

EL ABISMO DEL ACTOR CONTEMPORÁNEO FRENTE
A SHAKESPEARE Y EL REPERTORIO ÁUREO

THE ABYSS OF THE CONTEMPORARY ACTOR
IN THE FACE OF SHAKESPEARE AND THE GOLDEN
REPERTOIRE

Alejandro González Puche

<https://orcid.org/0000-0002-1592-3794>

Universidad del Valle

Departamento de Artes Escénicas,

Código Postal 76001Cali

COLOMBIA

alejandro.gonzalez@correounivalle.edu.co

Resumen. El presente artículo busca establecer posibles relaciones entre los teatros áureo e isabelino a partir de las prácticas escénicas. Estos dos repertorios plantean un complejo desafío artístico e investigativo para los creadores contemporáneos. El artículo enuncia algunos de los retos que nos demanda el lenguaje, los personajes, el reparto y los finales. Finalmente, establece similitudes entre los postulados estéticos e interpretativos de Shakespeare y Cervantes.

Palabras clave. Teatro áureo; teatro isabelino, prácticas escénicas; Cervantes; Lope de Vega, Calderón de la Barca, Tirso de Molina, Shakespeare.

Abstract. This article seeks to establish possible relationships between the Golden and Elizabethan theaters based on scenic practices. These two repertoires pose a complex artistic and investigative challenge for contemporary creators. The article states some of the challenges that the language, the characters, the cast and the endings demand of us. Finally, it establishes similarities between the aesthetic and interpretive postulates of Shakespeare and Cervantes.

Keywords. Golden Age theater, Elizabethan theater; scenic practices; Cervantes; Lope de Vega, Calderón de la Barca, Tirso de Molina, Shakespeare.

Establecer puentes entre el teatro áureo y el teatro isabelino, a partir de la filología y las prácticas escénicas, nos permite explorar coincidencias y contradicciones entre estas dos tradiciones tan complejas como diversas. Este encuentro, casi improbable en la cartelera de una compañía teatral contemporánea, es también poco frecuente dentro de los cursos teóricos en nuestras universidades, especializados en uno u otro corpus. Sin embargo, el encuentro entre Segismundo y Hamlet, o entre Desdémona y Erifila, fue posible en el pasado *Congreso Internacional «La escena en el teatro áureo y en el teatro isabelino»* organizado por el GRISO de la Universidad de Navarra y la Universidad de los Andes de Chile, celebrado en Santiago en octubre de 2022¹.

Enfrentarse al repertorio áureo o a Shakespeare en los procesos de creación y formación es también uno de los dilemas más complejos para actores, directores o pedagogos, por el colosal reto creativo e investigativo que nos demandan. El asunto no está en poner en escena un espectáculo a partir de trucos y recetas técnicas, sino en construir un complejo sistema escénico de interacciones, donde tengamos en cuenta filosofía, fábula, acción, interpretación, palabra, espacio escénico, actuación, metáforas, cosmovisión de los personajes, entre otros aspectos internos y externos.

Comencemos por algunas reflexiones emanadas de las prácticas escénicas, un espacio privilegiado en la construcción de conocimiento, donde las preguntas esenciales pasan por el cuerpo de los actores y actrices que sortean grandes obstáculos y dudas frente a estas obras y donde inevitablemente se establecen puentes.

El lenguaje es el primer desafío al que nos enfrentamos, y definitivamente para un intérprete hispanoamericano expresarse en el repertorio áureo es más cómodo que en una traducción de Shakespeare, incluso si surge la objeción respecto a lo arcaico de algunas expresiones. El actor, pese al susto inicial, se coloca frente a una bóveda que, con perseverancia, se abre paulatinamente y puede llegar a descubrir el tesoro de su lengua. Las preguntas relativas a cómo nos expresamos, cuáles imágenes suscita el texto, a qué tipo de emociones puedo recurrir, etc., pueden encontrar más fácilmente la respuesta en español, que al abrirse nos da la seguridad de expresarnos a nombre propio y de la antigüedad. Adicionalmente, si el actor consigue decir algo dentro

¹ Puede verse el programa aquí: <https://en.unav.edu/documents/12742983/39095651/CongresoChile2022_Programa.pdf>.

de esa maraña de palabras ya es una gran ganancia que repercutirá en cualquier otro género al que se enfrente con posterioridad.

En el proceso de abordar el verso, lo más importante radica en que los actores comprendan lo que dicen, contar con tiempo y curiosidad para descryptar las expresiones complejas, que en muchos casos son usadas por nuestros propios abuelos o en el entorno rural. Entre algunas pautas interpretativas tenemos que comprender que el verso no precisa de ningún tipo de ayuda de manos y gestos que expresen lo mismo que la palabra; incluso la partitura corporal del personaje y la escena conviene construirla con un sentido diferente a lo expresado verbalmente, para que el espectador abra sus oídos en busca de la información que las *mise en scène* no le brinda. Por otra parte, tenemos que comprender que la unidad de sentido no está en la oración o la palabra sino en el verso, por ello no funciona remarcar cada sílaba o el sentido lógico; resulta de gran utilidad colocar correctamente el acento en todas las palabras y, sobre todo, en la inicial y final de cada verso.

Con los versos de un dramaturgo áureo los actores identifican a un maestro que les ayuda a descubrir sus deficiencias en la expresión vocal. Recuerdo que al iniciar el montaje de *Hombre pobre todo es trazas* de Calderón de la Barca con un curso de egreso de la Universidad Católica de Chile², una alumna, después de las primeras semanas de ensayos, me manifestó un poco desanimada: «que mal hablamos los chilenos, ustedes los colombianos son más melódicos». Esta errada apreciación estaba sustentada en nuestras telenovelas de éxito en aquella época, y por supuesto que le manifesté que su apreciación no era correcta, que la verdadera forma de expresarse estaba allí y no tenía que imitar otro patrón; con esfuerzo podía descubrirla. Finalmente, después de mucho trabajo, estrenamos la puesta en escena de esta comedia temprana, que el público disfrutó y comprendió, entonces la satisfecha actriz me comentó: «qué bonito hablamos los chilenos». Ella por supuesto seguía hablando igual, solo que, con mayor conciencia y cuidado, ahora

² El espectáculo se estrenó en el 2002 en el teatro de la Universidad Católica de Chile con el siguiente reparto: DON DIEGO, Diego Casanueva Chorlin; RODRIGO, Pilar Santelices Artaza; DON JUAN, Erico Vera Mejias; DON FÉLIX, David Gajardo Gume-
ra-Margarita Santa María Cea; LEONELO, Carla Romero Martínez; DOÑA CLARA, Francisca Peró Gubler; DOÑA BEATRIZ, Florencia Romero Morales-Nadia Gómez Espinoza; INÉS, Francisca Lewin Castellano-Ana Venecia Olguin Marín; ISABEL, Macarena Zamudio Schmidt; ALGUACIL, Moira Fortin Cornejo-Melissa Mardones Shand; ACRÓBATAS, Felipe Contreras Aguirre y Gonzalo Morales Fellner.

respaldada por unos de sus ancestros. En ningún caso se trata de emplear la técnica de *Pigmalión* de Bernard Shaw, y borrar la identidad idiomática, sino de rescatarla de las bóvedas de la antigüedad.

En Shakespeare el proceso con la palabra es similar, pero siempre surge la incertidumbre si la traducción es la correcta o no; por ello se cotejan varias versiones españolas y latinoamericanas para componer un nuevo texto, que a veces termina pareciendo un Frankenstein. Cuando los intérpretes hablan en inglés las dudas se acrecientan, y ese sentido de seguridad en la expresión es difícil que llegue a consolidarse plenamente. La desventaja aparente en Shakespeare se convierte en positiva, ya que los actores tienen que confiar en la verdad de los personajes, en la situación y en lo que pasa, porque de lo que dicen no están tan seguros. Como afirma Peter Brook:

Debemos apartar al actor de la falsa creencia de que hay un estilo sublime de actuación para encarar los clásicos y un estilo más «realista» para las obras actuales. Tenemos que hacerle ver que el desafío que le plantea el verso libre es el de obligarle a aportar en su tratamiento una búsqueda mucho más profunda de la verdad, de la verdad de la emoción, de la verdad de las ideas, de la verdad del personaje, de la verdad de todas ellas claramente separadas y sin embargo interrelacionadas, para encontrar así, en su condición de artista, con objetividad, la forma capaz de dar vida a estos significados³.

Si un actor ha pasado primero por Calderón o Lope, establecerá mejor la verdad y su relación con el teatro isabelino.

El abismo se centra después en el personaje. Pueden parecer un tanto crudas nuestras apreciaciones, pero estudiando *La Celestina* de Fernando de Rojas, nos asombra la riqueza y variedad de personajes que después parece que no encontramos, con tanta definición y contraste, en la gran mayoría de las comedias áureas. No queremos entrar en la polémica si *La tragicomedia* es una obra teatral o una novela escrita en diálogos, simplemente, sea quien fuere Fernando de Rojas, o algún otro, construye personajes complejos, con densidad psicológica, contradicciones, propósitos y evolución. Ellos no solamente se expresan en un lenguaje diferenciado y bien construido sobre asuntos relevantes o fútiles, ellos tienen una vida autónoma del texto con acciones que los determinan. La pregunta que nos surge es ¿cuándo fue que el

³ Brook, 2015, p. 146.

teatro español se sintetizó hacia un reparto tan esquemático? ¿Cuándo pasó la estructura rígida a jugar un papel tan preponderante? ¿Por qué otras estructuras como las del teatro cervantino, con personajes y situaciones diversas, no fue valorado por sus contemporáneos?

Quizás la respuesta está en que el público, siempre con tendencias conservadoras, quería asistir a ver variaciones de la misma comedia, le gustaba apreciar diversas historias que tuvieran una forma similar y la empresa escénica no quiso correr riesgos. Por supuesto, que después del naturalismo, apreciamos de otra manera al teatro isabelino y español, vamos a ver al teatro tramas basadas en personajes que se desarrollan en situaciones y conflictos, es decir, vamos a ver, en palabras de Stanislavski, un arte de interpretación. Pero el espectador de aquellos teatros disfrutaba de una historia basada en formas, tonos y versos, empleando esas mismas categorías, asistía a un teatro de representación.

El conocido reparto por caracteres de: dama, galán, criado, criada, padre, gracioso y figurón, les permite a los espectadores apreciar con facilidad las comedias de Lope, Tirso y un considerable corpus de obras de Calderón. Pero esta comodidad para el actor resulta, en nuestros días, muy compleja y se pudiese afirmar empobrecedora, porque, una vez encuentra un galán acertado, con recursos interesantes, puede actuar en decenas de comedias más de la misma manera. Ese concepto del decoro, que indica cómo debo comportarme según el *emploi*, «La caracterización de los personajes es hecha de forma rápida en todas las comedias. Tanto en los aspectos externos como en los internos»⁴.

Pese a realizar una apropiación contemporánea de los personajes, definiendo los propósitos y conflictos, el actor cae en la trampa, y después de un par de puestas en escena recurre a colocar su atención en las palabras, el público se divierte, pero no hay acción, hay sensación de ella.

Claro que hay excepciones y no todos los galanes se pueden actuar igual, como, por ejemplo, Don Juan, el personaje más universal del teatro español, dibujado por Tirso con características únicas a partir de una investigación de campo en el confesionario; no como afirmamos en el argot teatral, personajes inspirados en el camerino. Don Juan no es un galán, es un provocador, un incendiario, un metrosexual. En las actuales puestas en escena tenemos que complementar estos personajes

⁴ Cañas Murillo, 1991.

con corporalidades o matices psicológicos que incluso contradigan su papel en el reparto⁵. Por ejemplo, galanes no apuestos, damas entradas en años y envidiosas, graciosos escépticos o tóxicos.

En Shakespeare el problema es diferente, los protagonistas no parecen cortados con la misma tijera, incluso los secundarios; Lear es diametralmente diferente a Claudio, Ricardo III y Próspero, por citar algunos. De igual manera el bufón de *Lear* no se parece a Trínculo de *La Tempestad*, e incluso, en muchas comedias no hay expresamente el personaje del gracioso. Esta diferencia se convierte en un reto para el actor que, si bien en ciertas ocasiones puede apoyarse en indicaciones externas como la joroba de Ricardo III o la senilidad de Lear, también puede justificarla de diversas maneras. ¿La locura de Hamlet es un recurso o es verdadera? ¿Cómo se manifiesta? Y así, interpretativamente hay multitud de Hamlet diferenciados en todos los teatros alrededor del mundo.

Stanislavski definió el objeto de estudio del teatro de interpretación como la acción, este es quizás su principal aporte al arte escénico, y el concepto de acción expresa la sensación de movimiento, pero es también una metáfora, en el fondo es una imagen; tenemos que construir aquella acción en los sucesos, las relaciones personales, los pensamientos, y en la situación. Es por la acción por lo que apreciamos la trama; los sucesos modifican la situación y fundamentan las relaciones entre los personajes. Pero a veces nos podemos confundir y creer que la sensación de acción es lo mismo. Apreciamos cómo dialogan dos personajes y sentimos que pasa algo, pero realmente no hay acción. Hablan y hablan, quizás siguiendo el precepto de Lope de «Quede muy pocas veces el teatro sin persona que hable». Pero hablar no es acción. En ciertas ocasiones la representación de una comedia se asemeja a una lectura poética con vestuario y luces, pero sin sustento dramático, sin movimiento, imágenes y atmósferas... y en su remplazo tonos del actor cómico, del galán y la dama.

En este contexto de la sensación de acción, en España, se ha establecido, curiosamente, la metodología de que un experto en verso prepara a los actores durante semanas antes de iniciar el trabajo de puesta en escena con el director. La iniciativa parece lógica y consecuente, pero a la postre todos los espectáculos terminan sonando de manera similar y no hay acción, hay declamación, sensación de acción.

⁵ Ver Vigotsky, 2005.

Ese tono clásico ha vuelto a encasillar el repertorio áureo y lo aleja del teatro dramático contemporáneo. De igual manera, los estereotipos acerca de las diversas expresiones del *emploi* empiezan a consolidarse en una forma inamovible, y no permiten a los actores crear personajes diversos. Como director, puedo asegurar que cuando un actor se aprende el texto con musiquita, con una cierta tonalidad y acaramelamiento, después nos hay metodología que lo saque de ello y lo enfoque en lo que pasa, en la acción.

En los teatros de repertorio rusos, por ejemplo, el director es el encargado de tomar ese tipo de decisiones. ¿Cómo se dice el verso? ¿Cómo suena? Puede haber pautas comunes para el verso, pero en el fondo es un problema interpretativo, que debe reflejar qué quiere decir el grupo actoral a los espectadores de su tiempo y expresarlo en una resolución escénica que aporte sentidos. Una puesta en escena de Lope no puede estar dedicada a los espectadores del siglo XVII, tiene que vincularse con los problemas, preocupaciones y musicalidades de la actualidad. En nuestro trabajo no hemos tenido otra preocupación, y asociamos las preguntas del teatro contemporáneo a este repertorio, como una manera de descubrir la verdadera acción, lo cual no significa psicologizarlo.

Gracias a los estudios hispánicos que han desentrañado grandes secretos de las comedias, hoy el repertorio áureo está maravillosamente documentado respecto a su significado, el espacio, la historia del actor y las formas de representación. Los directores agradecemos las buenas ediciones críticas que amplían nuestro conocimiento respecto a expresiones, palabras y formas de representación. Pero los análisis aún se encuentran tímidamente encaminados hacia la cuestión de la acción. En Shakespeare es determinante, por ejemplo, el polaco Jean Kot que realizó una lectura interpretativa de las tragedias y comedias, e influyó decididamente en Peter Brook, y en varias generaciones de directores.

Otro asunto problemático en el teatro áureo son los finales; en el fondo toda obra del teatro del Siglo de Oro termina bien, incluso las comedias filosóficas, y para un director y el teatro contemporáneo significa un reto; no es posible que la gran mayoría de obras terminen en bodas. Modificar la percepción de un final feliz es posible gracias a la dirección, para que el cuerpo y la *mise en scene* aporten otros sentidos al texto y construyan otra capa. Por ejemplo, es posible que, en *Los locos de Valencia*, Floriano, el protagonista, ¿se case a gusto con la traidora Erifila?, ¿con alguien que por celos lo denunció y hace solo

unos instantes, prefiriendo su muerte? A partir del análisis podemos agregar mayor volumen, dotar de cierto sentido agrídulce o contradictorio a los finales.

El debate sobre la imposibilidad de la tragedia en el Siglo de Oro debido al principio católico del perdón, ha sido explorado en diversos espacios ¿Cómo es posible que Enrico en el *Condenado por desconfiado* sea perdonado y premiado con el cielo después de haber realizado tantos crímenes y latrocinios? ¿y Pablo, el buen monje confundido por el demonio, condenado al infierno? En esta doble tragedia de Tirso, en nuestra puesta en escena⁶ tratamos de resolver la paradoja y paralelamente a la muerte de Pablo, que se hunde y entra al foso del teatro en llamas; cuando Pedrisco despide la comedia rezando por el alma de Pablo y conmovido, aparecía la imagen de un San Enrico, con machete en las manos, que colocaba punto final al espectáculo, señalando la contradicción de los destinos trocados.

El final de Segismundo es también complejo; en nuestra puesta en escena de *La vida es sueño* con actores tártaros en Rusia⁷, nos basamos en la siguiente interpretación de la escena. Segismundo perdona a su padre, reconcilia la nación y entrega a la primera mujer que conoció y amó a Astolfo, su enemigo. El anuncio de matrimonio con Estrella no puede nada más que generar tensión; la primera vez que la vio quiso besarle las manos de manera amenazante, y el criado que trató

⁶ El espectáculo fue estrenado en Cali, en el 2001 por el Laboratorio Escénico Univalle con el siguiente reparto: PAULO, *ermitaño* y LISANDRO, *galán*, Néstor Durán; ENRICO, *rufián*, Manuel Viveros; CELIA, *amada de Enrico* y UN PASTOR, Marleyda Soto; PEDRISCO, *gracioso*, OCTAVIO, *galán* y ALBANO, *viejo*, Jhonny Alexander Muñoz; EL DEMONIO y GALVÁN ANARETO, *padre de Enrico*, Felipe Pérez Agudelo. Preparador Musical: Maestro Gualajo. *Combates con grima*: Ananías Caniquí. *Dirección*: Ma Zhenghog y Alejandro González Puche.

⁷ *Tagdir* se estrenó en el 2008, en la ciudad de Kazán, capital de la República Autónoma Tártara de la Federación Rusa, en producción de Teatro Académico Estatal Tártaro «Galiagar Kamal», con traducción al tártaro de Rkail Shagir. *Dirección*: Alejandro González Puche. *Escenografía y vestuario*: Sergei Skomorórov. *Música original*: Marat Ajmetish. Maestro de combates escénicos: Rustem Faťulin. Reparto: BASILIO, Sharafiev Ravil; ROSAURA, Leisan Faizulina; SEGISMUNDO, Jairulen Iscander; CLOTALDO, *viejo*, Tasi-dinov Renat; ESTRELLA, Kaiunova Alsu; CLARÍN, Zaliálov Jalim; ASTOLFO, Radik, Bareev; CRIADO 1, Rail Shamsuarov; CRIADO 2, Aleg Fazilzianov; SOLDADO 1, Almaz Sabirianov; SOLDADO 2, Gabdulen Minvali; MÚSICOS, Fuat Abubakir y Marat Ajmetish. *Asistente de dirección*: Lilia Axmetoda. *Luces*: Tánzilia Zainetdinova. *Sonido*: Gazinur Timergaliev. *Director General del Teatro Kamal*: Farid Bikchintayev.

de defenderla fue lanzado desde un balcón en presencia de su ahora prometida. El único hecho de sangre desde que adquirió la libertad lo cometió por ella y, en el mundo contemporáneo, Estrella se casará con un maltratador. Prueba que la presencia de Estrella lo vuelve impulsivo es que después de anunciar sus bodas condena al soldado que posibilitó su liberación a la cárcel. En el único acto reprochable de su coronación.

En Shakespeare los finales son contundentes y abiertos, nos llevan a plantearnos grandes preguntas sobre qué pasará con los personajes después de que termina la trama. Si bien es cierto había un formato de cinco actos y, generalmente, las tramas son alternadas por tres grupos de personajes, con una duración similar de las representaciones. Por eso la estructura a veces va en forma contraria al desarrollo del personaje. Como observa Lev Vygotsky, la tragedia de *Hamlet* pudiese haber culminado rápidamente cuando el protagonista sabe que Claudio es el asesino de su padre, pero la estructura duraba cinco actos, por ello se vio obligado a componer el comportamiento de un personaje que duda, para realizar lo que los espectadores y él sabían que tenía que hacer: «Fórmula de la fábula: Hamlet mata al rey para vengarse de la muerte de su padre. Fórmula del argumento: Hamlet no mata al rey» (Vygotsky, 2005, p. 234). ¿Por qué llega Laertes como cronista en el final de *Hamlet*? Es una pregunta que demanda una interpretación, aunque sabemos que su aparición y la sacada de los cuerpos obedece no solo a la trama, sino a que no podían quedar cadáveres tirados en el escenario al terminar la representación, porque no había telón.

Shakespeare se convirtió en un componente indispensable del teatro contemporáneo a nivel mundial⁸; vemos puestas en escena en Oriente, los teatros siberianos, Latinoamérica y África. También persiste la tendencia de apoyarse en la palabra, pero mayoritariamente se trabaja sobre la acción; es un repertorio abordable desde traducciones definidas por el director, según sus necesidades. Si bien es cierto, que en la década de los 80, la BBC difundió versiones televisadas de todas las tragedias y comedias⁹, excelentemente actuadas, pero con cierta tendencia naturalista, la escena no se dejó influenciar por ese estilo

⁸ Ver Kott, 1968.

⁹ BBC Televisión *Shakespeare* es una serie de adaptaciones televisivas británicas de las obras de William Shakespeare, creadas por Cedric Messina y transmitido en el Reino Unido de 1978 a 1985; abarcó siete series y treinta y siete episodios.

y ha permanecido fiel a descubrir las metáforas, imágenes perturbadoras, profundidad dramática y la singularidad de los personajes. La Royal Shakespeare Company ha tenido ciertas puestas más dedicadas al atractivo turístico, pero demuestra mayor diversidad y riesgo, proponiendo, por ejemplo, a un *Julius Caesar* con actores afro, y una tendencia a vincular interpretaciones más atrevidas.

En Shakespeare los prólogos y los epílogos se han incorporado de manera orgánica a la trama, no como las loas en el repertorio áureo. Los finales son muy diversos y permiten infinidad de interpretaciones, aunque mantiene el rasgo común de agradecer y disculparse con la audiencia, característica que proviene de la influencia determinante de Plauto y Terencio; como lo anota Amalia Iriarte:

El misterioso epílogo de Próspero en *La tempestad*, donde Shakespeare, en su última obra, hace un llamado a la piedad y la reconciliación. Quizá es simplemente la estrategia de un padre sabio y viejo que no quiere que su descendencia quede en manos del nativo Calibán, pero después de tanta sangre que se derramó en sus tragedias, mantiene un gran sentido contemporáneo vigente cuando persiste la guerra y exacerbación¹⁰.

Un punto de encuentro entre estos dos universos teatrales lo encontramos entre los postulados estéticos e interpretativos de Cervantes y Shakespeare; el primero como sabemos, no logró consolidar escénicamente sus postulados, pero en el prólogo a las *Ocho comedias y entremeses nuevos nunca representados*, las obras metateatrales y algunos capítulos del *Quijote*, postuló una concepción teatral que coincide con la del Bardo de Avon.

Shakespeare expresa indicaciones interpretativas en todas sus obras relativas a formas de representación, tiempos, recursos, reparto y la relación con los espectadores. En *Hamlet* pide a los actores que: «Recites el pasaje tal y como lo he recitado yo con soltura y naturalidad». El dramaturgo y empresario, transmite sus indicaciones pidiendo respeto por el sentido expresado por el autor, seguramente se refiere a algo de contención interpretativa, pero al mismo tiempo pide soltura, es decir, otorga libertad a los actores; el texto no es una camisa de fuerza. La naturalidad que implora Hamlet no se puede confundir con nuestro concepto de naturalismo, pero indica abiertamente que no sea «a voz

¹⁰ Iriarte Núñez, 1996, p. 25.

en grito»; el actor no es un pregonero, que no manotee mucho, y que tenga moderación. Como en el teatro español, Shakespeare critica a los mosqueteros, que, «por lo general, son incapaces de apreciar otras cosas que incomprensibles pantomimas y barullo».

Cervantes, el gran contradictor de los postulados de Lope de Vega, nos vuelve a colocar en la senda de nuestra pregunta ¿de qué manera el teatro español se sintetizó hacia un reparto tan rígido? Cervantes clama por la profundidad y diversidad en la comedia, y su concepto de maestría actoral coincide con los postulados de Shakespeare. En el capítulo I, 48 del *Quijote*, Cervantes plantea la preceptiva que debe guardar la comedia según la evidente fórmula aristotélica de: «espejo de la vida humana, ejemplo de las costumbres e imagen de la verdad», y la compara con las de sus contemporáneos, «que ahora se representan son espejos de disparates, ejemplos de necedades e imágenes de lascivia». Aunque Lope reconoce la función de la comedia como espejo de la sociedad: «Por eso Tulio las llamaba espejo / de las costumbres y una viva imagen / de la verdad», en la práctica, abundan los disparates y la repetición de fórmulas que desdibujan la verdad de los comportamientos de los personajes, lo cual es diferente a «la verdad de la convención teatral» que fue efectiva.

Cervantes en *Pedro de Urdemalas*, en el denominado por nosotros como «el decálogo del recitante»¹¹, destaca como primera característica del comediante «De gran memoria» (v. 290). Postulado que coincide en gran medida con Shakespeare; cuando Hamlet se encuentra con los cómicos no recuerda un obra que quiere citar «Hay en ella un trozo que me gustó...» Y el cómico lo recita de inmediato. Cervantes pide que el actor sea «de suelta lengua / y que no padezca mengua» (vv. 2901-2902), Hamlet pide que «Recites con soltura y naturalidad». Pedro de Urdemalas se manifiesta en contra de la recitación con *pathos*; «no afectado en ademanes / ni ha de recitar con tono» (vv. 2906-2907), Hamlet recomienda «Y no permitáis que los que hacen de graciosos ejecuten más de lo que esté indicado, porque algunos de ellos empiezan a dar risotadas para hacer reír a unos cuantos espectadores imbéciles, aun cuando en aquel preciso momento algún punto esencial de la pieza reclame atención». La máxima de Cervantes respecto al sentido improvisado expresado como «Con descuido cuidadoso» (v. 2908), Shakespeare la expresa en boca de Polonio: «Sea para recitar

¹¹ González Puche, 2012.

ateniéndose a las reglas del arte o para la libre improvisación». Cervantes pide una adecuada expresión oral, indica que: «a los versos ha de dar valor con su lengua experta, y resucitar a la fábula que es muerta». Hamlet: «Que la acción responda a la palabra y la palabra a la acción, poniendo especial cuidado en no traspasar los límites de la sencillez de la naturaleza». Cervantes demanda de una *tecné* para conmover emocionalmente con el manejo de la escena «Ha de sacar con espanto / las lágrimas de la risa, / y hacer que vuelvan con prisa / otra vez al triste llanto» (vv. 2920-2923), Hamlet, por su parte, se admira de esa capacidad del actor: «¿No es tremendo que este cómico, no más que en ficción pura, en sueño de pasión pueda subyugar así su alma a su propio antojo, hasta el punto de que por la acción de ella palidezca su rostro, salten lágrimas de sus ojos, altere su angustia de su semblante, se le corte la voz, y su naturaleza entera se adapte en su exterior y a su pensamiento?».

Shakespeare expresa principios similares a Cervantes, y pide medida en la voz y los gestos a los comediantes, y previene acerca de los excesos y la vulgaridad de los actores; pero al mismo tiempo Shakespeare es el Lope de Vega que dominó la escena de su época; en una sola persona tenemos al triunfador entre los espectadores y al que no se entrega al gusto vulgar de los mosqueteros, que clama por la medida interpretativa con capacidad de conmover.

Si renunciamos al teatro del Siglo de Oro y a Shakespeare sería como si una orquesta renunciara a Bach y a Mozart por considerarlos como música anticuada. En el fondo de ese abismo está el secreto de nuestra teatralidad y encontraremos quizás lo más importante, los secretos del espectador cuya percepción subyace en esos textos, así como su valoración de la vida y su idea de encontrar un mundo cercano a una Arcadia perfecta.

BIBLIOGRAFÍA

- BROOK, Peter, *El espacio vacío*, Barcelona, Península, 2015.
- CAÑAS MURILLO, Jesús, «Tipología de los personajes en el primer Lope de Vega. Las comedias del destierro», *Anuario de Estudios Filológicos*, 14, 1991, pp. 75-96.
- CERVANTES, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha*, ed. del Instituto Cervantes dirigida por Francisco Rico, Barcelona, Crítica, 1998.
- CERVANTES, Miguel de, *El rufián dichoso, Pedro de Urdemalas*, ed. Florencio Sevilla Arroyo y Antonio Rey Hazas, Madrid, Alianza, 1998.
- GONZÁLEZ PUCHE, Alejandro, *Pedro de Urdemalas, la aventura experimental del teatro cervantino*, Vigo, Academia del Hispanismo, 2012.
- IRIARTE NÚÑEZ, Amalia, *Lo teatral en la obra de Shakespeare*, Bogotá, Uniandes / Universidad de Antioquia, 1996.
- KOTT, Jean, *Shakespeare, nuestro contemporáneo*, La Habana, Instituto del Libro, 1968.
- VIGOTSKY, Lev Semionovich, *Psicología del arte*, México, Fontamara, 2005.