

ESTUDIOS ESCÉNICOS



CUADERNOS DEL INSTITUTO DEL TEATRO. 11

DIRECCIÓN : GUILLERMO DÍAZ - PLAJA

DIPUTACIÓN PROVINCIAL DE BARCELONA, 1965

ESTUDIOS
ESCÉNICOS

REVISTA DEL INSTITUTO DEL TEATRO

ANEXO DEL BOLETÍN DEL I.T.E.

ESTUDIOS ESCÉNICOS

11

EDITADO POR EL INSTITUTO DEL TEATRO

ESTUDIOS ESCÉNICOS

DEPÓSITO LEGAL B. 9932 - 1960

ESTUDIOS ESCÉNICOS

CUADERNOS DEL INSTITUTO DEL TEATRO

DIRECCIÓN : GUILLERMO DÍAZ - PLAJA

11

DIPUTACIÓN PROVINCIAL DE BARCELONA

La cubierta de nuestros Estudios Escénicos reproduce una carátula, obra del escultor Pablo Serrano.

**INSTITUTO DEL TEATRO
ESCUELA SUPERIOR DE ARTE DRAMÁTICO**

**MIEMBRO DE LA
FÉDÉRATION INTERNATIONALE
POUR LA RECHERCHE THÉÂTRALE**

Elisabets, 12. BARCELONA

Imprenta-Escuela de la Casa P. de C. : Montalegre, 5 - Barcelona

ÍNDICE

Páginas

COLABORACIONES

*La representación de «Romeo y
Julietta» en el teatro isabelino.*

Doireann MacDermott. 7

Los antiguos corrales de España.

John V. Falconieri. . 91

LA REPRESENTACIÓN
DE «ROMEO Y JULIETA»
EN EL TEATRO ISABELINO

Por DOIREANN MacDERMOTT

Las numerosas publicaciones y exposiciones del año último, con motivo del cuarto centenario de Shakespeare, evidenciaron la ingente labor llevada a cabo por los eruditos para reconstruir la escena isabelina. Sin embargo, y en muchos de sus aspectos formales, el teatro isabelino sigue siendo un enigma. Carecemos de planos o dibujos fidedignos, así como de descripciones concluyentes, de su interior, lo cual ha dado pie a los investigadores para lanzar mil teorías, cuya disparidad confunde al estudioso. Aún no sabemos a ciencia cierta si el escenario del *Curtain* o del *Globe* era un rectángulo o un trapecio, si el decorado era fijo o cambiante. Hay quien se adhiere a las teorías de Leslie Hotson e imagina una decoración inspirada en los antiguos carros medievales, con andamios, tiendas y cortinas móviles; otros, en cambio, prefieren atenerse a las conclusiones de J. C. Adams, cuya maqueta reproducimos con este artículo. En ella vemos un escenario fijo,

con galerías, puertas y un recinto situado al fondo del escenario.

¿Se justifica todo el esfuerzo dedicado a esta investigación? Para valorar o montar hoy las obras de Shakespeare, ¿es necesario saber en qué condiciones trabajaban sus cómicos? Shakespeare es un dramaturgo que, entre otras cosas, se distingue por su universalidad. Sus obras admiten mil interpretaciones, y es perfectamente concebible representarlas sin haber leído nada sobre las circunstancias materiales en que tomó vida su teatro. Las obras de Shakespeare han sobrevivido a muy diversos avatares: a los monstruosos «carreglos» textuales del siglo XVIII y a las fastuosas representaciones del XIX, en que por los bosques atenienses del *Sueño de una noche de verano* saltaban conejos vivos, y en que auténticos asnos transitaban por las calles de Verona en el *Romeo y Julieta* ofrecido por Sir Henry Irving en el Lyceum de Londres. En nuestro propio tiempo no se han escatimado originalidades, con un *Macbeth* insomne en pijama y batín de seda, un *Troilo* embutido en caqui militar o un *Hamlet* vestido de *smoking*. Hemos visto muchas representaciones de Shakespeare, en grandes teatros y en pequeñas salas, interpretadas por los mejores actores de nuestros días o por simples aficionados. A través de todas ellas nos llega, en mayor o

menor medida, la magia del poeta y la genialidad del dramaturgo. ¿Qué más podemos desear?

No obstante, reconstruir el estreno de una obra de Shakespeare es algo enormemente atractivo para un aficionado a la escena, porque el caso de Shakespeare no es el de todos los escritores teatrales. Para él los locales, y sobre todo los cómicos de su compañía, eran punto de arranque de su inspiración; sin ellos no hubiera alcanzado las cimas de su arte. Los cómicos son parte sustancial en la obra del extraordinario dramaturgo — conforme mostraremos en este artículo —, y nos será forzoso pensar en ellos.

Y puestos a intentar la reconstrucción de una obra de Shakespeare en el marco isabelino, ¿por qué precisamente *Romeo y Julieta*? La elección de esta obra se debe a varias consideraciones: la fecha y el lugar del estreno, la popularidad que alcanzó en su época, el importante hito que representa en la carrera de Shakespeare y, finalmente, porque de todas sus obras es la que más quebraderos de cabeza ha proporcionado a los investigadores que intentan rehacer su montaje original.

Los primeros comentarios de *Romeo y Julieta* datan de 1598, cuando el dramaturgo John Marston se refiere a ella como «una obra a menudo representada en el teatro *Curtain*». En el mismo

año, Francis Meares la incluye en una lista de las obras más populares de su tiempo. El año antes había aparecido ya el primer *in-quarto*, impreso por algún editor pirata que quiso beneficiarse del éxito de la tragedia. Sabemos, por tanto, que en 1597 *Romeo y Julieta* era una obra muy conocida en Londres. En agosto de 1596 encontramos una balada sobre los amantes de Verona, muy parecida en sus detalles a la obra de Shakespeare. Las divergencias entre esta balada y el poema de Brooke *Romeus and Juliet* (1562) — una de las fuentes de Shakespeare — son las mismas que encontramos entre éste y la obra shakespeariana. Esto nos hace sospechar que la balada salió a raíz del estreno de la tragedia, del mismo modo que, ahora, «el libro de la película» aparece en los quioscos inmediatamente después de un éxito cinematográfico. Otros datos, expuestos por J. W. Draper (véase la bibliografía que acompaña a este artículo), confirman la fecha de julio de 1596 como la más probable. Supondremos, pues, que *Romeo y Julieta* fue estrenada en el teatro *Curtain* en el mes y año citados. Luego, en 1599, la compañía de Richard Burbadge se trasladó a su nuevo local — el *Globe* —, al otro lado del Támesis, y la tragedia de *Romeo y Julieta* siguió siendo uno de los éxitos de la compañía. Junto con *Hamlet*, parece haber captado vasta-

mente la imaginación popular. A pesar de la condenación de Samuel Pepys, que la define como «la mayor tontería que nunca he visto», la historia de los amantes de Verona ha perdurado. Puede que los conocedores de la obra shakespeariana no la coloquen entre las creaciones máximas de su genio, pero es importante notar que esta obra y *Hamlet* — para las personas carentes de pretensiones literarias — simbolizan el teatro isabelino. ¡Cuántas veces hemos visto, en dibujos, chistes o anuncios, al sobrio danés contemplando el cráneo de Yorick o al joven amante bajo el balcón de Julieta!

Partimos, pues, de que *Romeo y Julieta* representa el primer gran triunfo de su autor. Antes de su estreno era ya Shakespeare un competente dramaturgo, uno de los muchos que se movían por Londres. Después, sería, sin disputa alguna, el mejor. Con esta obra empieza un camino ascendente, que al poco tiempo le proporciona la mejor casa de Stratford y le convierte en importante accionista de la mejor compañía teatral de Londres. No sólo él, sino toda la compañía se beneficia del éxito. Quizá fue en el papel de Romeo donde Richard Burbadge reveló su extraordinario talento de actor trágico, y quizá fue el apoyo del público a esta obra el soporte moral y económico para afrontar las dificultades

de los dos años siguientes, después de los cuales la compañía se lanza en busca de nuevos y aún más gloriosos éxitos en el nuevo teatro *Globe*.

LA COMPAÑÍA NACE

En 1572, cuando el pequeño William Shakespeare, un niño de ocho años, corría aún por las praderas de Stratford, sin soñar en el gran porvenir que le esperaba, el gobierno inglés publicó un decreto de suma importancia para el teatro. La reina Isabel I y sus ministros vivían siempre preocupados por la sedición, y las pequeñas bandadas que vagabundeaban por el país bajo el nombre de cómicos eran grupos indeseables, difíciles de controlar. Aquellos actores que iban de un lugar a otro congregando el vulgo a su alrededor podían ser voceros de algún escritor faccioso y sembrar el descontento entre el pueblo. De aquí que tal decreto proclamara persona *non grata* a todo cómico que no se hallase bajo la protección de un caballero distinguido. «Los tiradores de florete, dueños de osos, cómicos y músicos que no pertenecieren a ningún grande de este reino... y que actuaren sin licencia de dos jueces de paz... serán detenidos como malhechores, vagabundos o mendigos.» El decreto dejaría sin em-

pleo a muchos artistas, pero, por otra parte, brindaba excelente porvenir a cuantos tuvieran la suerte de encontrar un protector. Uno de ellos fue el actor James Burbadge, que en 1576 había prosperado ya lo suficiente para tomar en arriendo un solar en Londres y construir el primer teatro público inglés, bajo el patrocinio del conde de Leicester. Allí se formó el núcleo de la pequeña compañía que durante más de cuarenta años ofrecería a los londinenses el mejor teatro de toda su historia. Unos diez años después, cuando el joven Shakespeare llega a Londres, la compañía cuenta ya con dos teatros, y disfruta de la protección de la Corte y del apoyo de un público entusiasta. Todo marchaba prósperamente; la única penuria que la acuciaba era la escasez de obras para un público sediento de novedades. Shakespeare trabaja en la compañía, observa a los actores, estudia los mil problemas técnicos de una representación. Leicester ha muerto ya, pero han tenido la suerte de encontrar otros protectores. La compañía se titula ahora *The Lord Chamberlain's Men* y tiene verdadero prestigio. Al enérgico James Burbadge le ayudan dos de sus hijos, uno de los cuales llegará a ser el mejor actor de su tiempo. El momento era magnífico para un aspirante a dramaturgo. Una serie de circunstancias felices, iniciadas por aquel

decreto de 1572, había preparado la escena para la más extraordinaria de las colaboraciones.

La historia de esta pequeña compañía, unida a lo largo de tantos años, es en verdad conmovedora. Raras veces se da en la vida teatral un caso semejante: un grupo que durante más de veinte años cuenta con los servicios de un dramaturgo que escribe exclusivamente para él, que conoce y considera los talentos y la idiosincrasia de cada uno de los actores y que está dispuesto a modificar sus obras según las exigencias del momento. En la actualidad, cuando un autor escribe una obra de teatro, lo más común es que no tenga la menor idea de quiénes van a ser sus intérpretes; y en muchos casos ni siquiera tendrá la seguridad de que su obra llegue a ser representada. En ocasiones, unos cuantos actores se asociarán para estrenarla, y tras cierto número de representaciones se dispersarán otra vez. No sucedió esto a Shakespeare, algunos de cuyos intérpretes, además de permanecer unidos más de treinta años, transmitieron su arte y su tradición a una serie de jóvenes aprendices que se les fueron incorporando. No es de extrañar, pues, que estos actores alcanzaran gran altura profesional y fuesen la admiración de los londinenses y de los muchos extranjeros que visitaban Londres por aquellas calendas. No obstante, y a pesar

del patrocinio real, los cómicos seguían teniendo enemigos. En vida de Shakespeare, y algunos años después, circulaba por la capital un torrente de libelos denunciando a los actores como personas absolutamente indeseables, verdaderos representantes de Satanás en la tierra. «Las obras de teatro — escribe un dramaturgo renegado, Stephen Gosson — son invención diabólica, y los actores, profesores del vicio, escuelas de impureza, hijos de la haraganería.» ¿Era justificable esta acusación de los puritanos? Cuando reflexionamos sobre la compañía de James Burbadge, la vemos más bien como un pequeño grupo de hombres dedicados a su arte, que luchan para ganarse la vida y aspiran a mejorar su situación social, lo mismo que cualquier buen burgués de la época.

LOS ACTORES

En los años en que Shakespeare empezó a escribir sus obras y alcanzó el gran éxito de *Romeo y Julieta*, la compañía de Burbadge se componía de unos nueve actores. Más adelante, cuando actuaba ya al otro lado del río, bajo el patrocinio de Jaime I, el número aumentó un poco, pero no parece haber excedido nunca de quince

miembros fijos. Al estrenarse *Romeo y Julieta* eran los siguientes: Richard Burbadge (hijo del gerente), John Heminges, administrador; Henry Condell, que años después colaboraría con Heminges en la primera edición completa de las obras de Shakespeare; William Kemp (el célebre payaso) y Thomas Pope, Augustine Phillips, William Sly, George Bryane y el propio William Shakespeare; además, dos o tres muchachos y unos cuantos jornaleros.

Por aquellos años James Burbadge anduvo en pleito con el dueño del solar de su teatro, y al morir el viejo actor, en 1597, sus hijos Cuthbert y Richard decidieron consolidar su situación constituyendo una pequeña empresa en que los principales actores eran accionistas. De este modo Shakespeare, Kemp, Phillips, Pope y Heminges llegaron a controlar la mitad del capital, mientras los Burbadge conservaban el resto. Este sistema económico era un fuerte estímulo para los actores, y explica en parte la larga asociación que algunos de ellos mantuvieron durante tantos años. Otros murieron o abandonaron la compañía, pero el núcleo de Burbadge, Shakespeare y Heminges persistió.

En los primeros años de la incorporación de Shakespeare a la compañía, uno de sus principales miembros era William Kemp, el payaso

que proseguía la tradición del célebre bufón Tarlton, popularísimo *clown* que acababa de morir. Desde el nacimiento del teatro inglés — con las obras religiosas de la Edad Media —, el público estaba acostumbrado a ver patanes de este tipo en la escena, y si Burbadge quería atraer al vulgo, le era forzoso tener un buen payaso en la plantilla. Al iniciar Shakespeare su labor de dramaturgo de la compañía, recibiría esta consigna: en cada obra, un buen papel para Kemp. Y en los primeros años se atuvo a ella. La creación de tipos como Launce en *Los dos hidalgos de Verona*, Dogberry en *Mucho ruido y pocas nueces* y el inolvidable Bottom en *Sueño de una noche de verano*, demuestra que Shakespeare atendía al prestigio de Kemp. Sin embargo, el clima teatral iba cambiando, y el tradicional bufón rústico estaba en franco declive. Sir Philip Sidney, en su *Apologie for Poetrie* — escrita en 1581, pero no publicada hasta 1595 —, criticaba muy severamente las intrusiones de los payasos en el teatro serio. Es muy probable que Shakespeare opinara lo mismo, y al crear su primera gran tragedia *Romeo y Julieta*, quizá pensaría con cierta desazón en la necesidad de urdir un papel para Kemp. Pero M. du Kemp — como algunos le llamaban — era una potencia, y Shakespeare no tuvo más remedio que introducirlo

a manera de apéndice de la nodriza. Tenemos pocos datos sobre los papeles encarnados por los diferentes actores de la compañía, pero el caso de Kemp es concluyente: su nombre aparece apuntado en las instrucciones marginales del segundo *in-cuarto* de *Romeo y Julieta*. Kemp, sin duda alguna, fue el primer intérprete de Pedro. Innumerables críticos se han mostrado disformes con este personaje, y algunos directores lo suprimen, pero si estudiamos la estructura de la compañía original, comprendemos perfectamente el porqué de su existencia. Aunque los datos son muy escasos, podemos suponer que las relaciones entre Shakespeare y Kemp en los últimos años del siglo no eran del todo buenas. Shakespeare y Burbadge aspiraban ya a un tipo de teatro en que el payaso no encontraba acomodo. No sabemos si hubo desacuerdo o si se separaron amistosamente, pero el hecho es que cuando la compañía pasó a su nuevo teatro *Globe*, en 1599, Kemp no figuraba en ella; vendió sus acciones y se fue con sus payasadas a otra parte. Nada deprimido por haberse separado del primer dramaturgo y del primer actor de su época, Kemp se fue bailando de Londres a Norwich, y tras escribir un libro contando esta hazaña, siguió bailando a través de los Alpes hasta Roma, donde lo perdemos de vista. Shakes-

peare y Burbadge, mientras tanto, habían descubierto el *clown* ideal para su nuevo teatro en la persona de Robert Armin, hombre de muy distinto humor, que había de inspirar los sardónicos tipos que aparecen en la obra de Shakespeare a partir de 1600. Quizá fue un último recuerdo de Kemp actuando en *Romeo y Julieta* lo que determinó el célebre comentario de Hamlet respecto del gracioso que, para hacer reír al vulgo, habla más de la cuenta.

Volviendo a la lista de los actores que formaban la compañía en aquellos años, encontramos el nombre de John Heminges, uno de los más antiguos y leales miembros del grupo, que además de ser actor importante fue también administrador y «padre» de la agrupación. Se alude a él, con afecto, como «el viejo Heminges», aunque en realidad no podía tener muchos más años que Shakespeare. Desconocemos la fecha de su nacimiento, pero murió en 1630, sobreviviendo, por tanto, a Shakespeare, Burbadge, Condall y todos los componentes iniciales de la compañía. Es de suponer que no tendría más de treinta años cuando Shakespeare escribió los primeros papeles para él, y, sin embargo, parece que su misión era la de representar personajes de edad madura. Según los cálculos del profesor Baldwin — que ha dedicado mucho tiempo al estudio de la cues-

ción —, encarnó Heminges al Duque de Milán, padre de Silvia, en *Los dos hidalgos de Verona*; a Egeo, padre de Hermia, en *Sueño de una noche de verano*; a Capuleto, padre de Julieta, en *Romeo y Julieta*, y más adelante a Polonio, padre de Ofelia, en *Hamlet*, y a Brabantio, padre de Desdémona, en *Otelo*. Era, pues, el patriarca de la compañía. Algunos críticos han reforzado este aspecto de Heminges comentando el hecho de que era, además, padre auténtico de trece hijos, y ello a pesar de no haberse casado hasta 1588; con todo, y aun suponiendo una maternidad óptima por parte de la señora Heminges, no podían haber nacido más que cinco o seis vástagos de aquella numerosa prole al estrenarse *Romeo y Julieta*. Si Heminges fue el original Capuleto, hay que deducir que efectivamente le sentaban bien los papeles de viejo, porque Shakespeare pone especial empeño en subrayar la vejez de este personaje. El padre de Julieta, niña de trece años, bien pudiera haber sido joven, pero Shakespeare lo presenta como decrepito: «¡Una muleta, una muleta!», exclama Lady Capuleto cuando su marido pide su espada en la lucha con que comienza la obra, y más adelante, en la fiesta, hablando con su primo, Capuleto recuerda que hace más de treinta años que no va a un baile.

Otra figura de cierto prestigio en la compañía era Henry Condall, que permaneció muchos años en ella y a quien las letras deben un valiosísimo servicio por haber recopilado, en colaboración con Heminges, las obras de Shakespeare. A Condall se atribuye el papel de fray Lorenzo, el venerable religioso que introduce una nota de ecuanimidad en los desenfrenados y trágicos sucesos de Verona. Al lector o espectador moderno quizá la actuación de fray Lorenzo le resulte un tanto larga y tediosa. Cuando Romeo, después de dar muerte a Teobaldo, se desespera y medita el suicidio, fray Lorenzo suelta un discurso de unos cincuenta versos, y al final de la obra, cuando el príncipe pide cuentas, es fray Lorenzo quien sale a explicar el fatal desenlace; lo promete hacer con la mayor brevedad, pero ha desgranado no pocas líneas antes de llegar a explicarlo todo. Entre otros papeles atribuidos a Condall figura el de arzobispo de Canterbury en *Enrique V*, en cuya boca se pone, para explicar la ley sálica, uno de los más extensos y pesados discursos de toda la obra de Shakespeare. Mantener el interés del público a lo largo de tan profusas arengas no debía de ser cosa fácil, a pesar de la tradición derivada de los autos medievales. Si Shakespeare escribió tales discursos para Condall, es evidente que tenía confianza en sus dotes ora-

torias y que incluso buscaba ponerlas de relieve.

Aparte del protagonista, Romeo, el papel masculino más popular de *Romeo y Julieta*, papel que siempre ha atraído a los grandes actores, es el de Mercucio. El Mercucio del poema *Romeus and Juliet* de Arthur Brooke, obra que inspiró la de Shakespeare, era un personaje mínimo. Shakespeare hizo de él una figura brillante, llena de vida y de poesía, lo cual nos hace suponer que disponía de un cómico de altura a quien adjudicar papel proporcionado a sus talentos; este papel encarnaba un tipo extravagante, fanfarrón, con mucho garbo para las palabras elocuentes y para los chispeantes y complicados retruécanos que tanto gustaban en la época. La creación del ingenioso español don Adrián Armado, en *Trabajo de amor perdido*, indica que tal actor existía en la compañía de Burbadge, y seguramente fue este actor quien inspiró el irónico y burlón Mercucio, en cuyo lenguaje alternan los juegos verbales más groseros y la fantasía poética más atractiva. El actor que parece haber reunido las condiciones necesarias para tales papeles era Thomas Pope, uno de los principales miembros de la compañía hasta 1602. A partir de aquel año lo perdemos de vista; quizá dejó de existir o se retiró; Shakespeare no volvería a crear tipos de esta naturaleza.

En tiempos en que todos los hombres llevaban espada y defendían la vida y el honor con ella, la esgrima era factor indispensable en el teatro. Dificilmente encontraremos una obra de este período en que las espadas no salgan de sus vainas. Justamente lo que hace difícil la representación de estas obras en la escena actual (sobre todo en el teatro de aficionados) es que los actores de nuestros días no tienen costumbre de manejar el florete, por lo cual las peleas se reducen a dos o tres movimientos sin gracia, que acaban en estocada súbita y mortal. En tiempos de Shakespeare el público no se hubiera resignado a esto; una compañía teatral tendría que disponer de dos buenos floretistas, por lo menos. En el grupo a que nos venimos refiriendo, el mejor espadachín debía de ser William Sly, y para aprovechar su habilidad, Shakespeare escribió numerosas escenas en que éste se peleaba con Richard Burbadge, también diestro con la espada. Podemos imaginarlos, por ejemplo, en las luchas del príncipe Hal con Hotspur, de Hamlet con Laertes, de Macbeth con MacDuff. En *Romeo y Julieta*, William Sly, con toda probabilidad, encarnaría al fogoso Teobaldo, que cae bajo la espada de Richard Burbadge en el papel de Romeo. Sly murió en 1608, y Burbadge, cumplidos ya sus cuarenta años, no se sentiría con ánimos para practicar la

esgrima con un nuevo oponente. Shakespeare, por lo tanto, dejó de escribir escenas de esta clase. En el museo de Dulwich College, fundado por otro gran actor de la época, se conservan los retratos de William Sly y de Burbadge, dos actores tantas veces enfrentados en la fingida lucha a muerte de las tablas.

La figura de Richard Burbadge es de especial interés para quien quiera reconstruir el teatro de Shakespeare. A lo largo de toda su carrera, Shakespeare hallaría en él la inspiración de sus grandes papeles. Y tal vez fue la fibra dramática del joven Richard lo que primero animó a Shakespeare a escribir. Sin duda alguna, al hacerlo, la figura y la voz de Burbadge venían a su pensamiento como molde de sus personajes y vehículo de sus hermosos versos. ¡Quién sabe si Shakespeare, a no haber vivido este gran actor, hubiera escrito sus maravillosas obras! ¿Cómo era, pues, este figurante a quien tocó estrenar los grandes papeles shakespearianos? Para William Hazlitt, Romeo es un Hamlet enamorado. Quizás en el joven Burbadge vio Shakespeare un hombre más bien serio, con un deje de melancolía, y al oírle recitar los versos de Romeo soñó acaso en las grandes figuras trágicas que había de crear para él. Richard Flecknoe nos habla de Burbadge como de «un maravilloso Proteo que, al despo-

jarse de su ropa, se despojaba de su propia personalidad y asumía la del personaje encarnado, no olvidándose de él ni un instante a lo largo de toda la obra, ni siquiera cuando permanecía fuera del escenario. Tenía todas las dotes de un excelente orador..., y sus oyentes, entusiasmados por su palabra, sentían verdadera pena al verle callar; pero aun entonces seguía siendo gran actor, manteniéndose siempre en su papel, con la mirada y con el gesto». Era Burbadge un hombre dedicado por entero a su arte, un hombre sobrio, cuyo estilo contrastaba de manera notable con las hinchadas fanfarronerías de algunos de sus contemporáneos.

MUCHACHOS Y JORNALEROS

Además de los actores aludidos, la compañía contaba con tres o cuatro muchachos, aprendices que en sus primeros años harían los papeles femeninos. Su aprendizaje era como el de cualquier otro oficio, pero había que empezar más joven, ya que a los doce o trece años un chico tenía que hallarse preparado para desempeñar largas y difíciles partes. Una lady Macbeth o una Cleopatra no se preparaban en un día; y aun una Julieta, que apenas tenía más años que el chico que la

representaba, requería una excelente dicción, adecuada a los hermosos versos que Shakespeare ponía en su boca. No todos los chicos que entraban en la compañía continuaban en ella después de su aprendizaje, pero algunos llegaron a ser actores relevantes, como el pequeño Nat Fields, que empezó su carrera a los diez años y fue luego cómico famoso en el teatro *Blackfriars*. Estos aprendices solían vivir con las familias de los actores, y de este modo entraban plenamente en el mundo teatral. El sistema tenía evidentes ventajas: con él se aseguraba la continuidad de un estilo y de una calidad profesional que ahora sólo encontramos en compañías organizadas con criterio similar. El teatro *Bolshoi*, de Moscú, por ejemplo, o el *Old Vic*, de Londres, tienen sus «viveros» de futuros artistas. Sin embargo, el tener muchachos en la compañía originaba ciertos problemas. Por ello, en sus obras, Shakespeare procura reducir el número de papeles femeninos. Raras veces exceden de tres o cuatro. Por otra parte, la presencia de estos chicos era una arma más para los enemigos del teatro, que acusaban a los actores no sólo de discípulos del demonio, sino también de sodomitas. Otro inconveniente, conforme el mismo Shakespeare explica en una escena de *Hamlet*, era que los chicos tenían una desconcertante tendencia a crecer y evolucionar.

nar. Justamente cuando un mozo se había perfeccionado en los versos y gestos de Julieta, la voz se le alzaba en un desagradable agudo pubescente. «Dios quiera que no se le casque la voz», dice Hamlet al ver al jovencito, muy crecido y con sospechosa sombra en la barbilla. Para el espectador de hoy resulta algo chocante imaginar el estreno de *Romeo y Julieta* con una Julieta masculina. Sin embargo, hemos de pensar que los espectadores de aquel tiempo nunca habían visto mujeres en los escenarios, y su actuación les hubiera resultado igualmente chocante. Cuando el gran viajero Thomas Corvate hizo un viaje por Europa en 1608 y vio mujeres trabajando en el teatro de Venecia, comentó con sorpresa: «Lo hacían tan bien como cualquier hombre». Claro que más de una vez hemos visto representaciones en colegios masculinos en donde los papeles femeninos han sido excelentemente interpretados por chicos. Es evidente que Shakespeare confiaba en la capacidad interpretativa de los muchachos, puesto que escribía para ellos largos y emocionantes papeles. No obstante, ¿hasta qué punto pesaban en su ánimo las dificultades inherentes a aquel cambio de mujeres por muchachos? Conforme veremos más adelante al hablar de la representación, Shakespeare procuraba, en lo posible, limitar la actuación de Julieta a la galería

de arriba o al fondo del escenario, sobre todo en escenas en que había de aparecer con su amante. De este modo se mantenía mayor distancia entre ella y los espectadores, y además, en el reducido espacio de la galería o del fondo, las posibilidades de movimiento y de gesticulación del muchacho quedaban notablemente reducidas. Su actuación se limitaba, en esencia, a la voz, no muy difícil de entrenar.

Aparte de Julieta, sólo tres mujeres figuran en esta obra — Rosalina, el primer amor de Romeo, no aparece —, y de ellas, una, Lady Montesco, tiene un papel insignificante: sospechamos que el chico que la encarnaba haría de paje del conde Paris en el último acto, lo cual explicaría la repentina muerte de la madre de Romeo y su ausencia en la trágica escena final. Lady Capuleto, madre de Julieta, es una mujer joven; ella misma nos dice que apenas le lleva a su hija catorce años; tendría, por lo tanto, veintisiete. Es de suponer que este papel lo representaría uno de los muchachos de la compañía. En el caso de la nodriza, no estamos tan seguros. El ama de Julieta no debía de ser muy vieja: con todo detalle nos cuenta cómo destetaba a la niña once años atrás. Pero la impresión que nos ha dejado Shakespeare es la de una vieja, la típica celestina. «Adiós, vieja señora», le dice

Mercucio después de comentar su fealdad; y en otra escena, la impaciente Julieta está en ascuas mientras su ama se queja de dolores de espalda y de huesos. Tradicionalmente, pues, la nodriza aparece en el escenario como una mujer entrada en años, y esto nos hace pensar que tal vez el papel original fuera interpretado por un hombre. Existe todavía en Inglaterra un teatro tradicional — la pantomima — que se representa por Navidad y en el cual figura siempre una vieja grotesca interpretada por un hombre. Es posible, pues, que si en alguna ocasión la compañía de Burbadge se encontraba sin muchachos, este papel fuera desempeñado por uno de los actores.

La lista de *dramatis personae* de *Romeo y Julieta* comprende veintisiete papeles parlantes, sin contar guardias, ciudadanos y otros que entran y salen de vez en cuando. Parece un número excesivo de personajes para una compañía que consistía en nueve hombres y dos o tres muchachos. ¿Cómo se arreglarían para representarla y por qué introdujo Shakespeare tantos personajes? Mientras actuaran en Londres, la dificultad se resolvería mediante los llamados *hired men*, jornaleros contratados por temporadas para los papeles secundarios. Hacer de criado, máscara, paje o guardia no requería ser gran actor. Pero hay en esta obra bastantes papeles de cierta im-

portancia: el conde Paris, el boticario, fray Juan, y éstos no se podrían encomendar a un simple jornalero. Y la compañía no actuaba siempre en Londres. Durante las periódicas epidemias de peste, se veía obligada a abandonar la capital y adentrarse en las provincias. En este caso era forzoso limitar el personal al mínimo. La solución estaba en que Shakespeare modificara el texto y redujera el número de personajes, o en que todos los actores doblaran o triplicaran sus papeles. Entre las *dramatis personae* de una obra de Heywood, *Fair Maid of the Exchange* (1607), figuran veinte hombres, y una nota dice: «once personas pueden fácilmente representar esta comedia». El propio Shakespeare aludió humorísticamente a la condición proteica de los cómicos en *Sueño de una noche de verano*, cuando el tejedor Bottom se ofrece para desempeñar los tres papeles principales de su teatro: Píramo, Tisbe y el león. La adaptabilidad ha sido siempre condición esencial en la vida de un cómico. Una de las más distinguidas actrices shakespearianas de nuestra época, Sybil Thorndike, hizo en una ocasión de Lady Macbeth y de tercera bruja. Los actores del grupo de Shakespeare, hasta el propio Richard Burbadge, habrían de hacer lo mismo más de una vez. ¿Qué hacía el actor William Sly después de morir en la persona de Teobaldo

en la primera escena del tercer acto? ¿Y Mercutio y Benvolio a partir del mismo momento? ¿Y dónde estaba William Shakespeare? Más de un hueco llenaría éste, que conocía mejor que nadie los papeles de la obra y que era no sólo autor, sino hombre de teatro, sujeto a las mil vicisitudes que esto supone. La vida de un teatro de repertorio siempre ha sido así.

EL TAQUILLERO Y EL APUNTADOR

Unos doscientos cincuenta años después del estreno de *Romeo y Julieta*, Carlos Dickens escribió su novela *Nicholas Nickleby*, donde describe la vida de los cómicos de su tiempo. Allí aparece una tal Mrs. Grudden, que, además de ser taquillera y moza de camarín, barre el teatro, hace de apuntador y, cuando falta alguno de los actores, asume su papel sin preparación previa, figurando en el cartel con el primer nombre que se le ocurre al director. Sospechamos que en el teatro de Shakespeare existían también Johannes Factotum de este tipo. Porque no se iba a contratar a un jornalero para una intervención de unos minutos. Sin embargo, los cargos de taquillero y de apuntador eran de cierto compromiso. Un folleto de 1643, *The Actor's Remonstrance*,

que proporciona muchos detalles curiosos sobre el teatro de la época, insinúa que no todos los taquilleros eran honrados y que una parte de lo recaudado tendía a desaparecer entre sus ropas. Como en la compañía de Burbadge los actores percibían la mitad de los dineros de la taquilla, no dejarían de someter a prueba la honradez de este empleado.

En cuanto al apuntador, recaía sobre él mucha responsabilidad. Su primera tarea era la de llevar el texto de la nueva obra al *Master of the Revels*, el censor de la época, a quien correspondía dar el visto bueno y cobrar siete chelines de impuesto antes de autorizar la representación. La censura isabelina difería en su criterio de la actual. Por un lado era más lenitiva, y por otro más rigurosa. Un lenguaje tan indecente como el de Mercucio sería escuchado con aspavientos por un Lord Chamberlain de nuestros días, pero la reina Isabel y sus ministros no daban mucha importancia a la escabrosidad. Lo que sí les preocupaba eran las alusiones a la monarquía capaces de mermar sus poderes absolutos; el autor que se atreviera a tal podía estar seguro de un veto inapelable. Shakespeare era, en general, hombre prudente a este respecto y no jugaba con fuego. Nosotros, claro está, no sabemos si las obras que conocemos hoy son exactamente las mis-

mas que entraron en la oficina del *Master*. *Ricardo II* o *Enrique VIII* fueron leídas, sin duda, con atención particular, pero en el caso de *Romeo y Julieta*, bien puede suponerse que recibirían licencia sin dificultades. Autorizada la obra, y con ayuda del autor, había que transcribir la parte de cada uno de los cómicos en papeles separados, a fin de que fueran estudiando los versos que les correspondían. No se daba a nadie el texto completo de la obra, por temor a que cayera en manos de alguien capaz de venderlo a una compañía rival. Las obras de Shakespeare representaban un verdadero tesoro, y esto explica por qué su compañía no tenía interés en publicarlas en vida del autor. Además de los textos individuales dados a cada actor, el apuntador preparaba el llamado *platt*, una tira de papel o de pergamino escrita a dos columnas, con el orden de las escenas y otras indicaciones para los cómicos. El *platt* pendía en parte visible para todos ellos durante la función.

Según ciertos cálculos, una compañía como la de Burbadge preparaba alrededor de quince obras al año, con lo cual podemos imaginar los ajetresos del apuntador a cuenta de los ensayos. Benvolio, en el primer acto de nuestra obra, se refiere a un prólogo vacilante pronunciado con ayuda del apuntador. Los actores tendrían sus fallos, aun-

que en general el nivel era alto, lo cual comportaba gran disciplina. A veces, en la época, encontramos referencias al infeliz apuntador en lucha con su tropa. En una obra, *Every Woman in her Humour*, uno de los personajes aparece «rugiendo como un elefante, pataleando como un apuntador cuando los actores pierden sus entradas», y el propio Shakespeare nos ha dejado una graciosa parodia de la labor de este hombre en *Sueño de una noche de verano*, donde el desgraciado Quince se desespera con sus actores rústicos, quejándose de que uno dice todo su papel de carrerilla, sin aguardar las respuestas de los otros, mientras que a otro se le pasa la entrada. Philip Henslowe, el gerente de la más importante compañía rival, tenía un sistema de multas para sus actores: un chelín por llegar tarde, y diez chelines por llegar borracho. No tenemos noticia de medidas disciplinarias de esta clase en el grupo de Burbadge, pero en una compañía tan pequeña, con los actores doblando papeles, las reglas a esta respecto tendrían que ser tajantes.

LOS MÚSICOS

En *Romeo y Julieta* hay dos escenas con músicos. Primero, en el baile en casa de Capuleto,

y luego cuando el conde Paris acude en busca de su novia. Muchas obras de esta época incluían interludios musicales, pero no tenemos muchos datos sobre los músicos. Malone conjetura que la compañía contaba con una orquesta de ocho o diez instrumentos, pero esta cifra nos parece desproporcionada respecto de la de actores. No sabemos tampoco si estos músicos eran profesionales contratados cuando hacía falta o si formaban parte permanente del grupo. Mientras la compañía actuaba en Londres, con representaciones diarias, es muy probable que tuvieran músicos contratados, por lo menos tres: viola, laúd y flautín. Pero cuando iban por las provincias, no es fácil que llevaran tanta gente consigo, lo cual nos hace sospechar que algunos de los actores sabían tocar lo suficiente para tales casos. Un folleto de la época, del cual ha sobrevivido un solo ejemplar, nos proporciona datos interesantes sobre el tema. Se titula *Ratsey's Ghost* y cuenta cosas acerca de la vida del célebre salteador de caminos Gamaliel Ratsey, que en una ocasión coincide con un grupo de cómicos en una posada. Habla de los instrumentos musicales incluidos en su equipaje, y dice Ratsey: «Dejadme oír vuestra música. Muchas veces voy al teatro por ella, más que por la obra». Los comentaristas de Shakespeare no están de acuerdo respecto

del papel de la música en el teatro de entonces. Algunos opinan que se limitaba a las canciones comprendidas en las obras y a una especie de baile final. Según otros, solía haber música en los intermedios. Un viajero, Paul Hentzner, que visita Londres en 1598, habla de una música de baile que oyó tocar al final de una obra, pero la existencia de música de entreacto — si es que había entreactos, cosa tampoco comprobada — es más dudosa en los años del estreno de *Romeo y Julieta*. Un poco más tarde, en 1632, William Prynne, en su tremenda requisitoria contra el teatro, *Histriomastix*, condena la música de entreacto, que «enciende la desenfrenada lascivia del público» mientras los actores cambian de traje. En lo que se refiere a *Romeo y Julieta*, pensamos que la música se limitaría a un pequeño grupo de tres instrumentistas, quizá gente asociada a la compañía, que tocarían exclusivamente en las dos escenas arriba mencionadas.

LA ECONOMÍA DEL GRUPO

Cuando se estudia la historia del teatro se llega a la conclusión de que la vida de un cómico ha sido en general bastante precaria. Hay quien se ha hecho millonario en esta profesión, pero no es lo más corriente, ni mucho menos. Al in-

dagar acerca del aspecto económico de la compañía de Burbadge, uno se siente contrariado por el hecho de que no hayan sobrevivido los papeles de Heminges, el administrador. Tenemos que valernos, pues, en gran parte, de los de Philip Henslowe, el astuto gerente de la compañía del otro gran actor de la época, Edward Alleyn. En los diarios de Henslowe se hallan frecuentes referencias a préstamos concedidos a los cómicos de su compañía en situación apurada o encarcelados por deudas. ¿Procederían estos préstamos de una mala administración de su peculio por parte de los cómicos — gente notoriamente derrochadora — o convenía a Henslowe, hombre de puño cerrado, comprometerlos económicamente? Sin embargo, un buen actor, sabiendo administrarse bien, podía hacerse rico, incluso con Henslowe, como vemos en el caso de su socio Edward Alleyn, que acabó comprándose una hermosa finca en Dulwich y fundando un gran colegio en el mismo pueblo. Shakespeare también ganó dinero en el teatro y pudo establecerse de manera decorosa en su pueblo natal. Los otros miembros de su compañía, dado el sistema de asociación vigente en ella, debieron de prosperar bastante, y si no espléndidamente, vivirían con relativa holgura, ya que su teatro actuó de modo estable y sin «descanso» durante toda la carrera

del gran dramaturgo. En los primeros años de la agrupación, el dinero recaudado en taquilla era repartido entre los actores, mientras que el suplemento que se cobraba por subir a las galerías iba al gerente. Más adelante, al florecer el negocio, los cómicos percibían también la mitad de la recaudación de galerías. El más beneficiado entonces era probablemente Richard Burbadge, puesto que por un lado ingresaba como gerente, y por otro como actor y socio. Shakespeare, a título de dramaturgo, socio y actor también, recibiría algo más que sus compañeros. El Prof. Baldwin, que ha dedicado mucho tiempo a la reconstrucción del cuadro económico de la compañía, calcula que el promedio anual de ingresos de un cómico del *Curtain* o del *Theatre*, en la fecha del estreno de *Romeo y Julieta*, era de unas 26 libras, y que en el *Globe*, durante los años gloriosos de *Hamlet* o *Macbeth*, ascendería a más de 40. Además de ello, una actuación en la Corte suponía bonificaciones especiales. Naturalmente, al lector de nuestros días estas cantidades no le dicen mucho, ya que es difícil valorar su equivalencia en dinero actual. No obstante, por los datos que poseemos acerca del coste de la vida en aquel tiempo, podemos deducir que tales ganancias permitían vivir bastante bien. Puede que 26 libras al año — unas 4.500 ptas. — parezcan muy poco hoy, pero el

más distinguido poeta de la época, Edmund Spenser, en calidad de secretario de Lord Grey, tenía un sueldo anual de sólo 20 libras.

¿Cuánto percibió Shakespeare por *Romeo y Julieta*? Por desgracia no tenemos datos económicos de ninguna de sus obras. Lo único que puede servirnos de guía es lo que Philip Henslowe pagaba a sus dramaturgos. El precio máximo que este gerente abonó por una obra fueron 11 libras, entregadas a Ben Jonson y Thomas Dekker por *The Page of Plymouth*. Por regla general, Henslowe no pagaba más de 6 libras, con un suplemento de 10 chelines si la obra alcanzaba un éxito especial. Es posible, pues, que Shakespeare ganara algo por el estilo, pero ha de tenerse en cuenta que *Romeo y Julieta*, al igual que *Hamlet*, era muy popular en su época, y que si percibía algún derecho por cada representación, la obra acabaría allegándole una suma considerable. De todos modos, 6 libras no parecerían poco al joven escritor; dos años después de estrenarla, pudo adquirir la mayor casa de Stratford, lo cual indica la bienandanza económica de aquellos primeros años. Otras grandes obras literarias fueron, en proporción, mucho menos productivas: Milton, por ejemplo, a la hora de su muerte, no había sacado más de 10 libras de su inmenso *Paraíso perdido*.

LA INDUMENTARIA

Si los actores ganaban bastante, sus gastos no eran pequeños. Tenían obligación de adquirir sus propios trajes, y el gusto del siglo exigía que éstos fueran fastuosos. Los retratos del período isabelino muestran extraordinaria riqueza en terciopelos, y espléndidos cuellos almidonados. Los reyes y príncipes del escenario tenían que aparentar tanta o más opulencia que sus prototipos. Los magníficos trajes de los cómicos eran objeto de muchos comentarios. Ya en la primera obra profana del teatro inglés, *Fulgens and Lucrece* (1486), uno de los personajes alude a la elegancia de otro diciendo: «Por vuestra indumentaria os había tomado por cómico»; y en 1579, Stephen Gosson, gran enemigo del teatro, se queja así de la extravagancia de la moda: «Los mismos jornaleros de los cómicos... andan con trajes de seda». Las ricas sedas que empezaban a llevarse por aquellos años eran muy caras. El raso estaba a 5 libras el metro, de modo que Shakespeare, con sus derechos de autor de *Romeo y Julieta*, apenas habría podido hacerse un jubón. En el diario de Philip Henslowe encontramos sorprendentes datos sobre los elevados precios de la indumentaria teatral. En una ocasión cita la suma de 20 libras por una capa, y en otra registra:

«Tafetán y otras telas para dos trajes de mujer, 9 libras». Comparando estos precios con las 60 libras que pagó Shakespeare por su casa de Stratford, en 1597, vemos que el vestuario era el capítulo más importante de los cómicos.

Un suizo de Basilea, Tomás Platter, que nos ha dejado muchos datos de interés sobre el teatro de su tiempo, dice que los cómicos solían comprar trajes que los criados de gente acomodada vendían tras la muerte de sus amos. A veces, también, recibían prendas de regalo. Según *The Actor's Remonstrance* (1643), los actores halagaban a ciertos señoritos bobos que presumían de intelectuales y buscaban «ambiente» en la farándula. De ellos conseguían espadas, cinturones, sombreros y otros adornos. Ben Jonson, en sus obras, hace el retrato satírico de este tipo de ingenuo que se introduce en la rueda de escritores y gente de teatro. En general, los cómicos representaban con trajes de su época, lo cual les permitía aprovechar las compras y donativos mencionados. El único dibujo contemporáneo que se conserva de una representación de Shakespeare, la famosa ilustración de *Tito Andrónico*, muestra una rara combinación de togas y laureles clásicos entremezclados con hábitos «modernos», pero en lo que se refiere a *Romeo y Julieta*, los actores vestirían según la moda de los últimos años del

siglo xvi. En aquel entonces se llevaban aún las complicadas golillas que pronto habrían de desaparecer, cuellos que Ben Jonson calificaba de «grandes lechuguillas que revolotean por los pescuezos como trapos de cocina». Por aquellos años acababan de llegar también los anchos calzones franceses, último grito de la moda parisiense. Los vestía Romeo, como sabemos por el saludo que le dirige el picante Mercucio: «Señor Romeo, *bon jour*. Ahí va un saludo francés para los gregüescos a la francesa». Londres, centro de un gran comercio internacional, recibía modas de todas partes. La rara mezcla de indumentaria local y de extravagantes prendas extranjeras que se veía por las calles era objeto de muchos chistes. En *El mercader de Venecia*, Shakespeare, por voz de Porcia, se burla del pretendiente inglés, que aparece con jubón italiano, medias francesas y sombrero alemán. Al reconstruir nuestra representación de *Romeo y Julieta*, en los últimos años del siglo, hemos de pensar, pues, que los trajes de aquellos nobles de Verona eran de lo más fastuoso que cabía encontrar.

«ATTREZZO»

Aparte la adquisición de su propio indumento, los actores tenían que contribuir a los

gastos de montaje. Éstos, comparados con los de un teatro moderno, serían relativamente exigüos, pues no había que pensar en iluminaciones ni en el fastuoso decorado requerido a veces por el teatro posterior. Desconocemos, en detalle, qué objetos guardaba la compañía de Burbadge en el desván de su teatro, donde se almacenaban muebles y otros elementos de la representación. Ha sobrevivido un inventario de tales objetos pertenecientes al teatro *Rose* (donde actuaba la compañía de Henslowe), en 1598, y en él se enumera gran variedad de cosas: sepulcros, árboles, dragones, cabezas de jabalí, pieles de león y de oso, coronas, una pata de palo, etc. Otro inventario, recogido más tarde por Richard Brome, amigo de Ben Jonson, menciona estatuas, planetas, gigantes, monstruos, cascos, pelucas, barbas, mazapanes de cartón, pasteles de madera y otros objetos por el estilo. Como es de suponer, la compañía de Burbadge no iba a ser menos que las otras en este orden, y contaría con las mismas o parecidas existencias, aunque en general las obras de Shakespeare, salvo las últimas, escritas ya para otro tipo de teatro, no necesitaban demasiados accesorios. Los únicos claramente indicados para *Romeo y Julieta* son una mesa de tijera, un par de taburetes, y quizá unos mazapanes de cartón para la fiesta de Capuleto, amén de una escala de cuerda

y algún banco o mesa donde pudiera reposar el cuerpo de Julieta en su panteón. Ha habido muchas discusiones entre los críticos acerca de otros posibles objetos, como, por ejemplo, la tapia por donde salta Romeo al entrar en el jardín de Julieta, los árboles tras los que se oculta y la puerta de un sepulcro que el amante tiene que forzar para ver a su novia muerta. Hay quien opina que tales objetos existían en la representación original, mientras que otros rechazan la idea. Pero de esto hablaremos más adelante.

EL PÚBLICO

Teniendo ya una idea de los intérpretes — que se visten y componen ahora para subir al tablado isabelino —, pasemos al otro lado de la escena y contemplemos al público que asiste al estreno de *Romeo y Julieta*, en 1596, en el viejo teatro *Curtain*, construido por James Burbadge veinte años antes, o al que, tras cruzar el Támesis, se dispone a presenciar la reposición de la obra en el nuevo teatro *Globe*. ¿Qué clase de gente era aquélla? Los últimos años del siglo XVI fueron muy movidos para los ingleses. Sus ejércitos andaban por Francia e Irlanda, sus barcos navegaban por las costas de España y de América,

robando lo que podían de los navíos españoles. En los cinco años anteriores a 1596, cerca de 18.000 hombres habían sido reclutados para el servicio militar, 3.300 de ellos destinados a Irlanda. En el año del estreno de *Romeo y Julieta*, Francis Drake y Hawkins habían muerto en América; un ejército inglés luchaba con los españoles en Calais y otro atacaba Cádiz. En Londres se hablaba de la vieja reina Isabel y de su posible sucesor. Los marinos y los militares iban y venían, los comerciantes medraban, los políticos y los embajadores se dedicaban a conspirar. Y en medio de la vida y el bullicio de la urbe se alzaban los teatros, pequeños oasis donde se congregaban gentes de todas clases.

La Inglaterra de Shakespeare, en el orden político, no era precisamente una democracia, sistema que Isabel y los monarcas de su tiempo hubieran considerado peligrosísimo. El teatro, como las demás instituciones, era vigilado como eventual foco de sedición. Sin embargo, allí, más que en ningún otro sitio, regía en cierto modo la democracia. En los lugares dedicados a la representación se hallaban presentes todos los sectores de la vida londinense, desde el cortesano más elegante hasta el más andrajoso plebeyo. Al teatro acudía el altivo embajador de Felipe II, con la severidad de sus negros terciopelos; el de Vene-

cia, con su alegre séquito de italianos, cuyo comportamiento era calificado por los florentinos — más sobrios — como *pantalonissimo*; al teatro iban también navegantes, zapateros, carniceros, aprendices y otra gente menor, definida por uno de sus contemporáneos como «indeseable gentuza silbante». Y en el teatro, durante dos o tres horas, al unirse ricos y pobres en una común experiencia de risas, lágrimas y poesía, se borraban las distinciones sociales.

El auditorio teatral de aquellos tiempos difería notablemente del nuestro. Tal vez se asemejara, en su variedad social, al público de nuestros cines. En la primera representación de *Romeo y Julieta* podemos suponer que habría un muy reducido número de personas de la nobleza, más abundancia de profesionales, un buen porcentaje de mercaderes y aprendices y un nutrido grupo de artesanos. Los artesanos representaban el 50 por 100 de la población de Londres y, a juzgar por los comentarios de la época, eran muy devotos del teatro. Este último grupo ha desaparecido casi por completo del teatro moderno, para acudir al fútbol, al cine y a otras diversiones.

Imaginemos una tarde de aquellos años finales del siglo XVI. Es pronto, la una y media quiza. En invierno, si se ha de aprovechar la luz del día, el teatro tiene que empezar no más

tarde de las dos. Unos carteles han anunciado que la compañía del Lord Chamberlain va a representar *Romeo y Julieta*, ya en el teatro *Curtain*, del barrio de Moorfields, al norte del río, ya, si pensamos en el último año del siglo, en el nuevo *Globe*, que los hermanos Burbadge acaban de levantar en la orilla sur. En la torre del octogonal recinto se iza la bandera. Suena el clarín y la gente se encamina al teatro. Los primeros en llegar son los *groundlings*, los que pagan un penique y presencian la obra en pie, en el patio. Vienen pronto porque saben por experiencia que conviene situarse cerca del escenario; poca cosa puede verse detrás de la barrera de gorras, plumas y orejas que a lo largo de la representación parecen adquirir proporciones desmesuradas. John Cranford Adams supone que el piso del *Globe* presentaba un ligero declive para facilitar a todos los espectadores la visión de la escena, pero no tenemos pruebas concluyentes de que fuera así; de todos modos, siempre habría sitios de mejor o peor visibilidad. Para matar el tiempo hasta la hora de empezar la función, los *groundlings* extienden sus capas en el suelo y se sientan a beber cerveza y a jugar a las cartas. Mientras tanto, va llegando la burguesía, los abogados y los mercaderes enriquecidos, todos ellos con sus esposas y sus hijas, porque las mu-

jeros también van al teatro, se mezclan con el público y disfrutan de una libertad no siempre concedida a las mujeres continentales. Un observador extranjero, Felipe Julius, comenta con sorpresa haber visto en el teatro «muchas señoras distinguidas»; y otro, Tomás Platter, declara con cierta aspereza: «Las mujeres aquí tienen más libertad que en otros países y saben disfrutar de ella. Se pasan la vida fuera de casa, y los hombres tienen que aguantar sus desplantes y no pueden castigarlas». Aquellas damas y sus acompañantes pagan un segundo penique por sentarse en una de las galerías situadas alrededor del patio, o tres peniques por un asiento tapizado. El puntual Platter confirma estos datos: «El que quiere estar abajo y de pie paga sólo un penique inglés, pero si desea sentarse, entra por otra puerta y paga otro penique; y si quiere acomodarse en los asientos tapizados, donde no sólo verá, sino que será visto por todos, pagará otro penique más en otra puerta». El profesor Harbage piensa que en los estrenos, como en el de *Romeo y Julieta*, se pagaría más, pero no hay documento que confirme esta hipótesis. Es posible, sin embargo, que en caso de lluvia, una vez empezada la obra, se dejara subir a la gente del patio a las galerías. En un clima tan cambiadizo como el de Inglaterra, un teatro abierto a los elementos no hubiera

prosperado sin alguna concesión a los aficionados.

Tras las damas, aparecen los más alborotadores y escandalosos componentes del público, unos jóvenes a quienes los actores miran con ojeriza. Primero entran en el patio y recorren con la vista todas las galerías; y luego, según nos informa un escritor de la época, el ya citado Stephen Gosson, «como cuervos que se lanzaran sobre la carroña, levantan vuelo para aproximarse a las mujeres más guapas». Si la obra era popular, y sabemos que *Romeo y Julieta* lo era, no sería difícil para estos galanes acercarse a las guapas. La muchedumbre en tales ocasiones era enorme. Tomás Dekker, autor muy divertido en la descripción de sus contemporáneos, nos dice que los espectadores se aglomeraban de tal modo que parecían pegados con cola, y añade que al salir de allí daban la impresión de estar cocidos. La gente siempre ha sido y sigue siendo extraordinariamente estoica cuando se trata de algún espectáculo de su interés, como vemos hoy en día en los graderíos de los estadios en ocasión de un partido de fútbol importante.

A las autoridades de la capital no les gustaban nada tales aglomeraciones. El 28 de julio de 1597 el alcalde de Londres dirigió una carta muy indignada al Consejo Privado pidiendo el cierre del *Curtain*, el *Theatre* y los demás teatros

de la ciudad. Entre la muchedumbre que se congrega en estos lugares, declaró el alcalde, hay ladrones, alcahuetes y toda clase de indeseables y facciosos, corruptores de los aprendices y sembradores del desorden. Por fortuna para Shakespeare y para nosotros, el Consejo Privado no debió de tomar en consideración la protesta, quizá porque a la gente de la Corte también le gustaba el teatro. De vez en cuando se llamaba a la compañía para que diera una representación en Palacio; el Lord Chamberlain los protegía a este fin, pero le convenía mucho más tenerlos en un teatro público ganando por sí mismos la vida a expensas del pueblo que atender directamente a su sustento. De este modo, el día que actuaban en la Corte bastaba una propina para despacharlos. La reina Isabel, ateniéndose a la frugalidad de su abuelo Henry Tudor, tampoco estaba dispuesta a gastar dinero en divertir a sus huéspedes dentro de Palacio, cuando con muy poco gasto podía mandarlos a ver a Burbadge o a Alleyn en el teatro público.

El patio y las galerías están ya llenos, hay cierta expectación entre la muchedumbre, pero todavía falta una parte del auditorio. Es la plaga universal de todos los tiempos: aquellas personas que ponen especial empeño en llegar los últimos con el propósito de hacer «una buena

entrada». En los primeros tiempos del teatro público, estos señores ocupaban la galería situada en lo alto, detrás del escenario, sitio excelente para ser vistos por el auditorio, pero pésimo para ver la obra, puesto que los actores quedaban a su espalda. Con los años, los señoritos abandonaron este lugar y pasaron a sentarse en el propio escenario, donde constituían un gran estorbo para los cómicos, sobre todo porque su comportamiento era incorrectísimo. Tomás Dekker, en su *Gulls Hornebooke*, nos ha dejado una descripción muy completa de estos individuos. Su entrada, dice, es muy calculada: esperan hasta que los clarines anuncian el prólogo, y entonces salen al escenario con sus taburetes y se instalan allí como si formaran parte del decorado. Charlan durante la representación, ríen en momentos trágicos, se hacen cosquillas con alguna paja cogida del suelo, y después de haber hecho todo lo posible para atraer la atención del público hacia sus apuestas personales, se largan en el momento más dramático de la obra. Durante los primeros años del teatro público, James Burbadge y sus compañeros no tendrían más remedio que aguantar las groserías de aquellos señoritos, por la influencia que pudieran ejercer cerca de las autoridades, pues, como hemos visto, las compañías de teatro corrían grandes riesgos de ser liquidadas. No sa-

bemos si en el estreno de *Romeo y Julieta* se permitía aún la presencia de tales personas en el escenario, pero es seguro que su comportamiento no hubiera sido aceptado en el *Globe*. Es difícil imaginar el desarrollo de la escena primera de *Romeo y Julieta* — con unos dieciséis actores en el escenario — si parte del reducido recinto estuviera ocupado por el público. Por aquel entonces lo más probable es que aquellos *dandies* hubieran buscado ya otro lugar adecuado en las galerías de tres peniques, dejando el escenario libre para Richard Burbadge y su gente. Allí seguirían con sus malas costumbres, porque el espectador cursi y exhibicionista no ha sido nunca desterrado del teatro. Lo encontramos en el teatro de la restauración (segunda mitad del siglo xvii) y en el del siglo xviii, y hoy también lo conocemos bien. En la comedia *The Relapse* (1697), Vanbrugh hace un retrato de esta especie de sujetos en la persona de un tal Lord Foppington, quien dice: «Me levanto, señora, a las diez. No me levanto antes porque madrugar estropea el cutis. No es que yo quiera presumir de *beau*, pero un hombre ha de tener un aspecto sano y no resultar tan repugnante como para obligar a las damas a mirar la obra». Y en la novela *Roderick Random* (1748), Smollett nos dice que su joven protagonista va al teatro para «enseñarse»:

se levanta veinte veces a saludar, toma rapé, se limpia con un pañuelo perfumado y hace todo lo imaginable para atraer la atención del público.

Sin embargo, en vida de Shakespeare, y debido quizás, en parte, al buen teatro que ofrecía, las costumbres mejoraron. La arrogancia de la nobleza decreció a medida que se ofrecían obras de más calidad. Cuando el embajador de Venecia asistió al *Curtain*, su manera de comportarse fue muy criticada, pero no encontramos comentarios de esta naturaleza cuando el embajador francés y su esposa fueron a ver *Pericles* en el *Globe*, ni cuando el embajador español asistió al *Fortune*; y en 1617, Orazio Busino, en carta al Consejo de Venecia, dice: «Me llevaron a uno de los numerosos teatros que hay aquí, en Londres, y vimos una tragedia que no me interesó mucho porque no sé palabra de inglés, pero me divertí viendo los espléndidos trajes de los actores..., y sobre todo a tanta nobleza entre los espectadores, todos tan elegantes que parecían príncipes y que escuchaban con gran atención y en el silencio más absoluto».

Mucho se ha especulado acerca del tiempo invertido en la representación de una obra de Shakespeare. Hay quien cree que se llevaba a cabo sin intervalos, es decir, sin pausas determinadas por el fin de escenas o actos. El primer pró-

logo de *Romeo y Julieta* señala un período de dos horas para representar la obra; si nos atenemos a esta indicación, es evidente que, en su versión completa, no podía representarse en aquel espacio de tiempo sin supresión de pausas. Pero resulta difícil pensar que el público, sobre todo el público situado en el patio, en pie, aguantara dos horas seguidas sin descanso. Cierto que el teatro medieval callejero había acostumbrado a la gente a presenciar las representaciones en pie, pero una representación en la calle, donde el espectador es libre de cambiar de sitio, o de marcharse si le apetece, no es lo mismo que una representación en el patio de un teatro. De los documentos que nos han llegado, se deduce que el público isabelino era bastante inquieto y muy dado a comer, beber y fumar en el teatro. Los refrescos que allí se vendían eran sin duda fuente de ganancias para la compañía; es lógico, pues, atribuir a las pausas, amén de un descanso para los actores, una ocasión muy a propósito para la venta. El inglés siempre ha sabido aliviar con refrigerios el cansancio y los intervalos que acompañan a Melpómene. En la actualidad, el más común de aquellos refrigerios, en sesiones de tarde, es el té, que obliga a difíciles equilibrios, entre asientos y localidades, a los portadores de bandejas repletas de tazas, teteras, coladores y demás uten-

silios indispensables para el rito del brebaje nacional. En un debate en la Cámara de los Lores, hace unos años, cuando se hablaba de la construcción de un teatro nacional, el Lord Chancellor pidió que tal rito fuera prohibido en el nuevo teatro. Los ingleses también hacen gran consumo de bombones cuidadosamente protegidos por innumerables y ruidosas envolturas, a cuyo propósito una de las más distinguidas actrices shakespearianas, Sybil Thorndike, lleva años abogando por la fabricación de cajas de bombones silenciosos especialmente elaborados para el teatro. En el teatro isabelino encontramos frecuentes quejas por parte de los actores y dramaturgos respecto del crujido de cáscaras durante la representación, crujido que inspiró el título de un divertido libro de W. J. Lawrence, *Those Nutcracking Elizabethans*. No sólo molestaba el ruido, sino que las mismas cáscaras servían de proyectiles, y los comilones no vacilaban en lanzar una andanada de ellas y de mondas al escenario si la obra o la interpretación no eran de su agrado. Por lo tanto, un dramaturgo tenía que andar con mucho tiento en su crítica de tales personas. «Con todo lo que se dice sobre el extraño comportamiento del público de Shakespeare — apunta el profesor Harbage —, por lo menos no podemos tacharlo de apatía o indiferencia.»

Una actitud vital por parte del público, aunque sea un poco alborotador, nunca ha sido mal estímulo para el teatro. La lluvia de huevos podridos que saludó el estreno del *Playboy of the Western World*, de Synge, en Dublin, no fue nada perjudicial. Lo que nos gustaría saber es en qué tono pronunció Hamlet su célebre crítica de la «gentecilla incapaz de comprender otra cosa que pantomima y ruido», y si su sobrio traje de luto no corría peligro de mancharse con el arsenal de proyectiles ocultos por el patio. Quizás en los años transcurridos entre *Romeo y Julieta* y *Hamlet* algunas de las manifestaciones más «vitales» del público se habían modificado.

Conforme señalamos al principio de este capítulo, el teatro isabelino era prácticamente la única institución democrática de la época. En él se mezclaba gente de todas las clases, y cada uno tenía derecho a opinar sobre el espectáculo. Dekker escribe: «Hay tanta libertad, que el hijo del granjero y el abogado del *Temple*, el miserable apestando a tabaco y el perfumado cortesano tienen allí asiento; y el carretero o el hojalatero se creen con el mismo derecho que el más orgulloso Momo entre los críticos, tocante a aquilatar los méritos de la obra». Hasta tal punto se imponía la opinión popular, que en una ocasión (unos años más tarde), según nos cuenta Gayton en sus

Festivous Notes on Don Quixote, el público se declaró disconforme con la obra anunciada en el cartel del día y obligó a los cómicos a representar otra más de su agrado. La frecuente repetición de *Romeo y Julieta* en tiempos de Shakespeare indica que esta obra, por lo menos, había logrado complacer al vulgo.

La historia del teatro inglés de los siglos XVI y XVII abunda en anécdotas demostrativas de que el público estaba siempre en muy estrecha relación con los actores, y éstos con aquél. La forma del teatro contribuía a esta relación, y también el hecho de que se representara con luz diurna. En vez de la oscuridad y la ancha separación entre actor y público, determinada por las candilejas y el foso de la orquesta, algunos de los espectadores de aquellos tiempos, los que estaban de pie, podían casi tocar a los cómicos, y los cómicos, si hacía falta, podían intervenir en el patio. Así, por ejemplo, en una ocasión, en Norwich, en 1583, cuando actuaban los famosos payasos Tarlton y Bentley, un hombre se negó a pagar su penique de entrada y se metió en el patio a pesar de las protestas del taquillero. Los dos actores bajaron inmediatamente del escenario y se unieron al tumulto general, golpeando la cabeza del intruso con el puño de una espada. William Kemp, el Pedro de *Romeo y Julieta*,

cuenta también, en su *Nine Daies Wonder*, que en otra ocasión se descubrió un ratero en el teatro. Izado al escenario por el público, fue atado a una columna y luego sirvió de blanco para las manzanas mordidas lanzadas por los espectadores con gran regocijo. Aquella vez, por lo menos, los actores se salvaron de los proyectiles.

Quizá tales anécdotas produzcan la impresión de un público poco atento a la obra, pero hay otras que indican lo contrario. Gayton cuenta que un día, en la representación de una obra sobre Héctor, un carnicero se entusiasmó de tal modo que estuvo a pique de poner fin a la sesión. Al ver al noble troyano tan acosado por sus enemigos y en desigual combate con los griegos, subió al escenario para echarle una mano. Y con tal denuedo la emprendió a puñetazos con los actores, que los pobres mirmidones tuvieron que abandonar el escenario, a continuación de lo cual Héctor se vio obligado a reducir a su defensor y devolverlo al patio para poder continuar con la obra. Claro está, el público del *Curtain* o del *Globe* no siempre se comportaba de modo tan ingenuo, pero la historia es simpática, y uno piensa que un teatro en que tales incidentes podían producirse era un teatro vital. Shakespeare, al escribir sus obras, podía contar con la colaboración de sus espectadores, no siempre tan activa

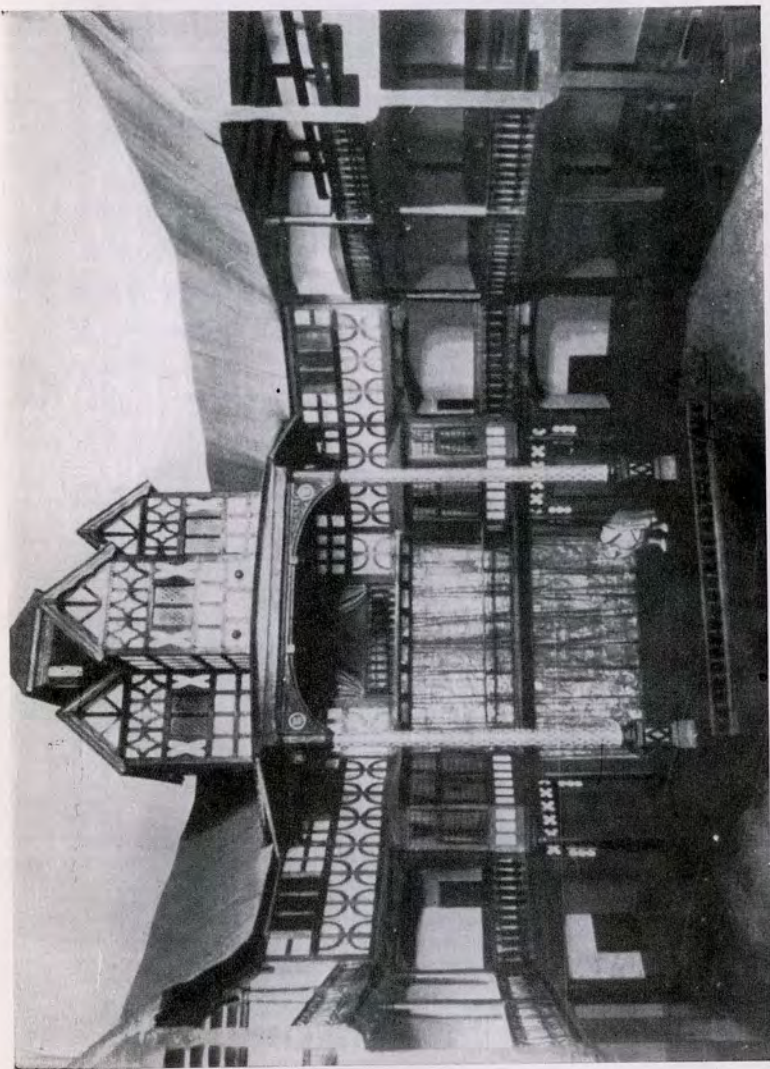
como la del mencionado carnicero, pero muy superior a la que el dramaturgo moderno puede esperar de su público. Todos, desde el espléndido cortesano hasta el harapiento, contribuirían en algo; sin ellos, Shakespeare no hubiera llegado a escribir sus obras, y nosotros, al intentar reconstruir el marco de su teatro, hemos de considerarlos como elemento importante de nuestro tema.

EL TEATRO

En los últimos años del siglo xvi había en Londres varios teatros: el *Theatre* y el *Curtain*, de James Burbadge, construidos en 1576; el *Rose*, de 1587, donde actuaba la principal compañía rival, de Henslowe, y el *Swan*, levantado en la orilla sur en 1595; y, finalmente, el célebre *Globe*, erigido también en el lado sur, en 1599, con las maderas del viejo *Theatre*. Tenemos pruebas de que *Romeo y Julieta* se representó primero en el *Curtain* y luego en el *Globe*; de modo que son estos dos los teatros que nos interesan aquí. Por desgracia, no tenemos ningún plano ni dibujo de sus interiores, y aunque mucha gente ha trabajado incansable en la búsqueda de datos, no sabemos, ni acaso lleguemos a saber nunca, cómo eran en todos sus detalles. El más valioso docu-

mento que ha sobrevivido es el contrato de Philip Henslowe para la construcción de un nuevo teatro *Fortune*, destinado a hacer frente al gran éxito de Burbadge y Shakespeare en el *Globe*. Este contrato, de 1600, estipula que «ha de hacerse en todo como el teatro *Globe*», con alguna que otra excepción: la planta del teatro, por ejemplo, había de ser cuadrada, en vez de octogonal. Con ayuda de este contrato, ha sido posible, hasta cierto punto, reconstruir la disposición del *Globe*. Un entusiasta norteamericano, J. C. Adams, valiéndose de estas medidas e indicaciones, hizo construir una maqueta del *Globe*, muy cuidadosamente terminada en todos sus detalles. Aunque criticada por algunos especialistas en Shakespeare, tomamos esta maqueta como base descriptiva del teatro en que vamos a situar la representación de *Romeo y Julieta*, porque hasta la fecha no hemos visto otro plano más convincente. En lo que se refiere al teatro *Curtain*, donde se estrenó la obra, no sabemos si correspondía en todos sus detalles al *Globe*. Tal vez era más pequeño, ya que en 1576 no había aún tanto público para llenar teatros como en 1599, cuando el *Globe* inició una época gloriosa en este sentido.

Los detalles del contrato de Henslowe han sido publicados tantas veces, y son ya tan conocidos,



Maqueta del teatro Globe, ideada por J. C. Adams.

que no pensamos repetirlos aquí. Baste decir que el interior concebido por el señor Adams se ordena alrededor de un patio octogonal de unos 16 metros de diámetro. A lo largo de cinco de los ocho lados, corrían galerías para el público, y los tres restantes estaban ocupados por el escenario, con el vestuario detrás. La escena, a una altura aproximada de metro y medio sobre el patio, medía unos 14 metros de ancho y avanzaba unos 8 metros hacia el centro del patio. Al nivel del escenario había dos puertas laterales, una a cada lado de un recinto, de 7 metros y medio de ancho y 2 y medio de profundidad, aproximadamente, situado al fondo. Encima de este primer nivel y sobre el aludido recinto se alzaba una galería, proyectada en parte sobre el escenario, con una habitación al fondo y dos balcones laterales; luego, otro piso, también con galería, y un techo que avanzaba hasta la mitad del escenario, donde lo sostenían dos columnas. Más arriba aún, una caseta o torre, sobre la cual ondeaba la bandera de la compañía. En el *Globe* esta bandera ostentaba un Hércules con esfera; el distintivo del *Curtain* era un cartel con una cortina pintada, a rayas. Una cortina así cubría quizás en este teatro el recinto interior de la primera planta del escenario. El color y la tela de esta cortina variaban, al parecer, a tenor de la obra represen-

tada. Para tragedias como *Romeo y Julieta*, lo más usual era el negro. Estas cortinas se abrían o se cerraban durante la representación, de acuerdo con las situaciones escénicas, y al final se cerraban, señalando así el término de la función. Escribe Sir Walter Raleigh en melancólicos versos:

«Las tumbas que nos separan del sol
son como las cortinas cerradas al concluir la obra.»

No tenemos noticias exactas acerca de la capacidad de estos teatros. El señor Adams calculó unos dos mil espectadores para el *Globe*, seiscientos de los cuales estarían de pie en el patio. El profesor Harbage llegó a una cifra similar para el *Fortune*: dos mil trescientos cuarenta y cuatro. De Witt, autor del conocido diseño del *Swan*, incorporado a todos los estudios sobre el teatro isabelino, afirmó que era capaz para albergar tres mil personas, pero tanto la cifra como el dibujo resultan dudosos. El teatro más grande del actual Londres sólo puede acomodar dos mil quinientos espectadores, lo cual hace sospechosas de exageración las cifras antes indicadas. Descontando tres o cuatro teatros excepcionalmente grandes, como el *Palladium* o el *Drury Lane*, los teatros londinenses de tipo medio albergan hoy unas mil personas.

En lo que se refiere al exterior, tenemos más datos, ya que existen dos o tres dibujos conocidísimos de la orilla sur del Támesis, donde se ven con claridad los perfiles de sus teatros. Según aquellos dibujos, los teatros tenían ventanas al exterior, pero la inutilidad de ellas, salvo en la parte dedicada a vestuario, nos hace pensar que si realmente existían su función era decorativa, como las de algunas plazas de toros. El contrato de Henslowe estipula «ventanas y luces cubiertas de cristal para el vestuario». En el *Globe* había dos únicas entradas desde la calle, una para los actores — detrás del escenario — y otra para el público. Una carta de 1613, alusiva al gran incendio que destruyó el teatro de Burbadge, dice: «Era verdaderamente maravilloso, y gracias a Dios que la gente se salvó sin tener que lamentar grandes desgracias, teniendo en cuenta que no había más que dos puertas estrechas para salir».

Entremos ahora por una de aquellas puertas con la gente que va a presenciar *Romeo y Julieta* en una tarde de los últimos años del siglo XVI.

LA REPRESENTACIÓN

El teatro aparece casi repleto; los actores, dispuestos ya, esperan en el vestuario; suena el clarín en lo alto de la torre. El Prólogo frota sus

mejillas para darles un poco de color, separa las cortinas del fondo y sale al escenario. Levanta la mano para pedir silencio. Las voces y el cascar de nueces se extinguen poco a poco. Un murmullo de expectación corre por las galerías. El Prólogo está explicando el argumento: «Dos casas igualmente nobles, en la hermosa Verona, donde situamos nuestra escena...». Los espectadores no tienen programas que les ayuden a seguir la trama e identificar a los personajes. Tenemos noticias del largo resumen de una obra utilizado en el teatro en 1602, pero programas al estilo actual no debieron de introducirse hasta el siglo XVIII. En una pequeña compañía, estable y popular como la de Burbadge, lo probable es que los actores fueran bastante conocidos. Burbadge, Heminges o Pope no necesitaban ser presentados, pero alguna indicación local y argumental como la ofrecida por el Prólogo sí que sería necesaria en un estreno. En algunas obras de esta época, al parecer, se colgaba un cartel indicando el lugar de la acción. En *The Spanish Tragedy* (1592), de Kyd, el viejo Hieronimo dice: «Coloquen el cartel, nuestra escena es Rodas». Shakespeare suele indicar datos de este tipo en el propio texto. «El terrible trance de su fatal amor y la persistencia de la enemistad de sus padres, que sólo pudo apaciguarse con la

muerte de los hijos, esto es lo que va a llenar las dos horas de nuestra obra. Y si con paciencia prestáis atención, sabréis el resto de la historia». El Prólogo termina su discurso, hace una reverencia y se retira entre las cortinas. El público se pone a charlar, comentando las posibilidades del argumento que se le ofrece. Algunos acuden a las botellas en busca de un último trago antes de meterse en tan trágicos acontecimientos. Los *dandies* se colocan en sitio estratégico para deslumbrar a las damas con sus nuevos trajes. Éste es un momento difícil para el dramaturgo. Shakespeare lo sabía muy bien. En el teatro moderno el telón presta un gran servicio a los actores, crea un ambiente de curiosidad y expectación. Cuando se levanta, los espectadores dejan de hablar y de toser y concentran sus miradas en el escenario. El autor isabelino no disponía de esta magia del telón. Tenía que buscar otros medios para imponer silencio, y los mejores escritores de la época eran maestros en este arte. Pensamos en el rápido y nervioso dialogar de los guardias en *Hamlet*, en la rara entrada de las brujas en *Macbeth*, en la catarata de insultos con que Ben Jonson inicia su *Alchemist*. *Romeo y Julieta* tiene buena entrada también. Por una de las puertas laterales aparecen Sansón y Gregorio, criados de los Capuleto, y por la otra Abraham y Baltasar, de la

casa de Montesco. Un áspero intercambio de palabras degenera pronto en pelea. Por la puerta de Montesco entra en escena Benvolio, por la otra Teobaldo; luego, más criados, ciudadanos con palos, y en pocos minutos toda la escena arde en alboroto. Olvidadas ya las botellas, las nueces y los trajes nuevos, todo el mundo se apretuja, boquiabierto, para ver en qué queda el tumulto. Shakespeare ha ganado la primera victoria de la tarde. Y ahora, en medio del bullicio ensordecedor, entra el príncipe, apacigua las iras de las dos casas y la calma vuelve al escenario. El tono cambia. ¿Dónde está Romeo?, pregunta su madre. Romeo anda siempre solo y triste, impenetrable y hermético, «como el capullo roído por envidioso gusano antes de desplegar al aire sus delicados pétalos o dedicar al Sol su belleza». Y al oír hablar de Romeo, el público espera con impaciencia la aparición de Burbadge. Aquí viene, melancólico e introspectivo, un verdadero Hamlet enamorado, pero muy joven aún y apuesto. «Su rostro supera al de cualquier otro hombre, su pierna aventaja a la de todos, y en cuanto a manos, pies y cuerpo, nada hay que pueda comparársele». No será la nodriza la única mujer que lo ve así, y más corazones que el de Julieta se enamorarán de Burbadge aquella tarde. A veces nos ha tocado ver en los teatros

unos Romeos bastante entrados en años. Los grandes actores tardan en renunciar a este popularísimo papel. Pero Burbadge, al estrenar la obra, es joven — veintiséis años, quizás —, y el papel ha sido creado para él. Después de explicar a Benvolio todos los trances de su difícil amor, con las peculiares antítesis y retruécanos de la poesía amorosa de la época, Romeo se despide de su amigo y se retira por la puerta de Montesco. Y el dramaturgo se encuentra con otro problema. «En el teatro — dice Shakespeare — cuando un apuesto actor abandona la escena, el público mira con desgana lo que sigue, pensando que será aburrido.» ¿Cómo, pues, mantener el interés al hacer mutis Burbadge? La solución está en dar entrada a otro cómico importante, y aquí viene el buen John Heminges, cojeando, por la puerta de los Capuleto, en charla con el conde Paris, a quien habla de su única y amada hija, cuyo próximo cumpleaños van a celebrar con una espléndida fiesta aquella misma noche. Nada más retirarse estos dos personajes por su puerta, entran Romeo y Benvolio por la otra. El público se ha acostumbrado ya a asociar las dos familias con dos puertas distintas, y esto les ayuda a seguir el argumento. Hasta ahora ha habido alternancia en las entradas por un lado y otro del escenario, pero a continuación varía la fórmula. Mientras

Burbadge y los otros se retiran a cambiar de ropa para el baile de máscaras, y los jornaleros preparan bancos y mesa para el recinto situado detrás de la cortina, el público ha de alzar la vista hacia el primer piso, donde asoman la joven Julieta y su madre. Es interesante notar que el poema de Brooke que inspiró a Shakespeare, la edad de Julieta eran dieciséis años, y en la versión de Painter, dieciocho. Shakespeare, por su parte, pone especial empeño en comunicar a los espectadores que Julieta tiene sólo trece. Quizás un muchacho de estos años encarnaría fácilmente una muchacha de su misma edad, y Shakespeare quiso prestar todo el apoyo posible a este difícil papel. Ahora, tras la escena dedicada a la protagonista, estamos de nuevo abajo, en el escenario grande. Por la puerta de Montesco surge un alegre desfile de máscaras acompañadas de portahachones. Además de Romeo, Benvolio y Mercucio, entra un nutrido grupo de gente: todos los jornaleros del teatro, menos dos o tres destinados al servicio exclusivo de los Capuleto. Llevan antorchas, adujadas de cuerda embreada, cuyas llamas dan una vaga sensación nocturna, a pesar de la luz del cielo que ilumina el patio. Pero Julieta y su madre necesitan cierto tiempo para introducir algún cambio en su indumentaria y para descender, y los músicos han de ocupar

también su sitio. Para llenar este vacío, Mercucio se adelanta al borde del escenario y entretiene al público con un brillante discurso sobre la reina de las hadas. Es una cascada de palabras maravillosas, y el público, acostumbrado al verso espléndido del teatro, lo escucha con entusiasmo. Lo que dice no tiene nada que ver con el argumento, y en nada contribuye a la historia de Romeo y Julieta, pero Shakespeare, por un lado, necesita el tiempo necesario para situar su baile de máscaras detrás de la cortina, y por otro, quiere dar a Thomas Pope una ocasión de lucimiento para su talento retórico. «¡Silencio! ¡Silencio, Mercucio, silencio! — le dice Burbadge —. Estás hablando por hablar.» Y Pope, terminado su largo y espléndido discurso, lo reconoce: «Es verdad; hablo de sueños, que son los vástagos de una mente ociosa, engendrados únicamente por la vana fantasía». Y para que el público no se aleje de la idea de que está presenciando una tragedia, Burbadge termina la escena con una nota agorera: «Mi corazón presiente que alguna fatalidad, todavía suspendida en las estrellas, comenzará... esta noche». Romeo y sus amigos se van por la puerta de Capuleto, y en seguida se levantan las cortinas del fondo para dar salida a los Capuleto y a sus invitados. Aquí Shakespeare ha tenido que reunir todos los mozos y

jornaleros del grupo, pero como su misión se reduce a aparecer enmascarados, dar dos o tres vueltas por la escena y marcar dos o tres pasos de baile, el compromiso es mínimo. Julieta baila con un caballero. Va enmascarada también, lo cual será una ayuda para el muchacho que la encarna. Es la única escena en que Julieta tiene que adelantarse al proscenio, pero con careta, que encubrirá cualquier imperfección de su rostro. Llegada la acción a este punto, es posible preguntar: ¿Cómo pudo enamorarse Romeo, tan locamente, de una persona enmascarada? No es la primera vez que la literatura nos comunica amores de enmascarados. «Su hermosura — dice Romeo — parece que pende del rostro de la noche como una joya inestimable en la oreja de un etíope.» Romeo, apoyado en una de las columnas, observa el baile. Antes ha hablado despectivamente de los bailarines: «los livianos de corazón risueño» que remueven los juncos con sus talones. Por el suelo de la escena, en efecto, habrá esparcidos algunos juncos, al igual que en las casas de la época. En la obra de un contemporáneo de Shakespeare, *Summer's Last Will and Testament*, Nash dice: «Que pongan unos juncos en el lugar donde el Invierno ha de caer, para que no se ensucie la ropa.» Los juncos puestos ahora para el baile servirán luego para prote-

ger las ropas de Teobaldo cuando caiga muerto en las tablas. Las máscaras dan unas vueltas por el proscenio y se retiran hacia el fondo, donde Capuleto y su esposa se despiden, dejando el escenario libre para el breve intercambio de palabras de los nuevos amantes. La madre llama a Julieta, y ella se aparta. Romeo y sus amigos se despiden del anfitrión y se van por la puerta del fondo, observados por Julieta y la nodriza. La escena no es muy compleja, pero en el reducido espacio del antiguo teatro *Curtain* necesitaría bastante preparación: los actores tendrían que conocer sus pasos con la exactitud de un grupo de *ballet*.

Lo que sigue constituye uno de los mayores problemas de la obra, y ha sido comentado por muchos investigadores. Primero habla el Prólogo: Romeo ya no quiere a Rosalina, sino a Julieta, pero dada la enemistad reinante entre las dos familias, no podrá cortejarla al modo usual. El doctor Johnson, un de los primeros comentaristas de Shakespeare, se declaró incapaz de comprender la utilidad de este prólogo, y al lector de hoy, familiarizado ya con la historia, también le parece superfluo. Pero hemos de pensar que para un público que desconoce el argumento y acaba de ver a Romeo saludado de manera amistosa por el viejo Capuleto, tales aclaraciones serían muy convenientes. Toda la

obra se desarrolla con tremenda velocidad, y esta pequeña pausa ayuda, además, a asimilar los detalles del rapidísimo flechazo de los amantes. El Prólogo se retira, y Romeo aparece por la puerta lateral de los Capuleto, como si saliera de la fiesta, pero en seguida declara su intención de volver. Aquí los textos modernos suelen indicar que «se encarama a la tapia del jardín de Capuleto y salta dentro». En esto aparecen sus amigos Benvolio y Mercucio, llamándole. Los textos originales no dan ninguna explicación sobre los movimientos de Romeo, y las indicaciones modernas se basan en las palabras de Benvolio: «Seguía esta dirección, y ha saltado las tapias de este jardín.» Mercucio se entrega entonces a una serie de equívocos licenciosos sobre las supuestas actividades amorosas de Romeo, mientras Benvolio lo busca entre unos «árboles». Al no encontrarlo, los dos amigos se van, y Romeo, que evidentemente ha oído las burlas de Mercucio, entra diciendo: «Se burla de las llagas el que nunca recibió una herida.» El problema está en saber qué hacía Burbadge antes de entrar sus amigos. Muchas páginas se han llenado sobre esto. ¿Había en realidad una tapia «alta y difícil de escalar», como dice Julieta?, ¿había unos árboles?, ¿dónde se ocultó Romeo? Algunos sostienen que la tapia formaba parte del mobiliario

de la compañía y que aquel prólogo en apariencia inútil servía para llenar el tiempo exigido por su colocación. Se apuntan las escenas del *Sueño de una noche de verano*, donde se habla de una tapia, como posible parodia de la tapia de *Romeo y Julieta*. Cuando los artesanos del *Sueño* preparan su *Píramo y Tisbe*, el carpintero, Quince, entabla una discusión con el tejedor Bottom: si a los amores de Píramo y Tisbe se interpone una tapia, ¿cómo representarla? Bottom propone hacerlo mediante un hombre cubierto de yeso, pero el director, Quince, declara que «no hay modo de introducir una tapia». La teoría de que todo esto refleja un pasaje de *Romeo y Julieta* es ingeniosa, pero no prueba la existencia de tal accesorio. A no ser que Burbadge trepara por la balustrada del escenario, la única solución viable es que hiciera ademán de saltar y luego se ocultara detrás de una columna o puerta del escenario. Sospechamos, incluso, que se situaba en alguna parte donde seguía parcialmente visible para los espectadores, lo cual prestaría cierto humor a la búsqueda de Benvolio y a su frase final: «Es inútil buscar a quien no quiere ser hallado». Esta clase de humor no resultaría sorprendente en una tragedia de Shakespeare, y estaría en perfecto acuerdo con el tono jocoso de Mercucio.

De un modo u otro, Romeo abandona ahora su

escondrijo y se encamina a la galería del fondo del escenario, donde Julieta aparece. «¿Qué resplandor se abre a través de aquella ventana?» Todos los textos originales dicen «ventana»; pero ¿había realmente ventanas en la galería del teatro *Curtain*? ¿Y serían bastante anchas para permitir brillar a Julieta en tan importante escena? He aquí otro problema de la reconstrucción de nuestra obra, problema que los investigadores no consiguen resolver. En el *Globe*, de escenario más ancho, es posible que Julieta se asomara por una de las ventanas laterales. El señor Lawrence, gran investigador del teatro shakespeareano, opina que estas ventanas eran auténticas, con cristales; el señor Adams, en cambio, supone que serían *wind-eyes*, enrejados de plomo que podían abrirse, pero sin cristales, para no impedir la visibilidad de los espectadores de los lados. El cristal de aquella época no era perfectamente transparente, y de todos modos tomaría reflejos de luz.

Julieta se retira, Romeo lo hace por una puerta lateral. Las cortinas del fondo, cerradas desde la fiesta de Capuleto, se abren para mostrar la celda de fray Lorenzo, que suelta una larga explicación respecto del valor medicinal de ciertas yerbas, dando así tiempo a Burbadge para descansar antes de reaparecer por la puerta de

la habitación interior. Después de un breve diálogo entre los dos, las cortinas se cierran ante ellos, mientras por la puerta lateral de los Montesco salen a escena Benvolio y Mercucio, todavía en busca del enamorado. Éste surge entre las cortinas, y luego, por la puerta de Capuleto, aparece la nodriza con Pedro — William Kemp —. Tras concretar los detalles de la boda, Romeo sigue a sus amigos por una puerta, al tiempo que la nodriza se dirige a la otra con objeto de avisar a Julieta, con lo cual nos vemos metidos en otro problema escénico. ¿Dónde está Julieta, en espera impaciente de su nodriza? ¿Sigue arriba, junto al balcón, o ha bajado a la puerta? Dada la viva fluidez con que se han sucedido las escenas, sin pausas ni descanso, parece que ésta — el encuentro de la nodriza y la enamorada — derivará de modo espontáneo de la anterior. Pero ello no sería posible si la nodriza tuviera que subir; hemos de suponer, pues, que es Julieta quien baja. El detalle preocupa a los investigadores y continúa sin solución. Recibidas las noticias de la boda, Julieta sale presurosa hacia «la suprema felicidad», y concluye esta parte de la obra mostrando a los amantes reunidos con el fraile en su celda, en el recinto interior.

Hasta aquí la velocidad de la acción ha sido verdaderamente extraordinaria. No ha habido

pausas para los actores ni para el público ; la tensión no ha cedido un instante. A este paso, la obra concluirá en dos horas. Sin embargo, sospechamos que llegada a este punto hay un descanso. La gente lo aprovecha para cambiar de postura y charlar un poco con los vecinos. Circulan de nuevo las botellas de cerveza y las nueces. Con esto, el dramaturgo vuelve a la situación inicial de la obra. Hay que acallar otra vez a la gente y recobrar su interés. Shakespeare lo hace con la misma fórmula con que empezó. La escena primera del tercer acto se abre, en efecto, con una discusión ; la discusión degenera en pelea, y ésta acaba con la aparición del príncipe. De nuevo está centrada la atención de la multitud. Aparecen Benvolio y Mercucio, este último muy popular ya entre el público. El fogoso Mercucio acusa de pendenciero al pacífico Benvolio: «¡ Tú ! ¡ Vaya ! Tú te pelearías con un hombre por una diferencia de un pelo entre tu barba y la suya. Te pelearías con un cascador de nueces por la sola razón de que tus ojos son color avellana» (risas de los cascadores de nueces en el patio). A continuación, Thomas Pope recita su última tirada retórica y poética, antes de pelear y caer bajo la espada de Teobaldo. Shakespeare proporciona a aquel gran actor una ocasión de espléndido lucimiento. «¡ Mala peste a vuestras

familias!», grita al abandonar el escenario para morir en brazos de Benvolio, mientras Romeo venga su muerte matando a Teobaldo. La muerte de Mercucio fuera del escenario no responde a ningún escrúpulo por parte del autor. Los isabelinos estaban muy familiarizados con las tablas llenas de cadáveres; la muerte violenta era casi una exigencia en sus espectáculos. Si Shakespeare se limita aquí a tener un solo cuerpo exánime (el de Teobaldo) en el suelo, y obliga a Mercucio a morir en el interior, es para eludir la complicada tarea de retirar los cadáveres. En este tipo de teatro sin telón, sólo había dos posibilidades: o hacer entrar un par de fuertes jornaleros para sacar el muerto, o hacerle morir en el recinto interior, donde una discreta cortina pudiera ocultarlo a la vista del público. Ésta era la solución que Shakespeare buscaba para muchas de sus muertes más emotivas: Otelo muere espléndidamente sobre el lecho de Desdémona, y a Romeo y Julieta se les ahorra la indignidad de ser asidos por la cabeza y los talones y ser llevados como un saco de patatas, fin del cual no se salvó, sin embargo, Hamlet. De todos modos, los isabelinos, en este asunto de retirar sus muertos, fueron más concienzudos que sus sucesores en el teatro de la restauración. En éste, los difuntos se levantaban, hacían una reverencia al público y se

iban, *motu proprio*, sin la menor vergüenza. En una deliciosa parodia, *The Rehearsal*, del duque de Buckingham, se presenta todo un ejército muerto en las tablas, y al preguntar uno de los personajes cómo van a salir de la escena, otro contesta: «¿Cómo van a salir? Pues del mismo modo que entraron, con sus propias piernas. ¿Tú crees que el público no se ha dado cuenta ya de que están muertos?» Años más tarde encontramos otra anécdota de cierta gran actriz que debía morir en una silla de manos, a fin de que su cadáver pudiera ser llevado dignamente por dos lacayos. Como la señora era de mucho peso, la operación resultó difícil, y el «cadáver», cansado ya de la incompetencia de los lacayos, se levantó, hizo solemne reverencia al público y salió con gran majestad del escenario. Pero volvamos a *Romeo y Julieta*. «¡Llevaos de aquí ese cuerpo!», dice el príncipe; y la triste comitiva de Capuletos y Montescos sale a paso lento con el difunto Teobaldo. Si al comenzar la escena se oía, acaso, algún cascar de nueces, a buen seguro que al llegar este instante ya se ha extinguido. Reina un silencio absoluto en el patio y en las galerías.

Y aquí aparece otra vez la joven Julieta, ignorante aún de los terribles acontecimientos e impaciente por la llegada de su prometido: «¡Galopad aprisa, corceles de flamígeros pies,

hacia la morada de Febo!» La escena es muy análoga a otra anterior en que Julieta esperaba a la nodriza con noticias de Romeo. Tan análogas son, que tenemos la sospecha de que se desarrollaban en la misma parte del escenario; parte que, conforme vimos, difícilmente podía ser la galería alta, aunque uno se sienta tentado a asociar aquella zona del escenario con Julieta. La presentación de esta escena es otro de los enigmas del teatro shakespeariano.

Descendemos de nuevo a la habitación interior, donde fray Lorenzo recibe al desesperado Romeo. Esta escena resulta difícil y embarazosa en el teatro moderno, porque en ella Romeo manifiesta un tipo de dolor hoy desusado y hasta un tanto ridículo. Al paso que los directores modernos procuran darle poco relieve, es posible que en la representación original constituyera uno de los *highlights* de la obra. En el teatro isabelino, cuando alguien recibía malas noticias, era perfectamente normal que se arrojara al suelo, mesándose los cabellos y apuntándose con una espada. Así se comporta el virrey en *The Spanish Tragedy*, y también Tito Andrónico. Probablemente Burbadge y Condall salían del recinto interior para hacer este «número» en el proscenio: Burbadge postrado en las tablas, y Condall soltándole sentencias filosóficas sobre la virtud de

la resignación. Incluso es posible que Burbadge, antes de continuar la escena con la nodriza, se levantara a recibir los aplausos del público.

Tras una brevísima escena entre los Capuleto y el conde Paris, a la puerta de los primeros, pasamos a la célebre escena de la noche de bodas y la despedida de los amantes. Tradicionalmente, esta escena se ha representado arriba, en el primer piso, conforme a las acotaciones de los textos originales, y así la concibió Shakespeare. El primer *in-quarto* dice: «Aparecen Romeo y Julieta en la ventana»; y el segundo *in-quarto* y el primer *in-folio* rezan: «Aparecen Romeo y Julieta arriba». ¿Dónde aparecerían en el viejo teatro *Curtain*? Aunque Julieta habla de una ventana por donde entra la luz del día y por donde sale su propia vida (Romeo), es difícil imaginar que una escena tan emotiva y poética pudiera representarse en uno de los pequeños recintos laterales del *Curtain*, o que Burbadge saliera por la ventana, de modo digno. En el *Globe*, más espacioso, es posible que se empleara a tal fin la ventana lateral. Según esto, la nodriza, entrando por la puerta de la galería, traería el aviso de que Lady Capuleto se acercaba; Romeo empezaría a bajar por la escala de cuerda, y los espectadores, contemplando los dos aposentos a la vez, pasarían un momento de emoción: por un lado verían

llegar a la madre de Julieta; por el otro descendería el novio. Sospechamos que en el teatro *Curtain* la escena se desarrollaba en la galería y que Lady Capuleto no entraba hasta que Romeo hubiese alcanzado el proscenio. Al principio de esta escena, Julieta habla del ruiseñor: «¿Quieres marcharte ya? Aún no ha despuntado el día... Fue el ruiseñor, y no la alondra, quien hirió el fondo temeroso de tu oído... Todas las noches trina en aquel granado.» ¿Cantaría un ruiseñor en la representación? ¿Habría al menos algún «ruido de pájaro» en coincidencia con tan célebres versos? Al parecer, en la representación del *Courtesan*, de Marston, se oía un ruiseñor, y según tradición, hasta los tiempos de David Garrick, en el s. XVIII, un gallo cantaba en *Hamlet*. Detalles éstos que nunca lograremos aclarar.

Los acontecimientos se precipitan ahora hacia el trágico final. Tras la entrevista de Julieta con el fraile en la habitación de abajo, volvemos a verla en sus aposentos, dispuesta a tomar el adormecedor brebaje y caer inerte sobre la cama. ¿Habría espacio en la galería del *Curtain* para una cama y para los padres de Julieta, Paris, la nodriza y fray Lorenzo, todos los cuales acuden a contemplarla muerta? Otra dificultad más en la reconstrucción del estreno de esta obra. Lo natural hubiera sido que Shakespeare destinara

las mismas zonas del escenario para representar los mismos lugares; por su parte, el público asocia la habitación de Julieta con la galería de arriba. En este caso, tendríamos que imaginar la escena siguiente en forma parecida a un cuadro o relieve románico donde las figuras se aprietan en un espacio limitadísimo: Capuleto, Lady Capuleto, el conde Paris, la nodriza y fray Lorenzo formarían un coro de lamentaciones alrededor de la cama. Si no aceptamos esta solución, quedan otras dos: que la cama de Julieta se hallara en el recinto de abajo, o que, situada arriba, los afligidos deudos la contemplaran desde el proscenio. En el reestreno del *Globe*, las posibilidades de representar la escena arriba eran mayores, pero aun así, el espacio resultaría muy angosto.

La escena siguiente ha preocupado a muchos directores. Su tono de farsa y su mal gusto parecen ajenos al drama que acabamos de presenciar. Es la escena en que el criado Pedro se pone a hacer el payaso con los músicos mientras su ama yace exánime en el aposento contiguo. Hemos indicado ya el motivo de este extraño interludio al hablar de la compañía de Burbadge y de sus componentes. Desde su aparición en el segundo acto llevando un abanico delante de la nodriza, el gracioso William Kemp no ha tenido ocasión de actuar, y seguramente se empeña en situarse

de algún modo frente al público antes del fin de la obra. Shakespeare, quizá de mala gana, le proporciona aquella ocasión. Kemp inició así una tradición difícil de arrancar, y las intrusiones de los payasos en esta tragedia fueron motivo de queja durante siglos. En 1770 un tal Francis Gentleman escribe: «Para satisfacer al vulgo es costumbre presentar a Pedro delante de su ama con un enorme abanico, saltando y riendo como un mono. La paliza que recibe por no oponerse a las burlas de Mercucio es tosca y ridícula, pero de resultado seguro para provocar la risa». Y en el siglo XIX, algunos críticos se escandalizan del comportamiento de este mismo Pedro, que se pone a cazar moscas por las paredes. «¡Vaya un truhán más sinvergüenza! ¡Mal rayo te parta!», exclaman los músicos cuando por fin se va el escandaloso Pedro, en posible coincidencia con los sentimientos de Shakespeare.

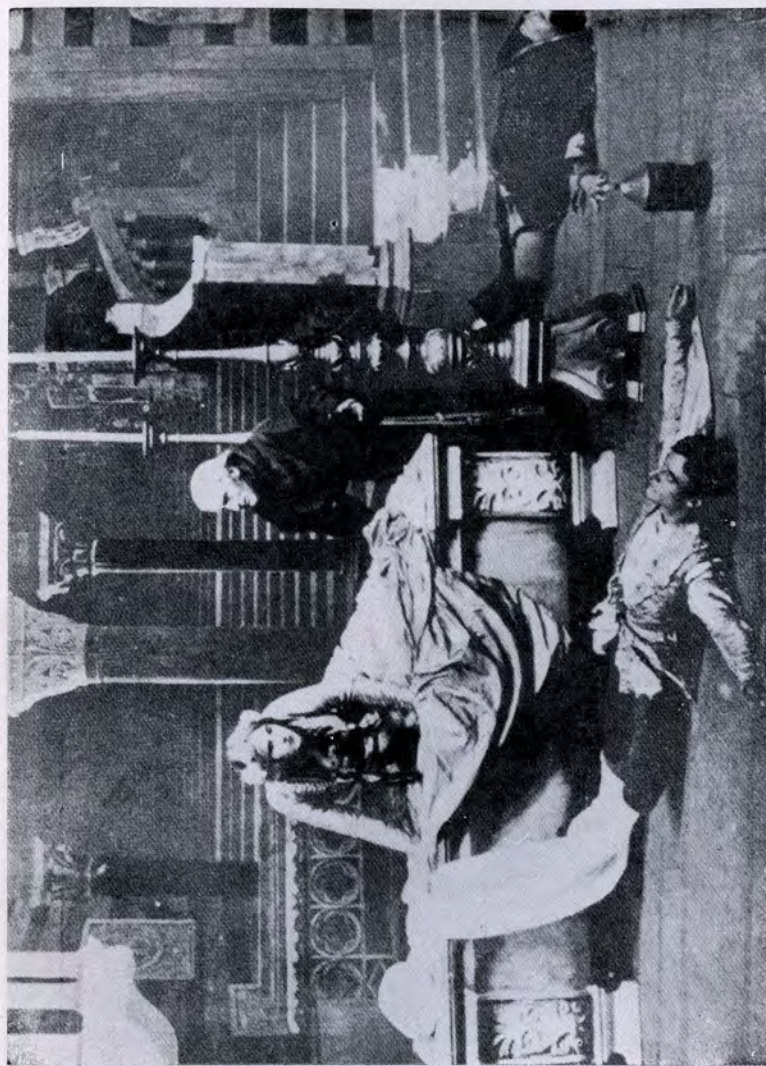
A fin de compensar el efecto producido por Kemp y restablecer el tono dramático necesario para el final, aparece ahora Burbadge, más desesperado y trágico que nunca, y además en tratos con un boticario de «rostro macilento», una especie de cadáver viviente, que le entrega el veneno mortal. Burbadge sale precipitadamente con su frasco, a tiempo que las cortinas del fondo se abren para mostrar a los dos franciscanos en la

celda. Un brevísimo diálogo basta para indicar el peligro en que se halla Julieta, y nada más cerrarse las cortinas, estamos ya delante del panteón. Desde la «muerte» de Julieta han transcurrido veinticuatro horas, y los espectadores han asistido a cinco escenas diferentes, todo ello en el espacio de unos minutos. La *mise en scène*, empleando distintas zonas del escenario, no podría ser más hábil. Estamos ya en la fatal noche del jueves; por la puerta de Capuleto aparece el conde Paris, acompañado de un paje con antorcha, para indicar que es de noche. Por entre las cortinas se retiran los dos frailes, y el chico que hace de Julieta se tiende con rapidez sobre una mesa o litera. Para dar tiempo a que el muchacho adopte el continente adecuado a un mausoleo, Paris desgrana unos versos elegíacos y echa flores por el suelo. Por la puerta de Montesco entra Romeo, y Paris se esconde detrás de una de las columnas. Romeo se dirige al panteón. «Dame el azadón y la palanca», ordena a su acompañante, y luego, según el texto, se dispone a forzar la boca de acceso al sepulcro. ¿Qué fue lo que realmente hizo Burbadge? Algunos críticos piensan que la aplicación de un azadón a una «puerta» tan frágil como las cortinas del recinto interior no sería factible, lo cual da pie para suponer la existencia de una boca de sepulcro

entre el mobiliario de la compañía. Nosotros, sin embargo, sospechamos que tal sepulcro no tenía más realidad que la tapia de la huerta de Capuleto, y que Burbadge no hizo otra cosa que un ademán de abrir. De todos modos, su acción es inmediatamente interrumpida por la entrada de Paris, y los dos luchan. En el siglo XVIII, cuando el célebre David Garrick hacía de Romeo, fue censurado por golpear la cabeza de Paris con el azadón, en vez de luchar a espada como un hidalgo. Burbadge, hábil en el manejo del florete, probablemente no se comportó así, pero el anecdotario de esta escena es muy copioso. En el siglo XIX, cuando otro gran actor, Henry Irving, hacía el papel de Romeo y Sir Frank Benson el de Paris, éste no tuvo posibilidad de exhibir su esgrima porque Irving, tras asirle el florete, le dio con él en los nudillos y puso fin al combate golpeándole el vientre con la rodilla. «¡Oh, muerto soy! — exclama el desdichado Paris —. ¡Si tienes piedad, abre el panteón y colócame junto a Julieta!» Se descorren las cortinas, y allí está Julieta, tendida en el sepulcro. A Romeo le quedan sólo unos minutos de vida, los espectadores han de despedirse del gran Burbadge, y Shakespeare hace que su actuación concluya gloriosamente, como corresponde a tan famoso actor. «Aquí, aquí quiero quedarme con los gu-

sanos, doncellas de tu servidumbre. ¡Oh! Aquí fijaré mi eterna morada para librar a esta carne, hastiada del mundo, del yugo del mal influjo de las estrellas.»

Los amantes han muerto, la obra ha terminado. Los actores salen a saludar al público, que aplaude y vocifera desde el patio y las galerías. Burbadge se levanta de la muerte para salir al proscenio en compañía del muchacho que representó a la hermosa Julieta. Los aplausos aumentan. Quizá llaman ahora al autor. ¿Dónde está el autor? Como Ben Jonson en el teatro *Blackfriars*, ¿aparecerá triunfal al concluir su obra «intercambiando cortesías y cumplimientos con los señoritos..., haciendo levantarse a todo el público para aclamarle?» O quizá, como el pobre autor en *The Woman-Hater*, de Beaumont, ¿habrá estado atisbando nervioso entre las cortinas, «tan asustado que no se abre una botella de cerveza sin que sospeche que le están silbando»? Es posible también que esté allí mismo, en el escenario, uno más de los cómicos que han participado en la tragedia. Preferimos, no obstante, imaginar que William Shakespeare se ha ido ya a la taberna de la *Sirena*, y que allí, entre jarras de cerveza y con los versos de Burbadge todavía resonando en su oído, medita ya otras muertes trágicas y gloriosas para el maravilloso actor.



Representación de *Romeo y Julieta*, en 1911.



Una representación reciente, inspirada en la sencillez original.

BIBLIOGRAFÍA

La bibliografía sobre el teatro shakespeareano es extensísima. Recomendamos las obras que siguen a quien tenga especial interés en conocer las condiciones físicas de aquel teatro y la organización de la compañía que estrenó todas las obras de Shakespeare.

ADAMS, John Cranford: *The Globe Playhouse: Its Design & Equipment*. 1942.

ADAMS, Joseph Quincey: *Shakespearean Playhouses*. 1917.

BALDWIN, Thomas W.: *The Organization and Personnel of the Shakespearean Company*. 1927.

BRADBROOK, Muriel: *Elizabethan Stage Conditions*. 1932.

BROWN, Ivor: *How Shakespeare Spent the Day*. 1963.

CHAMBERS, Edmund: *The Elizabethan Stage*. 4 vols., 1923.

GRANVILLE-BARKER, Harley: *Prefaces to Shakespeare*. 1927-37.

HARBAGE, Alfred: *Shakespeare's Audience*. 1941.

HARRISON, G. B.: *An Elizabethan Journal*, 1928.

— *Shakespeare at Work*.

— *Introducing Shakespeare*. 1947.

HENSLOWE, Philip: *Diaries*. Ed. Foaks and Rickert, 1961.

HODGES, C. Walter: *Shakespeare and the Players*. 1948.

HOSLEY, Richard: *The Use of the Upper Stage in «Romeo & Juliet»*. En «Shakespeare Quarterly», vol. v, n.º 4, Autumn, 1954.

HOTSON, Leslie: *Shakespeare's Motley*. 1952.

LAWRENCE, W. J.: *The Elizabethan Playhouse*, Series I, 1912; Series II, 1913.

— *The Physical Conditions of the Elizabethan Public Playhouse*. 1927.

— *Shakespeare's Workshop*. 1928.

— *Those Nutcracking Elizabethans*. 1935.

NICOLL, Allardyce: *Shakespeare Survey*. 1948-1964.

SHAKESPEARE ASSOCIATION: *A series of Papers on Shakespeare and the Theatre*. 1927.

SMITH, Irwin: *Shakespeare's Globe Playhouse*. 1963.

SPRAGUE, Arthur Colby: *Shakespeare and the Audience*. 1935.

— *Shakespeare and the Actors*. 1948.

— *Shakespeare Players and Performances*. 1953.

WATKINS, Ronald: *On Producing Shakespeare*. 1950.

LOS ANTIGUOS CORRALES EN ESPAÑA

Por JOHN V. FALCONIERI

Western Reserve University Cleveland, Ohio

En su paso del Medio Evo al Renacimiento Europa vio establecerse la dicotomía definitiva del teatro: de un lado, el secular; del otro, el religioso. Las comedias y farsas puramente laicas cobran cierta autonomía y dejan de ser un apéndice al drama litúrgico. Se incorporan exclusivamente dentro de la vida cívica, y su producción y representación pasan a manos de comediógrafos y artistas *profesionales*. Claro está que ya no se les permite utilizar como escenarios los patios y las entradas de las catedrales. Por consiguiente, los directores de las compañías y sus actores se vieron obligados a construir, o por comodidad o por necesidad, sus escenarios en lugares desocupados entre casas, en los patios de casas grandes o bien en los corrales de casas de pisos. Estos escenarios primitivos eran de temporada, y en ningún sentido teatros permanentes. El tablado consistía precisamente de tablas apoyadas sobre dos caballetes de madera o dos

bancos, y como fondo se usaba un telón de cortina. El sitio detrás de esta cortina se usaba como vestuario y bastidores. Ante este tablado se ponían los bancos para unos espectadores, mientras que los demás se quedaban de pie detrás de los bancos. Los propietarios de los pisos alquilaban espacio en las barandillas o corredores que rodeaban el patio: así observaban el espectáculo como desde un balcón.

Este era el «teatro» que prevalecía a mediados del siglo XVI — la mayoría de las ciudades de España poseían al menos uno de estos lugares para espectáculos. A medida que iba aumentando el gran interés en las funciones teatrales se trasladaban a corrales más grandes, reservados exclusivamente para los espectáculos, y dejaban de ser utilizados como mercados o establos (aunque hay casos en que servían a la vez de teatro y mercado o de teatro y establo). Fue, en efecto, este teatro-corral que evolucionó poco a poco y de pormenor en pormenor, según las exigencias de las compañías, de las cofradías y de los arrendatarios, al corral permanente del gran siglo teatral. El movimiento hacia el corral permanente tuvo lugar durante la veintena de años que van de 1560 a 1580. Después de estos años se construyen varios corrales, que desde un principio se conciben como teatros; sin embargo, el mo-

delo sigue siendo los teatro-corrales de antes.

He aquí unos datos (escasos por cierto) sobre los corrales de la época más conocidos: como no se sabe qué ciudad poseyó el primer corral permanente, abandonaremos el orden cronológico y seguiremos una ruta geográfica del norte al sur, saltando, por su interés especial, tres pueblos y Madrid, para estudiar el desarrollo de sus corrales más ampliamente al fin.

Barcelona:

Se alude a un corral primitivo hacia el 1560, pero faltan detalles. El 25 de julio de 1587 concede Felipe II a la Cofradía de Santa Cruz la letra patente dándole el privilegio de contratar compañías teatrales ambulatorios y designar lugares de representación. La renta que ingresaba la Cofradía se destinaba a los gastos necesarios para sostener el Hospital de Santa Cruz y para ejercer otras obras de caridad. Era este el procedimiento normal en todo el reino. En 1597 la Cofradía remodeló completamente su corral convirtiéndolo en «un teatro grandioso», que a partir de ese año se llamaba el Corral de Santa Cruz. Vino totalmente destruido en un incendio del año 1787, y ocupaba el sitio donde hoy se asoma el Teatro Principal.

Zaragoza :

Casi la misma historia de la de Barcelona : puede que existiera un antiguo corral antes del año 1589, pero se sabe con certeza que el Hospital General construyó un nuevo corral en el Coso en 1589.

Burgos :

Un antiguo documento¹ atestigua la existencia de un corral el 27 de junio de 1591. Se llamaba el Corral de la Doctrina, o de los Niños de la Doctrina, porque el orfanato de ese nombre recibía la mayoría de la renta de parte de la Cofradía encargada de su administración.

Valladolid :

Aunque faltan datos comprobantes, el insigne Lope de Rueda habrá establecido un corral en Valladolid en 1555, año en que dio representaciones en ella. Es fecha demasiado temprana para la existencia de un corral permanente ; sin embargo, antes de 1579 la Cofradía de San José

1. Véase ISMAEL GARCÍA RÁMILA, *Breves notas sobre la historia del teatro burgalés en el transcurso de los siglos XVI al XVIII*, Madrid, 1951. Apareció también como artículo en el *Boletín de la Real Academia de la Historia*, 1951.

había seleccionado un lugar permanente, porque en julio de ese año hay memorial en que la Cofradía solicita al Ayuntamiento que declare la condenación de una casa colindante al corral para que éste se pudiera remodelar y ampliar. Se trataba del famoso Corral de Santiesteban, así llamado por su situación en la Puerta de San Esteban. La renovación del Corral se debió sin duda a la llegada inminente de Alberto Naseli, alias Zan Ganassa, y su renombrada compañía. Representaron en el Corral de Santiesteban casi todo el año de 1580. La afirmación de Astrana Marín, en su biografía de Cervantes, de que Valladolid construyó otro corral grandioso en la Plaza del Teatro en 1575, no parece posible, dado el pleito entre la compañía de Jerónimo Velázquez y una compañía italiana encabezada por Maximiliano Milanino, sobre el uso exclusivo de dicho corral. Después de varias apelaciones fue declarada sentencia en favor de los españoles, verbigracia, «que si dichos italianos quieren representar en otro lugar, que la Cofradía de dicho hospital de San José provea lugar y sitio donde pueden hacerlo cómodamente, y que si no les [a los italianos] agrada, que busquen otro y representen donde les parezca». En vista del dictamen, la Cofradía *improvisó* un corral para los italianos, comprobándose definitivamente que en

Valladolid existía solamente un corral permanente antes de 1581.

Valencia :

Durante estas primeras décadas las compañías teatrales desganadamente salían de las lucrativas ciudades de Madrid y Sevilla, ocasionando que las otras capitales y ciudades empleasen agentes especiales para contratar compañías. En este sentido estaba Valencia bien organizada para estos trámites y por los cuales, a partir de 1580, pudo organizar una serie de visitas de compañías españolas e italianas, y hasta de una compañía francesa. Se sabe que la ciudad tenía varios patios en donde se armaban escenarios, pero en 1581 ya tenía a su disposición dos corrales permanentes : el corral de la Olivera y el Corral de los Santets. En 1581 una compañía italo-española, cuyo director era Joan Jacome, representó en el Olivera. Al Hospital de Valencia le fue concedido el monopolio sobre los corrales en 1582, y una sola ojeada a los ingresos en los libros de Tesorería del Hospital confirmarían el éxito que tuvo la Cofradía en atraer a las compañías teatrales. Hugo Renert² propone la tesis de que la llegada a Valencia

2. *The Spanish Stage in the Time of Lope de Vega*, New York, 1909.

de Lope de Vega en 1588, el año de su destierro de Madrid, fue la causa de la fomentación de la actividad teatral en la ciudad acogedora. Entre otras aserciones, dice Rennert: «No hay indicios de que hubiera mucha actividad dramática en Valencia antes de la llegada de Lope de Vega en esa ciudad». Se puede afirmar todo lo contrario: que existió una intensa y competitiva actividad teatral empezando en 1581. Poco se sabe del aspecto de los dos corrales, pero, gracias al litigio de las dos compañías rivales, consta que el Corral de la Olivera era más espacioso y cómodo.³ En el momento en que una compañía salía del Olivera, el grupo que estaba utilizando el Santets lo abandonaba con toda rapidez para instalarse en el Olivera.⁴

Toledo:

Si el Greco sentía la necesidad de descansar al terminar un lienzo y pasar un momento de ocio en el teatro, tenía que contentarse con un corral mezquino: el de Toledo era del tipo improvisado. Construido por la ciudad en 1576, el corral era propiedad del Ayuntamiento y se lla-

3. Hay una descripción de este corral en *La Baltasara* (ca. 1635), acto I, de Luis Vélez de Guevara.

4. Véase HENRI MERIMÉE, *Spectacles et comédiens à Valencia*, Toulouse, 1913.

maba, apropiadamente, el Mesón de la Fruta, porque por la mañana servía de mercado y por las tardes, de teatro. El Ayuntamiento lo arrendaba en la s3lita manera. Ocupaba el sitio del moderno teatro de Rojas Zorrilla.

Granada :

No se sabe con exactitud la fecha en que Granada abri3 corral en una hoster3a 3rabe, llamada Mes3n o Casa del Carb3n. Fue reemplazado (la fecha se ignora) por un Coliseo construido en la Puerta del Rastro, ahora Puerta Real. Hay una descripci3n contempor3nea de este corral (Pedraza, *Historia eclesi3stica de Granada*): «Estaba arreglado de la manera m3s adecuada con aposentos separados para hombres y mujeres, y un patio rodeado de gradas, protegido del sol y de la lluvia, pero abierto al cielo en el centro, como lo era el Anfiteatro en Roma. El Coliseo, donde representan comedias, es un teatro famoso: la fama del de Roma apenas le quita el primer lugar. Es un patio cuadrado con dos series de barandillas apoyadas sobre columnas de m3rmar pardo, y por debajo gradas para el dem3s p3blico. El teatro est3 cubierto de un techado, la fachada est3 decorada con m3rmar blanco y pardo con

el escudo de las armas de Granada». No queda hoy vestigio de este corral.

Córdoba:

Juan Rufo, autor de *Las seiscientas apotegmas*, Toledo, 1596, declara que en el último año de su vida (1565) Lope de Rueda representó en «un corral al lado de las monjas de Santa Ana... El teatro casi estaba solo — dice Rufo —, porque era un patio cruel, un horno infernal en el verano, y en el invierno un río congelado, del cual todavía tiemblan». Era éste, sin duda, el corral primitivo, nombrado el Corral de Pero Mato, situado al lado de la iglesia de Santa Ana. El dueño del corral era un médico famoso en su día, Pedro de Peramato, quien había comprado el patio y la casa de al lado el 28 de diciembre de 1563.

Sevilla:

Mientras Madrid y otras ciudades poseían uno o dos corrales permanentes y uno que otro corral improvisado, Sevilla podía jactarse de cinco corrales permanentes y algunos de temporada. El primer indicio de corral permanente en Sevilla concierne al Corral de don Juan (así llamado por

ser el dueño Juan Ortiz de Guzman), y ocupaba el sitio donde hoy la Iglesia de los Menores. En el año 1578 funcionaba un Corral de Atarazanas, pero dentro de siete años fue desmantelado y en su lugar se construyó una casa de moneda. Con las guarniciones de este corral se le permitió a un tal Diego de Vera construir otro corral y dejarlo en arrendamiento (la Huerta de la Alcoba). Faltan datos sobre este corral. Existía también el Corral de San Pedro, que ya no se usaba a partir de 1610. El corral de más fama en Sevilla era el Corral de doña Elvira (tomó el nombre de la dueña, doña Elvira de Ayala), y se construyó en 1579. Tenía la forma típica de los corrales de la época, con sus aposentos y su cazuela de mujeres. Después de haber servido por muchos años a los más famosos autores-actores, cobró mala fama y se usó raramente después de 1626. En 1679 el sitio que ocupaba fue utilizado en la construcción de un hospicio para curas pobres, y luego, con la eventual demolición de éste, se convierte el lugar en una plaza en el barrio de Santa Cruz. Sevilla también tenía su Coliseo, construido en 1607. Era, desde sus comienzos, un corral mezquino, andrajoso y desgraciado. Siete años después de haber sido levantado ya necesitaba cambios radicales en su construcción. Estaba sostenido por veinte colum-

nas de diez pies de altura; había doscientos cincuenta asientos y veinte bancos en el patio, y los corredores estaban sostenidos por veinte columnas de siete pies de altura. A cada lado, los aposentos usuales, y encima de éstos, las barandillas o corredores abiertos. Los autores-actores lo aborrecían, porque, además de lo dicho, al corral le faltaba buena acústica. Fue destruido en 1620 por un incendio, en el que perdieron la vida dieciséis mujeres y niños. La ciudad lo levanta de nuevo en 1624 y 1631, y lo deja arrendado a un tal J. B. Vallalobos. Con el pasar del tiempo, la ciudad hace algunas reformas, pero es arrasado de nuevo por otro incendio en 1659. Sin embargo, la ciudad insiste en su reconstrucción en 1676. De pronto, una peste lo cierra por muchos años, y finalmente, en 1698, otro incendio y otras fatalidades obligan a la ciudad a cerrar sus puertas para siempre. El último de los antiguos corrales de Sevilla era el Corral de la Montería, armado en el viejo Alcázar, por Bermudo Resta, y arrendado a Diego de Almonacid, en 1625. Tenía una importancia especial, por ser el único corral en forma oval que se hace mención en España. Habrá decaído rápidamente, por el hecho de que en 1660 se usaba parcialmente como establo. En 1691 un incendio lo convierte en cenizas, y de las cuales no surgió jamás.

Por alusiones indirectas sabemos que existían corrales en Zamora, Salamanca, Segovia,⁵ Alcalá de Henares, Cádiz y Málaga.

Entre las aldeas de España tres nos proporcionan datos interesantes. Podemos reconstruir la historia del corral de Huesca: el 28 de diciembre de 1622 el Prior de Jurados comunica al Ayuntamiento que un escultor, nativo de la ciudad, propone construir un nuevo corral, dadas las condiciones pésimas en que se halla el viejo corral, modelado sobre el de Zaragoza. Promete terminarlo dentro de seis meses, si le dan una subvención de 100 escudos. El Ayuntamiento se niega. Pasa un año, y el mismo Prior de Jurados recomienda al Ayuntamiento la construcción de un nuevo corral, dado que había contratantes dispuestos a hacer la construcción sin subvención. Ya en los primeros meses de 1624 José Garro (el escultor de la primera petición) había terminado el corral, pero para añadir los últimos aderezos pidió una cantidad al Ayuntamiento, para que «Vuestra merced cuando vaya a las comedias tendrá la requisita autoridad y por lo cual será singularmente favorecido, y en cuanto a lo que recibirá el Santo Hospital gran servicio se le presta a Dios». Es difícil seguir los proyectos del señor

5. Véase MARIANO GRAU, *El teatro en Segovia*, Segovia, 1958.

Garra, a menos que sea el deseo de añadir una camarilla o palco para la ciudad. De todos modos, las autoridades se habrán sentido lo suficiente halagadas para conceder lo pedido, con tal que ninguna camarilla quedara en manos privadas, y que todas fuesen arrendadas por el Ayuntamiento. Los nombres de los que alquilaban las camarillas están inscritos en los documentos comunales de Huesca. Se usó este corral hasta 1846, año en que se construyó otro teatro moderno en el sitio de un antiguo monasterio agustino. En 1875 el viejo corral se convirtió en pista de baile, y hoy es una carpintería, en que no queda ningún vestigio que indicara que se usó como teatro por doscientos cincuenta años, si no un patio mal cuidado. Sin embargo, reproducimos aquí un plano del corral y una descripción por José de Manjarrés,⁶ a quien fueron dados por un historiador de Huesca: «Tenía dos filas de camarillas y la cazuela, y las barandillas de cada una estaba compuesta de barandas de poca altura y de madera torneada; el patio tenía filas de bancos, todos sin respaldo; el escenario, desde el suelo, tenía una altura de 75 cm., y bajando hacia la embocadura tenía una inclinación de 5 por 100».

En el corazón de la Mancha, en la interesan-

6. *El arte en el teatro*, Barcelona, 1875. Véase también LUIS MUR VENTURA, *Efemérides Oscenses*, Huesca, 1928.

tísima ciudad de Infantes (de fama quevedesca), existía un corral, que desgraciadamente fue arrasado para la construcción de una casa particular, en 1926. Hay, sin embargo, los restos de un pequeñito corral, cuyo escenario ha desaparecido y cuyos aposentos han sido cerrados y cubiertos de argamasa.

No lejos de Infantes, en la ciudad de Almagro, se encuentra el único corral que hasta ahora se haya podido «desenterrar» y puesto en sus condiciones primitivas. Mientras se hacían restauraciones en la plaza principal, para conservarla como monumento nacional del siglo xvii, se encontraron documentos en la biblioteca del Ayuntamiento, refiriéndose a la existencia de un corral en la plaza. Con poca dificultad se halló el corral, que se estaba utilizando, en parte, como patio, y en parte, como taberna (véase lámina). Después de adquirir la taberna y la casa colindante, el Ministerio de Bellas Artes hizo derribar los tabiques y aparecieron los tachones de los corredores, junto con la barandilla y el enrejado.

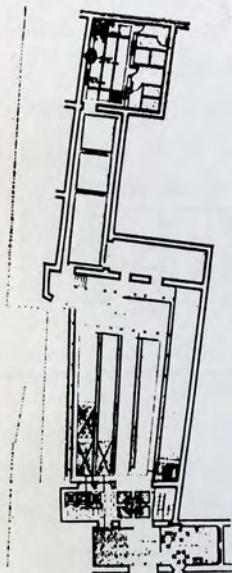
Se esperaba encontrar un corral idéntico a los de Madrid; pero como las casas adyacentes no llegaban al patio, se podrá deducir que el corral fue proyectado como teatro y concebido como una unidad conforme con lo que era, al parecer, un plan arquitectónico integral de la



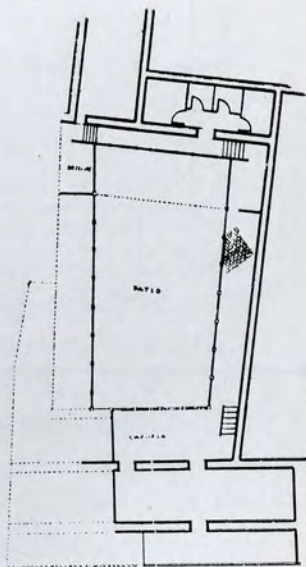
Plaza Mayor de Almagro.



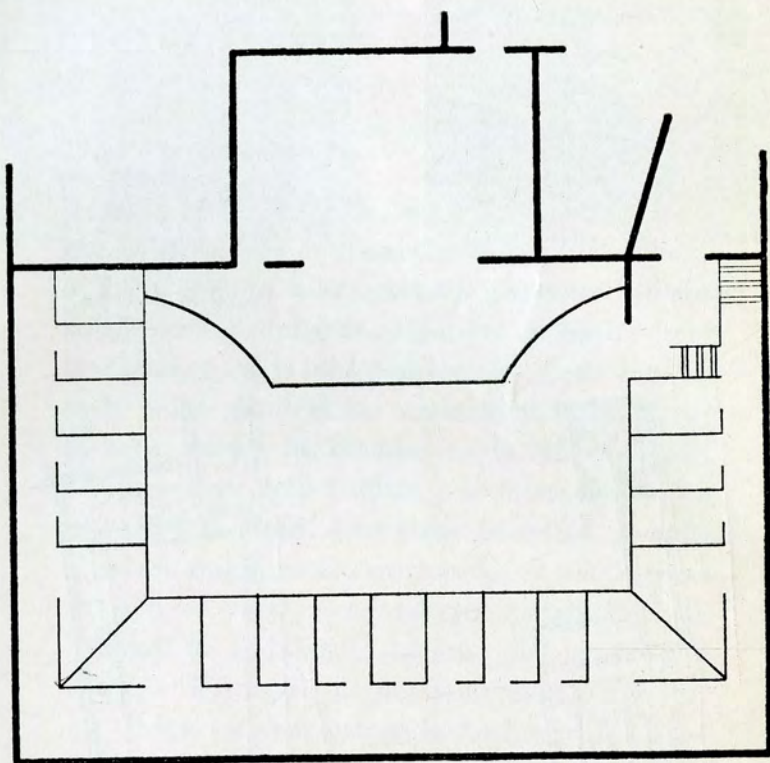
Corral de Almagro.



Vista de la escena desde la «cazuela» de las mujeres.



Plano del segundo piso del Corral de Almagro.



Teatro antiguo de Huesca.

plaza. En cambio, otra hipótesis es que esta forma era lo normal en pueblos donde no habría gran necesidad de aposentos. Lo que sostendría esta hipótesis sería el plan del teatro antiguo de Huesca (aquí reproducido) y los antiguos corrales de patio donde los corredores no formaban parte de los interiores, sino corredores exteriores que circundaban los patios. Se sabe que el Corral de Almagro se construyó después del año 1584, porque sigue los reglamentos promulgados aquel año para la construcción de casas. En las dos vigas diagonales que sostienen el techado del tablado y forman el proscenio, se encontraron los ganchos de donde colgaban el telón y de donde extendían los toldos parasoles. Los vestuarios se hallaban en el piso superior de la escena múltiple: aquí encontraron una baraja de naipes anterior a 1700. Los reglamentos para el uso del Corral están en la Biblioteca Municipal de Almagro. Cuando habrá sido inaugurado este corral será difícil de precisar; pero su reinauguración tuvo lugar el 29 de mayo de 1954. En esa fecha representó, el grupo teatral estudiantil de la Universidad de Madrid, el auto sacramental, de Calderón, *La hidalga del valle*. ¡Después de tres centurias de silencio las venerables columnas del corral oyeron de nuevo la antigua poesía!

En Madrid había cinco corrales improvisados

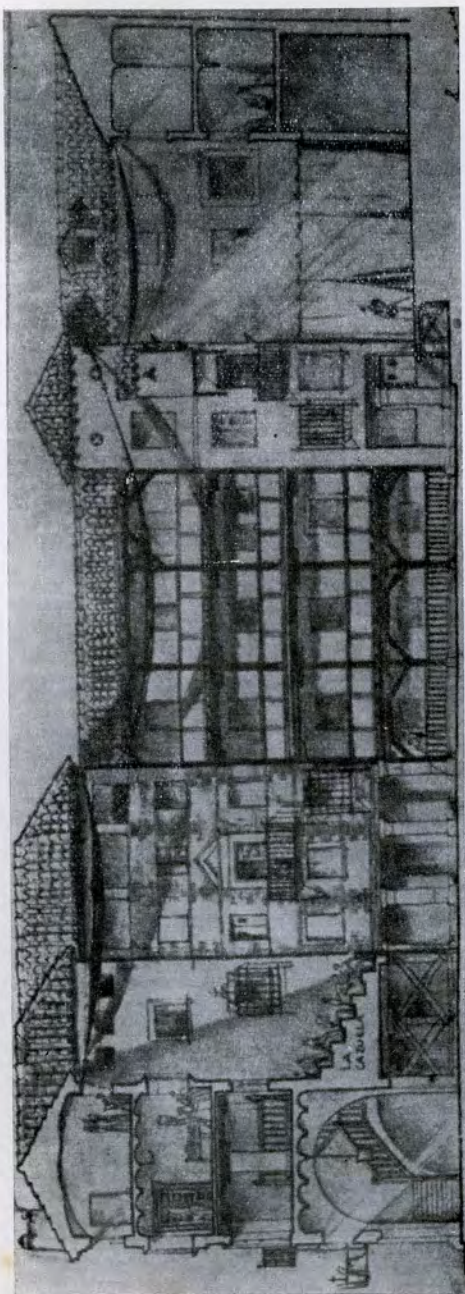
o primitivos (ninguno muy duradero) y dos corrales permanentes. No es de sorprenderse esta falta de comodidades teatrales en Madrid, considerando que en esta época no hacía muchos años (1560) que se había trasladado la corte a la pequeña villa a orillas del Manzanares. El primero estaba funcionando en 1568: el Corral del Sol, así llamado por situarse en la calle del Sol, que formaba parte de la Puerta del Sol, o era calle que desembocaba en ésta. Otro era el Corral de Burguillos, situado en la calle de más fama teatral — la calle del Príncipe —, y un tercer corral, que no hemos podido ubicar, el Corral de Valdivieso, perteneciente a la viuda de Valdivieso. Hubo reformas en este corral en el año 1579, a cargo del autor-actor Francisco Ossorio, quien lo abandonó después de unos fallos económicos. Se usó varias veces ese mismo año, pero luego desaparece de los anales teatrales.

De los verdaderos teatro-corrales existía el que iba a ser el más famoso de todos: el Corral de la Pacheca, propiedad de la viuda de Pacheco, y situado en la calle del Príncipe. Al llegar a España Ganassa y su compañía, la Cofradía de la Pasión, bajo cuya administración estaba el corral, instala a los italianos en el Pacheco. Acostumbrados los italianos a escenarios más cómodos, proponen a la Cofradía «que les cons-

truya un teatro en el Corral de la Pacheca y que ellos costearían las reformas. En su petición, Ganassa declara que tanto los actores como los espectadores estaban descubiertos al sol y a la lluvia, y por consiguiente debería cubrir el tablado con un techado, y el patio con unos toldos, como protección contra el sol. Manjarrés (ya citado) afirma que era ésta la primera vez que tuvieron los españoles una escena cubierta y gradas en un teatro permanente. Con las reformas en el Pacheca, los tres corrales anteriormente mencionados se hacen anticuados y casi nunca vuelven a ser utilizados.⁷ Otro corral era el Corral de Puente, nombrado por el dueño, situado en la calle del Lobo (hoy, Echegaray). Después de la defunción del Sol y del Burguillos, se usaba junto con el Corral de la Pacheca hasta 1579, año en que sus aderezos y muebles se trasladaron a un nuevo corral en la calle de la Cruz. Dado que la Cofradía de la Pasión alquilaba el Pacheca, la Cofradía de la Soledad — otra cofradía privilegiada de Madrid — se vio obligada a alquilar el Corral de Puente. Esta Cofradía consideraba el Corral de Puente inadecuado, y como la Cofradía de la Pasión quedaba insatisfecha

7. Para la historia de Ganassa en España consúltese JOHN V. FALCONIERI, *Historia de la Commedia dell'Arte en España*, Madrid, 1957. Apareció primero en la *Revista de Literatura*, fasc. 21, 22.

con el arrendamiento del Pacheca, decidieron unir fondos y construir un nuevo corral en la calle de la Cruz, por el cual vino a llamarse el Corral de la Cruz. Sin embargo, continuó funcionando el Corral de Puente de cuando en cuando, por cinco años más: el último dato notarial es de febrero de 1584. Era el Corral de la Cruz el primer corral construido en España, concebido y proyectado como teatro-corral; y sirvió de prototipo para otros. Se inauguró el 29 de noviembre de 1579, y fue testigo de todas las grandes comedias del Siglo de Oro, famosísimo en la época de Felipe IV, y persistió hasta 1743. En su lugar queda hoy día una casa de pisos finisecular. Partiendo de estudios documentales e investigaciones cuasi-arqueológicas, Enrique Colás Hontán, arquitecto madrileño, hace una reconstrucción teórica del corral, el cual reproducimos aquí, gracias a la amabilidad y cortesía del arquitecto (véase lámina). Entusiasmada por el éxito del Corral de la Cruz, la Cofradía de la Soledad emprende la construcción de otro nuevo corral en la calle del Príncipe, o en el mismo sitio del Corral de la Pacheca o colindante a éste, y empezaron las obras en 1582, después de comprar y arrasar dos casas vecinas. Fue modelado según las normas establecidas al construirse el Corral de la Cruz, y se decía que era la última



Sección transversal del Corral de la Cruz.

palabra en corral-teatros: «Tenía escenario, vestuarios, gradas para hombres, noventa y cinco bancos móviles; corredor para mujeres, aposentos con rejas y celosías, y techado con goteras que cubría las gradas».⁸ El patio fue pavimentado por Francisco Ciruela. (Durante unas reformas que se hacían en el teatro al principio de este siglo se encontraron las losas, y una fue puesta debajo del pasillo principal, al plomo de la grande araña de luces.) El albañil Andrés de Aguado construyó cuatro escaleras, incluso los tabiques que separaban los corredores, así que las mujeres subiendo la escalera a la cazuela «no comunicasen con los hombres, aunque estuviesen en el mismo corredor». Aún no terminadas las obras, el corral fue inaugurado por dos compañías: la de Vázquez y la de Ávila, el 21 de septiembre de 1583.

Tiene especial interés este teatro, por tener, quizá, la más larga historia no interrumpida en los anales teatrales del mundo. En 1660 hubo reformas completas a cargo del arquitecto Juan Beloro: nuevas vigas y paredes, nuevos canales de plomo, nuevas tejas, nuevas goteras y una red encima del pozo «para que no echen nada den-

8. RICARDO SEPÚLVEDA, *El Corral de la Pacheca*, Madrid, 1888. A pesar de sus defectos, esta obra es considerada fundamental para la historia de este corral.

tro». En 1662 el que arrendaba el corral pagaba a doña González Carpio 50 ducados anuales para dejar pasaje a las mujeres que iban a la cazuela. En 1687 el Ayuntamiento se construyó para sí un aposento. En 1709 se ensanchó la cazuela. En 1719 el Ayuntamiento se apodera de los corrales, y termina así el sistema de arriendos. En el mes de abril de 1735 el Presidente de Castilla dio orden que presentasen sus títulos todos los que tenían aposentos en los corrales. (¿Era esto un procedimiento necesario para la conversión del corral al Teatro del Príncipe por intervención de Felipe V para la conmemoración del príncipe? Pudiera ser que la ciudad empezase a liquidar los aposentos comprando los derechos.) Fue en este año que se dio, con leves modificaciones, la fachada neo-clásica que tiene hoy el Teatro. En 1802 sufrió un incendio voraz; pero fue reconstruido el año siguiente por Juan de Villanueva — se compró un café al lado y una casa detrás del escenario para ensanchar otra vez el antiguo teatro. Las obras se terminaron en 1807. En 1840 los bancos del patio y la cazuela de mujeres desaparecen para siempre, y en 1849 se le dio el nombre de Teatro Español, que lleva todavía.

Aunque parezca increíble, nunca se había descubierto un dibujo, un boceto, un cuadro, o

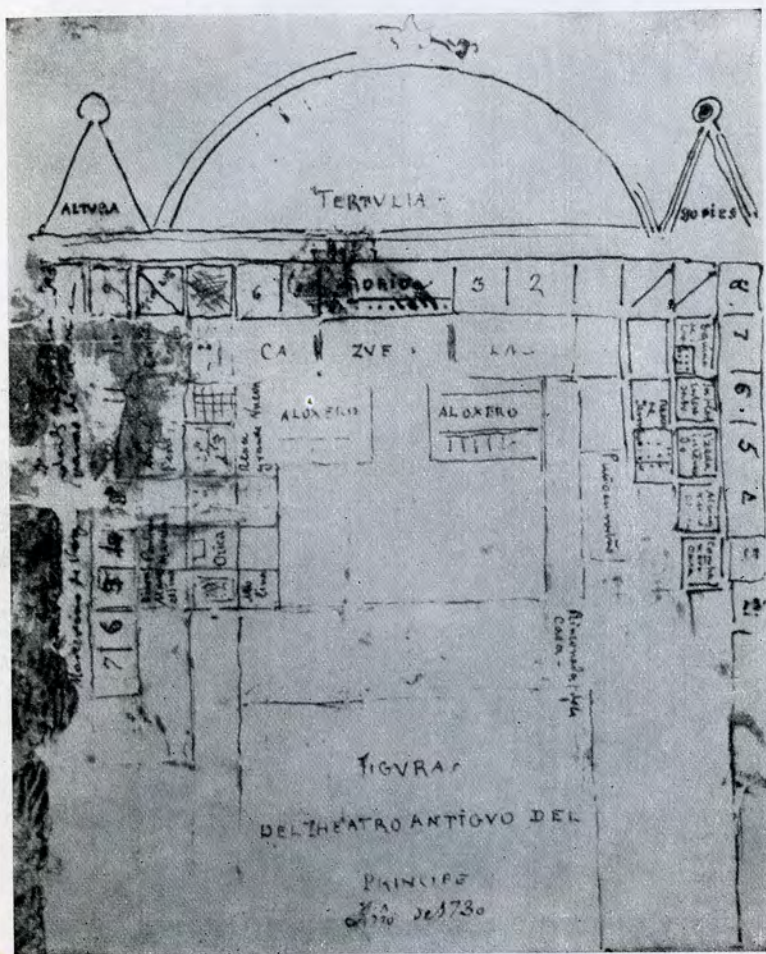
cualquier otra clase de reproducción gráfica contemporánea de los corrales. Hay maquetas de antiguos corrales en los museos teatrales de Madrid y de Barcelona, pero estos modelos parecen seguir esa ilustración del Corral del Príncipe que constante y universalmente se reproduce en las historias del teatro de España: el dibujo de Juan Comba, que pintó a la Corte de Alfonso XII, y que lo diseñó antes de 1888, porque apareció ese año en la obra de Sepúlveda, *El Corral de la Pacheca*. (Véase lámina.) Nos presenta una vista desde la cazuela de mujeres, por encima de la entrada. Debajo están los de a pie, los mosqueteros, así llamados en los primeros tiempos, o por el bullicio que armaban o, a lo mejor, por ser en su mayoría de la soldadesca (más tarde, en el siglo XVII, los autores y actores de comedia los llaman infantería). Delante de éstos las filas de bancos que llegan hasta el escenario, cuyo proscenio se formaba con las vigas que sostenían el tejado. A la izquierda, las gradas, también cubiertas con un tejado permanente. Más en alto, los aposentos y desvanes, poseídos o alquilados por los grandes y los ricos. En lo más alto, la barandilla abierta, que se llamaba metafóricamente el degolladero, sin duda por lo mucho estirar de cabezas que se tenía que hacer para ver el escenario. A la derecha, más

aposentos, y con los que estaban por encima de la cazuela de mujeres llegaban a veinticinco, más o menos. El gran toldo parasol cubre el patio.

Dado el gran conocimiento que tenía Juan Comba de los aderezos del escenario español y de la forma arquitectónica de la casa española del siglo XVII, era natural considerar que su dibujo fuera puramente imaginativo; pero, tomando en cuenta las relaciones contemporáneas acerca de los corrales,⁹ se nos pareció demasiado verosímil un diseño inventado alrededor de 1888. Por consiguiente, se nos ocurrió registrar la librería particular de Juan Comba, lo que nos fue facilitado

9. En algunas loas de presentación de compañías, escritas por Luis Quiñones de Benavente, los actores se dirigen al público y nombran así inadvertidamente los distintos lugares del corral, como en la *Loa con que empezó Lorenzo Hurtado en Madrid la segunda vez*. Aún más interesante es la descripción inadvertida que hace Quiñones en la *Loa con que empezó en la Corte Roque de Figueroa* (antes de 1640). Conformamente con el concepto ya hecho del corral, y puede coincidir perfectamente con el dibujo de Comba. Dice Roque:

«Sabios y críticos bancos,
gradas bien intencionadas,
piadosas barandillas,
doctos desvanes del alma,
aposentos que callando
sabéis suplir nuestras faltas;
infantería española,
porque ya es cosa muy rancia
el llamaros mosqueteros;
damas que en aquea jaula
nos dáis con pitos y llaves
por la tarde alboreada:
a serviros he venido.»



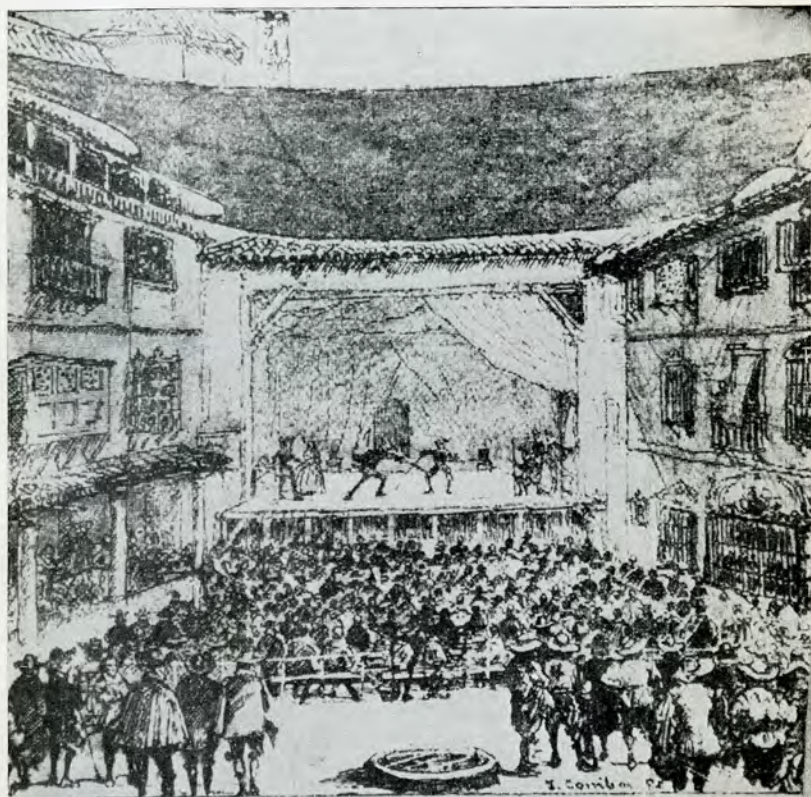


FIGURA DEL THEATRO ANTIGVO DEL PRINCIPE Año de 1665

gracias a la gentileza y amabilidad del hijo del pintor, Manuel Comba. Descubrimos un documento hasta ahora inédito (véase lámina), que declara ser la *Figura del teatro antiguo del Príncipe*. Nos parece razonable deducir que Juan Comba se valió de esta figura para trazar su famoso dibujo del corral. La única dificultad que se nos presenta al comparar la figura y el dibujo es reconciliar las fechas: 1730 en la figura, 1660 en el dibujo. Puede que tuviera Juan Comba otras figuras por el estilo que remontaban al año 1660, o se puede tratar meramente del deseo de Comba de dar a su dibujo más antigüedad, y que el año 1730 sea puramente arbitrario. De todos modos, y dejando aparte su proveniencia, lo esencial era comprobar la autenticidad de la figura. En cuanto se pueda leer, parece ser el trabajo de un Marcerino [sic] de /Varg.../ (nombre ilegible), mostrando los *desvanes de la casa*. En 1730 había un Marcelino, secretario de Consejo de Teatros del Ayuntamiento, que tenía un aposento o palco (indicado en el documento: *Rincón Marcelino*), usado por los miembros del Consejo. Es muy obvio que a Marcelino no le interesaba trazar el plan del corral, como teatro, sino un plan de los lugares que se alquilaban, nombrados, según criterios distintos: aposentos, desvanes, ventanas, rejas

o vistas. Puede ser que Marcelino, como secretario del Consejo Teatral, hiciera trazar su figura para mejor ver, en una ojeada, quienes eran los dueños y arrendatarios de los palcos; y además, era 1730, sólo unos años antes de pedir el Presidente de Castilla presentación de títulos de los aposentos. Estos últimos se representan en la figura con los apellidos de los interesados, o según el aspecto que daban vistos desde el patio. La figura está hecha desde la escena — el contrario del dibujo — (naturalmente a Comba le interesaba el corral como teatro): en cada lado, los aposentos numerados; en frente, al nivel terreno, dos alojeros encerrados por celosías y utilizados como aposentos, que formaban parte del bar o adyacentes a éste, por lo cual eran también llamados «alojeros»; encima, la barandilla, tan ancha como el patio mismo, destinada a las mujeres, claramente indicada: *ca zue la*; y encima de la cazuela, el palco enorme, que pertenecía a la ciudad, y marcado: Madrid. Por encima del desván de Madrid había el largo corredor reservado al clero y a los intelectuales, nombrado «tertulia». Los adornos triangulares indican, quizá, la forma de la fachada exterior, y, sin duda, la altura del corral: aproximadamente unos 90 pies.

Los apellidos que acompañan los aposentos

son la clave que comprueba la autenticidad del documento: si Juan Comba hubiese diseñado esta figura, o caprichoso, o imaginativo, o arbitrariamente, no se habría molestado a averiguar quiénes serían los verdaderos dueños, porque los apellidos, tal como están indicados, pertenecen a auténticos personajes de la época, lo que atestiguaría cualquier tabla genealógica de esos años.

Para el año 1708 Sepúlveda da una apuntación con datos sobre los dueños y arrendatarios de los aposentos que, aunque confundidos y amontonados, coinciden con los apellidos de la figura de 1730: Pastrana, Aragón, Carpio (Juana González Carpio, cuyo aposento, adyacente a la cazuela de mujeres, se usaba como una de las entradas a ésta), Almirante, Compañero, Uceda, *reja grande*, *reja nueva* y otros que Sepúlveda interpreta mal: Interesado, Coge-esto, Esquina, Rincón. Seis de los aposentos pertenecían al Conde de Puñonrostro (en la figura se lee *puño en rostro*), de los cuales, según Sepúlveda, dejaba en arriendo tres: el del Almirante, el Compañero, y la *reja de Orejón* (esta última parece ser la que está indicada *reja de Gerónimo*). En vista de la existencia de este documento y, aún más, el haberse encontrado en la librería particular de Juan Comba, podemos desechar la opi-

nión, mantenida hasta ahora, de que el dibujo de Comba fuera puramente imaginativo y aceptarlo como dibujo cuasi-contemporáneo del antiguo Corral del Príncipe y como modelo del corral tradicional de España.

Casa Provincial de Caridad
Imprenta - Escuela