestir, a la expectativa del destino de su obra.

El "platt", o sinopsis de la pieza, estaba colgado de una percha para que los actores lo consultasen. Los camareros escénicos se hallaban a mano para prestar a yuda mecánica, y el traspunte se sentaba con su texto junto al escenario interior.

Los actores estaban ya vestidos y dispuestos cuando sonaba una trompeta anunciando la función, que se iniciaba al tercer toque. Entonces un "Prólogo", vestido con capa negra, presentaba la obra, y solicitaba para ella una acogida favorable. A esto seguía la representación propiamente dicha. En los primeros tiempos del teatro "público", probablemente se sucedía sin interrupciones. Pero con el desarrollo de la música que solían ejecutar los niños de los teatros "privados" a modo de obertura y entre un acto y otro, fué arraigándose la costumbre de los intervalos, que se extendió a los teatros "públicos" en años posteriores. En tiempos de los Estuardo hay indicaciones frecuentes de "Música" al final de los actos. Y en la copia manuscrita de una pieza que se representó en 1631 en un teatro "público", el traspunte ha señalado como "largos" los intervalos subsiguientes a los actos primero y tercero. Es posible que ésta fuera ya entonces la práctica teatral establecida.

Por último el "Epílogo", que era generalmente un personaje de la pieza, solicitaba el aplauso. El público era perfectamente capaz de manifestar a las claras sus opiniones en el curso de la función. Y se consideraba actitud elegante en un petrimete llegar tarde a su sitio en el escenario, no prestar atención a la obra, indicar su desaprobación, y retirarse antes que terminara. Pero una buena respuesta al "Epílogo" podía tranquilizar a los actores.

En los teatros "públicos" la función terminaba con un añadido llamado "jiga". La jiga fué originalmente una canción y danza individual, pero evolucionó para convertirse en algo más complicado, con tres o más actores y una especie de argumento, es decir en el embrión de una ópera cómica, que generalmente era todo menos edificante. Con esto terminaba la diversión y el público se dispersaba alegremente.

Los ayudantes escénicos entraban a retirar los tapices y los actores de la sociedad se quedaban para contar las ganancias, o se dirigían con el poeta y algunos amigos del público a una taberna, para reponer energías. Porque la amistad con un Burbage, un Shakespeare o un Ben Jonson era timbre de honor para cualquier elegante isabelino y hasta para algunos personajes de más grave condición.

La de actor era una profesión que un padre decente podía dar a un hijo, aunque no a una hija, pues no había mujeres en el teatro. Sus miembros se reclutaban entre los "aprendices" que servían a un actor principal o "socio", recibían una instrucción adecuada y, graduados a su debido tiempo, pasaban del canto, los papeles femeninos y la tutela, a la condición de hombres y a una posición independiente. La participación en una compañía podía ser la recompensa de un buen aprendiz convertido en un buen jornalero, pero también podía comprarse. Porque las participaciones constituían bienes tan permanentes y transferibles como cualquier otra clase de mercancía mientras permaneciera unida la sociedad.

Cierto es que no todas tuvieron la solidez de la compañía a que perteneció Shakespeare, y que la trayectoria de casi todas fué azarosa. Pero en las mejores condiciones, la profesión de actor tuvo un decoro firme. No debe sorprendernos que Shakespeare haga en Hamlet un examen crítico del arte del actor, con profundo desprecio hacia sus maestros inferiores.

Y las obras de Shakespeare fueron interpretadas por la flor y nata de los actores isabelinos.

Su compañía era fuerte. Y hay indicios claros de que cultivó cierta especialización en los papeles, cosa que Shakespeare debió tener en cuenta en el trabajo que hacía para ella. Por lo menos no cabe duda de que sacó todo el partido posible de las peculiaridades o aptitudes especiales de cada uno.

Aunque la Compañía del Chambelán del Rey estaba bien equipada, debía contemplar una economía necesaria en

el empleo de actores. Y el extenso repertorio indispensable en el teatro isabelino impedía la perfecta dicción de todos los actores en las representaciones corrientes. Los papeles eran por lo tanto ampliamente doblados, como puede comprobarse por ciertos esquemas de la acción de las piezas que se conservan, llamados "platts". Estos esquemas eran empleados por el traspunte y contenían los nombres de los actores que desempeñaban cada papel.

### EL PUBLICO

Lejos de constituir flores de milagro, abiertas insólitamente en un campo de ortigas, las piezas de Shakespeare surgieron en su medio adecuado, en armonía con su ambiente y con su vehículo, y sin carecer en lo más mínimo de todo aquello que, según Webster, es la única gracia y el único adorno de una tragedia: un público nutrido y comprensivo.

Verdad es que muchos dramaturgos solían mofarse del patio o de los "mosqueteros" y apelaban a un gusto más refinado. Hasta Shakespeare los hacía blanco de su burla en Hamlet. Pero debemos desconfiar de tales testimonios. Eran algo así como una moda, como un deseo de halagar a la aristocracia, que todavía perdura en la actualidad, cuando obras y actores son acusados de excesivos afanes pour la galerie, aunque la galería (convertida en "gallinero") aloja hoy, según dicen, al público más consistente y libre de prejuicios. Shakespeare no podía representar solamente para sus muy apreciados palcos, ni para los gentileshombres que fumaban en el escenario, ni para la Corte, y tampoco podía escribir exclusivamente para ellos. Cierto es que entre Shoreditch y Blackfriars existieron diferencias de teatro y de público. Pero Romeo y Julieta se escribió para Shoreditch, y el Globo no fué nunca un teatro aristocrático. Su "Príncipe Hamlet" agradó por igual a todos, dice un contemporáneo. El hecho es que Shakespeare encontró oyentes dignos entre todas las clases de los ciudadanos de Londres, que si alguna falta tenían, era la universalidad sin discriminaciones de su gusto. Era



el público del patio el que con más insistencia reclamaba el drama romántico y la comedia reidora; él era quien se complacía en las piezas históricas nacionales, demasiado ignorante de los usos de la Corte para experimentar desilusión alguna. Y él, en fin, quien salvó el drama isabelino, impidiéndole caer en un exceso de refinamiento y de urbanización, y conservándolo su vigor y su universalidad, a despecho de los teoricos, de los elegantes, de los hombres de ingenio y de los experimentadores a la manera de Ben Jonson.

Incurablemente sentimentales y románticos, estos espectadores suspiraban por el romance, sin perjuicio de que en el curso de la representación partieran nueces, compraran y bebieran cerveza embotellada y se trenzaran ocasionalmente en alguna riña. Y Shakespeare, que simpatizaba de corazón con los hombres de su clase, escribió para ellos por lo menos tanto como para sus superiores, y los concilió a todos en un solo deleite.

EL ARTE DRAMATICO DE SHAKESPEARE  
Por: Harley Granville-Barker.

El Teatro Tal Como Lo Encontró.

No podemos decir con certeza cuándo ni cómo empezó la vinculación de Shakespeare con el teatro, pero hacia 1592 era ya conocido como actor y como autor, y Venus y Adonis había de publicarse en 1593, cuando contaba veintiocho años.

Existe en la actualidad suficiente acuerdo acerca de cuáles entre las piezas del Primer Folio pueden considerarse obras tempranas, pero sigue en pie la discusión sobre cuáles entre las más antiguas le pertenecen en su integridad, o sólo parcial y aún apenas nominalmente. El problema no tiene solución en términos exactos, pero la discusión será ilustrativa si nos permite vislumbrar, por oscuramente que sea, los procesos del trabajo, las costumbres del taller y al dramaturgo mismo aplicado a la tarea.

En la invectiva de Greene contra él -donde le llama "el grajo advenedizo que se engalana con nuestras plumas..., ese corazón de tigre encubierto bajo disfraz de cómico... que se considera tan capaz como el mejor para hacer detonar un verso blanco..., que es, ante su propia soberbia, el único 'revolucionario' del teatro en el país"- descubrimos, como a menudo puede hacerse en estas detracciones, los verdaderos motivos de su éxito. Es actor y autor a la vez. Se siente a sus anchas en el teatro, cosa que en Greene y a sus compañeros no pudo ocurrirles nunca, pese a sus "ingenios singulares". Una tercera ventaja, todavía inadvertida lo conducirá a algo mejor que el éxito. Su verso blanco es tan excelente como el de cualquiera, y hasta superior; la música de Venus y Adonis y de Lucrecia nos encanta, y otro tanto puede decirse de la bella cascada de ritmo y rima en la "Comedia de la Equivocaciones" y en "Penas de Amor Perdidas". Pero el secreto no está allí. Reside -y él mismo debe aún descubrirle- mucho más en lo hondo; en la concepción y en la génesis misma de la idea, sea cual fuere, que ha de encontrar penetrante expresión en la pieza. Una idea poética, dramáticamente concebida. Y, por consiguiente, su fruto no será un drama escrito en forma de poesía, sino un verdadero drama poético, que es cosa muy diferente.

Esta triple combinación de actor, autor y poeta auténtico, no se había visto entonces en el teatro. Y precisamente era una combinación semejante lo que hacía falta para el desarrollo del arte teatral como un todo.

El teatro al que llegó Shakespeare estaba dominado por sus actores. Ellos eran los propietarios, los que pagaban a los poetas y (como siempre) la gran atracción para el público. Ellos, en efecto, en el curso de los pocos años últimos habían hecho el teatro.

### LA CONVENCION DE LUGAR

Todo el oficio de Shakespeare y mucho de su arte a-

rraigan en las necesidades y circunstancias peculiares de su teatro. Alabamos la rapidez, la amplitud y la variedad de su acción. Su escenario elemental le daba libertad de tiempo y de lugar imaginarios, y sacó plena ventaja de los dos. Pero para ello, empezó por limitar su libertad. La anarquía no podía servirle de nada. No se puede hablar con exactitud en estos asuntos, pero es bastante seguro que para el espectador del patio de posada, el espectador que tenía delante estaba, en principio, francamente sobre el escenario, y el personaje que encarnaba, a menudo en ningún sitio determinado. El dramaturgo no se sentía más obligado a situar constantemente sus personajes en un lugar definido, de lo que habría podido sentirse en caso de estar contando su historia en cualquier otra forma. Si la acción requería de pronto las fortificaciones de un castillo o las puertas de una ciudad, siempre había a mano un balcón o una abertura para representarla, exactamente como los actores representaban a sus personajes. Terminada su utilidad, estas cosas se perdían en su ignorado anonimato, exactamente como los actores al salir de escena. Una pieza podía no tener en todo su curso exigencias tan concretas. Claro está que debía haber en la obra alguno que otro indicio de localización: ningún narrador puede desentenderse del todo de ellos.

Pero frecuentemente estos indicios podían ser muy vagos, y el dramaturgo podía conformarse con dejarlos en su vaguedad, puesto que en nada le ayudaba a crear la ilusión insistir en la existencia de cosas que, así destacadas, se habría visto que no estaban allí. Más aún: un esquema coherente de las evoluciones de un lugar a otro habría exigido una preparación cuidadosa.

### LA CONVENCION DE TIEMPO

En cuanto al enfoque del tiempo, la diferencia entre el Eduardo II y el Ricardo II es todavía más notable. En realidad, Marlowe no se ocupó del tiempo: conservó la secuencia de los hechos, y eso fué todo. Shakespeare advierte la necesidad y la posibilidad de hacerlo, y las advierte, como de costumbre, desde el punto de

vista más práctico, que en esto -como en todo- será también el más esencialmente dramático.

No necesita plantearse ningún problema de exactitud, y de todos modos una exactitud cronológica se aventaría mal con una indeterminación topográfica. Pero descubriré una necesidad primaria de rapidez. Es forzoso mantener a toda costa la atención del público. Si se intenta conseguirlo por medio del énfasis constante y de la pasión, actores y público quedarán extenuados. La rapidez -aunque no el apresuramiento- es un buen sustituto y un medio más eficaz para sostener la emoción. El verso puede proporcionarle por sí mismo esta rapidez -o su apariencia- pero a menudo buscará una sensación de rapidez más acabadamente dramática en los hechos.

Descubre también la necesidad de algo más significativo, desde el punto de vista dramático, que la mera secuencia de los episodios: algo que realmente signifique una continuidad efectiva de la acción. Hay que hacer que el público tenga conciencia del sentido de la acción para mantener su expectativa, e infundirle en ocasiones el presentimiento de lo que va a ocurrir, acelerando entonces el movimiento para que el interés no decaiga. En un escenario que le permite llevar a sus personajes adonde se le antoje, la simple continuidad se logra fácilmente, pero no es tan fácil conferirle significación y valor dramáticos. Sin embargo, así como esboza la geografía de la pieza, le suministra un esquema cronológico: es una nueva dimensión formal.

Encuadra toda la acción de la obra en el tiempo sin mayor exactitud (salvo cuando el plan cronológico forma parte intrínseca del drama, como en el *Mercader de Venecia*); apenas la indispensable para darnos una impresión de realidad. Y habitualmente sólo cuando nos acercamos al desenlace se nos permite sentir que ha pasado más o menos tanto tiempo. En el interín se habrá preocupado más por crear la impresión de que los acontecimientos se precipitan unos tras otros, o por lograr una sensación de suspenso cuando no pasa nada, según las necesidades

eventuales de calma, tensión o atenuación. Es éste su principal casi su exclusivo cuidado. Para darnos estas impresiones recurrirá, por así decirlo, al empleo del calendario (¿y qué otro recurso estaba a su alcance en un mundo que, aunque ficticio, era un remedo del mundo real?); pero lo empleará con una arbitrariedad extremada y con el mínimo de consistencia indispensable para salvarlo del absurdo. Y hasta qué punto puede llegar a ser arbitrario e inconsistente, es cosa que no ha cesado de azorar a los comentaristas, que abordan el caso desde el punto de vista de las realidades y no de las apariencias. Así se enredan en laboriosas interpretaciones y complicadas teorías sobre "tiempo largo" y todo lo demás. Es un planteo erróneo. Shakespeare, no se preocupa directamente del tiempo en ese sentido. Para él existirá a lo sumo un factor que podríamos llamar "tiempo dramático", según el cual regula su pieza, impulsándola tan pronto rápida como lentamente, de acuerdo con sus necesidades. Aplica, por razones de efecto, la nomenclatura del calendario, pero sus leyes habituales no lo traban más que las leyes habituales del espacio en su escenario elemental. En ambos casos su libertad sólo está limitada por la verosimilitud aparente y por la ilusión del momento.

El esquema cronológico de Ricardo II es simple. Cuando nos acercamos al final, toda la acción parece haber durado unos pocos meses, pero entre tanto hemos tenido la sensación de un movimiento mucho más rápido.

Las dos primeras escenas son en gran parte el resumen de hechos más antiguos. En realidad, la acción sólo empieza a moverse en la tercera, con el destierro de Bolingbroke, aunque a partir de ese momento prosigue rápidamente. Desde el principio hasta el fin no se tiene ninguna sensación de pausa. Si no todo es acción ininterrumpida es, en cambio, como una carrera de postas; al final de cada escena se recoge el hilo del argumento para proseguirlo de inmediato en la que sigue. Lo más frecuente es que no se necesita recurrir al calendario para ayudar la e

moción. Las evoluciones de los personajes (claramente localizadas, según ya advertimos) y el terreno que cubren nos dan, con una exactitud aproximada, la impresión del tiempo que los hechos pudieran verosímilmente insumir. Pero cuando por acaso las dos medidas -la real y la imaginaria- no coinciden, Shakespeare no presta ninguna atención a las exigencias del calendario. Si atendiéramos a éste, Bolingbroke estaría de regreso en Inglaterra antes de haber tenido tiempo para abandonarla. Fácil habría sido hacer más creíble la situación. Pero a beneficio del efecto dramático, Shakespeare no sólo descuida hacerlo, sino que hace deliberadamente lo contrario. Habría bastado con alargar el viaje de Ricardo hacia el moribundo Juan de Gante y aplazar su partida para Irlanda. Pero no: apenas Bolingbroke ha salido de Coventry, oímos que el Rey se dirige "inmediatamente" a Irlanda; y, muerto Juan de Gante, se nos dice dos veces en un discurso que la partida para Irlanda se hará "mañana" Cincuenta versos más adelante, dentro de la misma escena, Northumberland ya ha sabido que Bolingbroke

"Con ocho altos navíos y tres mil hombres de armas"

regresa de Francia en actitud rebelde. A Shakespeare no le importa otra cosa que el efecto dramático, y aquí ni siquiera parece advertir -como nosotros en el caso no lo advertimos- que le sacrifica algo. Entre la muerte de Juan de Gante y el regreso de Bolingbroke, la historia no contiene material aprovechable y este motivo lo decidirá. Precisamente cuando ha comunicado a su pieza el ímpetu conveniente (y le ha llevado bastante tiempo ponerla en marcha) no quiere, por cierto, demorarla, entorpecer la acción con cosas irrelevantes, o cubrir con un coro los espacios intermedios, para verse obligado, después, a acelerar el ritmo. Porque el tiempo de Shakespeare tiene su utilidad dramática, pero no derechos propios.

LA REVELACION DEL CARACTER  
COMO RASGO PRINCIPAL.

A medida que maduran sus aptitudes, va aplicándolas más y más a la elucidación del caracter, y casi exclusivamente con este fin desarrolla su técnica. To mó -y dejó- la parte puramente mecánica del teatro, tal como la encontró. El aparato escénico se había enriquecido en su época, pero Shakespeare pocas veces recurre a él. Las comparsas y las pantomimas factuosas se habían hecho populares y se conseguían con facilidad; su ausencia en las piezas de Shakespeare es bastante notable.

Las condiciones del teatro de Blackfriars, que era un local techado, cuando los Servidores del Rey lo hicieron centro principal de sus actividades, dieron indudablemente un nuevo giro a la técnica del dramaturgo. Ese es el origen de nuestro moderno dra ma de salón. Acaso podamos ver el reflejo de esta circunstancia en sus últimas piezas, particularmente en el reposo dramático de La Tempestad, pero a la sazón ya había producido lo más grande de su obra. La había compuesto para el escenario notoriamente público sobre el cual la grandilocuencia y la acción imponente podrían suponerse los amos absolutos.

Su descubrimiento capital (cuyo mérito bien podemos atribuirle, a mi juicio, aunque estuviera implícito en obras más antiguas) es que la acción física en sí y por sí resulta la cosa menos efectiva, tanto en uno como en otro escenario. Se puede matar a un hombre o besar a una mujer, y el interés que esto provoca, sea cual fuere, se extingue en un instante. El "porqué" y el "por lo tanto"; lo que fué antes y lo que será después, es lo que en realidad importa, y el material fecundo del drama. De lo cual inmedia tamente se sigue que no es la simple retórica ni la retórica menos simple, ni lo que puede ser abiertamente dicho, lo que necesita expresión, sino la cosa misma pensada o sentida. ¿Pero cómo transformar una flagrante publicidad -la desilusionadora luz

del día, la plataforma que sirve de escenario, los espectadores, tan conscientes los unos de los otros como del actor- para hacer posible una revelación tan íntima? Aquí el descubrimiento se concreta en una aparente paradoja. Prescindamos de todos los restantes auxiliares de la ilusión, y la ilusión, encarnada en el actor mismo, se apoderará de nosotros con más fuerza. Plantémoslo en medio de nosotros; hagamos de él uno de nosotros; fijemos plenamente en él nuestra atención, y llegaremos a sentir tan al unísono con sus sentimientos, que no sólo caerá más pronto la barrera que existe entre nuestro mundo real y su mundo imaginario, sino que será más fácil para el actor revelar la intimidad más honda del personaje que encarna, y para nosotros responder a la revelación. El descubrimiento fué tanto más accesible, por cuanto, como hemos visto, toda la ilusión engendrada en la plataforma escénica tenía por entonces en el actor su centro inevitable. Y, una vez restablecida, esta relación entrañable y directa se convierte, en manos de Shakespeare, en el pasaporte para una especie de trasmundo del drama, cuyo umbral pisa por primera vez con absoluta seguridad en Hamlet.

### EL MONOLOGO.

El medio directo para la auto-revelación es, naturalmente, el monólogo. Shakespeare lo aceptó, como otras convenciones; le significaba una ventaja y una libertad. Podía servir, aun más directamente, para relatar la historia. Con su concurso, el personaje se convertía en algo muy semejante a un coro. Esta es, por ejemplo, la función del escribano en Ricardo III, cuando dice:

"He aquí la acusación del buen Lord Hastings"

Y la del mismo Tyrrel, al describir el asesinato de los jóvenes príncipes:

"El acto tiránico y sangriento se ha consumado, el hecho más atroz, la más deplorable carnicería de



que fué culpable nunca este país... "Oh", decía Dighton, "así estaban acostados los tiernos niños". Así, así, decía Forrest..."

No es fácil trazar la línea demarcatoria entre esto y la alocución directa del coro al público. Estos ejemplos están extraídos de una de las primeras piezas, pero Shakespeare no pierde nunca esta libertad sustancial. Hamlet nos dice:

"Haré que estos cómicos representen algo parecido al asesinato de mi padre".

Y Yago nos hace múltiples y variadas confidencias. Su enseñanza consiste en vivificar y dramatizar el monólogo en forma tal que, aceptada la convención, no se quiebre la ilusión del personaje.

Sin embargo, el soliloquio representa una ventaja tan obvia, que su uso o abuso pueden dar la medida de la habilidad de un dramaturgo. Conforme Shakespeare va avanzando en maestría, o bien lo aplica al informe significativo, o bien prescinde en gran parte de él. Lo prodiga en los personajes y en las obras de tipo introspectivo, subordinándolo en las otras, aunque sin abandonarlo nunca. En Hamlet es, naturalmente, de capital importancia, así como en Macbeth y en Otelo (para Yago). En El Rey Lear, Antonio y Cleopatra y Coriolano, donde los héroes son por naturaleza hombres de acción, tiene menos importancia. En el Cuento de Invierno, Cimbelino y La Tempestad, los monólogos son frecuentes, pero forman parte del artificio más deliberado que distingue las últimas piezas, y que plantea otros problemas.