

Picturing Drama

Illustrazioni e riscritture dei grandi classici, dall'antichità ai nostri giorni

Atti del Convegno Internazionale di Studi
(Trento, 20-22 marzo 2013)

a cura di Sandra Pietrini

Allegato CD-rom con apparato iconografico
a cura di Valeria Tirabasso



Edizioni dell'Orso
Alessandria

I volumi pubblicati nella Collana sono sottoposti a un processo di peer review che ne attesta la validità scientifica.

© 2013

Copyright by Edizioni dell'Orso s.r.l.

15121 Alessandria, via Rattazzi 47

Tel. 0131.252349 – Fax 0131.257567

E-mail: info@ediorso.it

<http://www.ediorso.it>

Realizzazione informatica a cura di Francesca Cattina

È vietata la riproduzione, anche parziale, non autorizzata, con qualsiasi mezzo effettuata, compresa la fotocopia, anche a uso interno e didattico. L'illecito sarà penalmente perseguibile a norma dell'art. 171 della Legge n. 633 del 22.04.1941

ISBN 978-88-6274-495-9

Indice

Introduzione	IX
--------------	----

PARTE PRIMA:
RIVISITARE LA DRAMMATURGIA ANTICA

GUIDO AVEZZÙ <i>Fetonte a Weimar</i>	3
FEDERICO CONDELLO <i>Opsis e testo. Contributi della messinscena odierna all'esegesi della tragedia greca: alcuni esempi</i>	17
CESARE MOLINARI <i>Il ritorno delle Troiane e Crash-Troades dei Krypton</i>	31
MARCO BERNARDI <i>Euripide nostro contemporaneo?</i>	49
ANNA BARSOTTI <i>Riscritture d'attori dell'Ottocento. Alfieri fra Modena e Salvini</i>	53
ARMANDO PETRINI <i>Echi classici nel teatro italiano di fine Ottocento. Emanuel alle prese con Alcibiade, Nerone e Aristomene</i>	67

PARTE SECONDA:
LA RISCOPERTA DI SHAKESPEARE SULLA SCENA EUROPEA

SONIA BELLAVIA <i>Friedrich Ludwig Schröder e August Wilhelm Iffland: Re Lear</i>	81
--	----

MARA FAZIO <i>Gli Othello di Ducis-Talma (1792-1825)</i>	93
CATHERINE TREILHOU BALAUDÉ <i>L'éventail d'Ophélie. Avatars scéniques et iconographiques d'un geste artistique</i>	105
MARIA JOÃO BRILHANTE <i>Hamlet et la scène moderne au Portugal: texte et image à la fin du XIXème siècle</i>	117
GUADALUPE SORIA TOMÁS <i>Interpretar a Shakespeare en los escenarios españoles del XIX (1800-1838)</i>	129
MARIA IDA BIGGI <i>I figurini dei costumi per Otello di Arrigo Boito e Giuseppe Verdi</i>	141
VALENTINA DORIGOTTI <i>Il mito di Romeo e Giulietta dopo Shakespeare: le rivisitazioni musicali e iconografiche nell'opera dell'Ottocento</i>	155
PARTE TERZA: LE EDIZIONI ILLUSTRATE SHAKESPEARIANE	
CLAUDIA CORTI <i>Shakespeare illustrato, dalla scena alla pagina</i>	169
LORETTA INNOCENTI <i>Rappresentare l'invisibile: la scena di Macbeth</i>	183
SANDRA PIETRINI <i>Riscrivere Shakespeare con forme e colori: dalle prime edizioni illustrate a Twelfth Night di William Heath Robinson</i>	195
VALERIA TIRABASSO <i>Enter Ariel Invisible. Interpretazioni iconografiche di una figura in bilico tra realtà e immaginazione</i>	217

PARTE QUARTA:
SHAKESPEARE E IL TEATRO CONTEMPORANEO

RICHARD CAVE	
<i>Pushkin and Macbeth</i>	229
MARIA HELENA SERÔDIO	
<i>Athens and Rome Revisited in Lisbon</i>	239
FLORENCE MARCH	
« <i>My death [...] is made the prologue to their play</i> »: <i>killing the literary father in 21st century stage productions of Hamlet</i>	249
Indice dei nomi	259

PARTE SECONDA

LA RISCOPERTA DI SHAKESPEARE SULLA SCENA EUROPEA

*Interpretar a Shakespeare en los escenarios españoles del XIX (1800-1838)*¹

Guadalupe Soria Tomás

Universidad Carlos III de Madrid

Tanto los estudios ya clásico sobre la presencia de Shakespeare en los escenarios españoles, por ejemplo, los de Alfonso Par, los de Eduardo Juliá Martínez y R. Ruppert y Ujaravi,² Sáinz de Robles o Emilio Cotarelo y Mori,³ como los más recientes, entre otros, los de Ángeles Serrano, Ángel-Luis Pujante y Keith Gregor,⁴ certifican que esta recepción, en sus orígenes, se verifica a través de las traducciones, adaptaciones y refundiciones de versiones francesas del Setecientos. De estas, que buscan ajustar la dramaturgia shakespeariana al gusto clasicista, destacan las adaptaciones de Ducis. Esta recepción del canon no implica un desconocimiento de la fuente inglesa, como demuestran la traducción de *Hamlet* que realiza Moratín en 1798 o la de *Macbeth* publicada por García de Villalta en 1838.⁵

¹ Investigación adscrita a los proyectos FFI2011-14812-E y HAR2011-27540 financiados por el MICINN/MINECO. Mi agradecimiento a la Biblioteca Histórica de Madrid por el permiso para la reproducción de las imágenes contenidas en el Cd-Rom de esta monografía.

² E. Juliá Martínez, *Shakespeare en España. Traducciones, imitaciones e influencia de las obras de Shakespeare en la literatura española*, Madrid, Tip. de la Rev. de Arch., Bibl. y Museos, 1918, y R. Ruppert y Ujaravi, *Shakespeare en España. Traducciones, imitaciones e influencia de las obras de Shakespeare en la literatura española*, Madrid, Tip. de la Rev. de Arch., Bibl. y Museos, 1920.

³ F.C. Sáinz de Robles, *Los manuscritos de versiones de Shakespeare en la Biblioteca Municipal de Madrid*, en "Rev. de la Biblioteca, Archivo y Museo", VIII, 32, 1931, pp. 420-432; *Los manuscritos de versiones de Shakespeare en la Biblioteca Municipal de Madrid. II. Versiones de Hamlet*, en "Rev. de la Biblioteca, Archivo y Museo", XI, 41, 1934, pp. 19-37; y E. Cotarelo y Mori, *Sobre las primeras versiones españolas de Romeo y Julieta, tragedia de Shakespeare*, en "Rev. de la Biblioteca, Archivo y Museo", IX, 36, 1932, pp. 353-356.

⁴ A. Serrano, *Las traducciones de Shakespeare en España: El ejemplo de Othello*, Valencia, Arcos, 1988; A.-L. Pujante y K. Gregor, *Hamlet en España. Las cuatro versiones neoclásicas*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2010; *Macbeth en España. Las versiones neoclásicas*, Murcia, Universidad de Murcia, 2011 y K. Gregor, *Shakespeare in the Spanish theatre. 1772 to the present*, Londres, Continuum, 2010.

⁵ Ver B. López Román, *Procesos de transformación de Shakespeare en la traducción de Hamlet, de Moratín*, en "Bells", 1, 1989, pp. 117-123.

A partir de Alfonso Par⁶ puede diseñarse un mapa orientativo de los títulos más asiduos en la cartelera durante la primera mitad del Ochocientos. Par divide en dos etapas los textos de Shakespeare montados en España: la galoclásica, que englobaría desde el estreno en 1772 de una refundición del *Hamlet*, de Ducis, en el Teatro del Príncipe de Madrid, hasta la reposición de *Otelo* en agosto de 1833 – reposición que cerraría también la cartelera barcelonesa, programada en el Teatro de la Santa Cruz en julio de 1832, junto con la de *Shakespeare enamorado*, de Duval, en traducción de Ventura de la Vega. Se trata de un ejercicio metateatral, pues la acción presenta a Shakespeare durante la composición del cuarto acto de *Otelo*. Por otra parte, la etapa romántica se abriría con la reposición en Madrid de este texto para ofrecer, después, *Los hijos de Eduardo*, revisión de Bretón de los Herreros de la adaptación de Delavigne. El periodo se abre en Barcelona, de nuevo, con *Otelo*, exhibido entre mayo y julio de 1834, y *Los hijos de Eduardo*, en junio de 1836. Esta etapa – tan proclive al drama histórico – culminaría con la reposición de *Juan sin Tierra*, en 1856, en el Teatro del Príncipe, uno de los títulos con el que también concluye la cartelera barcelonesa. No me extenderé en lo que podría ser una amplia nómina de títulos y referencias. Me interesa que nos acerquemos a distintas escenificaciones – *Hamlet*, *Otelo* y *Macbeth* – desde el punto de vista de los actores que las interpretaron, junto a otros aspectos ligados a la práctica escénica.⁷

La primera escenificación shakesperiana en España corresponde al *Hamlet*, *Rey de Dinamarca*, estrenado en 1772 en el Teatro del Príncipe de Madrid (fig. 1). Tradicionalmente se ha considerado a Ramón de la Cruz como el responsable de esta adaptación. Sin que los estudios recientes hayan podido resolver la cuestión de su autoría,⁸ propongo centrarnos en otro personaje involucrado, seguramente, en su estreno: el francés Louis de Azema y Reynaud.

⁶ A. Par, *Representaciones shakesperianas en España*, 2 vols., Barcelona, Biblioteca Balmes, 1936.

⁷ Para la nómina de textos hemos seleccionado la primera obra que sube a escena (*Hamlet*); la producción mejor recibida por el público (*Otelo*) y la primera versión traducida del inglés (*Macbeth*). Por otra parte, las fuentes consultadas proceden, sobre todo, del Archivo de la Villa y de la Biblioteca Histórica de Madrid (a partir de ahora AVM y BHM, respectivamente). El primero guarda la documentación del quehacer diario de los teatros públicos de la ciudad en el período estudiado; la segunda, los manuscritos de los textos empleados por los apuntes durante los montajes. Estos últimos posibilitan la reconstrucción más certera de lo que en su día pudo ver el público.

⁸ Se conservan tres ejemplares manuscritos de la versión. La BHM custodia dos (sigs. Tea 1-118-1A y Tea 1-118-1B); la Biblioteca Nacional de España el tercero (ms. 16095). Pujante los ha sometido a examen grafológico para confirmar su paternidad. Ver A-L. Pujante y K. Gregor, *Hamlet en España...*, cit., pp. 351-353. Conviene señalar que el manuscrito B contiene la siguiente anotación: «el otro [¿apunte?] a D. Ramón».

Reynaud, encargado de vestuario de la compañía francesa de Brisson, afincada en Cádiz entre 1769 y 1779, estuvo implicado en distintas tentativas para la mejora actoral conducentes a adoptar el sistema declamatorio francés. Se trataba de uno de los puntos clave para los reformistas ilustrados. Fue el maestro de Declamación de la Escuela abierta en Sevilla, alrededor de 1769, por Pablo de Olavide; pasó después a la compañía de los Teatros de los Reales Sitios, para contratarse, a partir de abril de 1771, como maestro de los actores y futuros cómicos de los teatros de Madrid.⁹ Sabemos que los alumnos de Sevilla tenían como modelo a los actores de Cádiz, y que varios de los textos exhibidos – preferentemente clásicos franceses – tanto por esta compañía¹⁰ como en los Reales Sitios también se trabajaron en los teatros de Madrid.

El texto de *Hamleto* se estrenó, en parte, por iniciativa de Reynaud, así se desprende del juicio incoado contra su persona tras su cese en 1774. Este fue el resultado de las desavenencias entre el director y los actores, que llevó, por ejemplo, a la suspensión de la tonadilla durante la función del 19 de septiembre de 1772. Como consecuencia, se ordenó el arresto de Reynaud.¹¹ En este tenso contexto se desarrollaron los ensayos previos a *Hamleto*, que se estrenó, por la compañía de Eusebio Ribera,¹² el 4 de octubre siguiente en el Teatro del Príncipe, y se mantuvo en cartel hasta el día 8. Comúnmente se ha afirmado que la representación fue un fracaso.¹³ No obstante, la comparación del producto líquido obtenido por la compañía durante el mes de octubre demuestra que se situaba entre las funciones más rentables. Esto explicaría su reposición durante los días 16 y 17 de diciembre.¹⁴

Las referencias al montaje figuran en las declaraciones que los dos autores de las compañías madrileñas, Eusebio Ribera y Manuel Martínez, ofrecieron en el proceso judicial. Ribera, que interpretó a Norceste – trasunto del Horacio shakesperiano –, lo enjuició negativamente:

⁹ A. López de José, *Los teatros cortesanos en el siglo XVIII: Aranjuez y San Ildefonso*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2006, pp. 284-302; G. Soria Tomás, *La Escuela de Declamación Española: antecedentes y fundación*, en *Maestros del Teatro. 175 aniversario de la RESAD (1831-2006)*, ed. A. Martínez Roger, Madrid, CAM/SECC, 2006, pp. 39-44 y AVM: Corregimiento 1-185-27 y 1-185-8.

¹⁰ Para la trayectoria de esta compañía ver M.D. Ozanam, *Le théâtre français de Cádiz au XVIIIe siècle (1769-1779)*, en “Mélanges de la Casa de Velásquez”, 10, 1974, pp. 203-231. Podría pensarse en una posible relación entre Reynaud y el caudal de textos representado por sus compatriotas. De hecho, los manuscritos de *Hamleto* custodiados en BHM están redactados en papel sellado de 1769, año del estreno de la versión de Ducis.

¹¹ AVM: Corregimiento, 1-31-5, 1-169-23 y Secretaría, 2-460-2.

¹² Para conocer el elenco ver BHM: Tea 1-118-1A.

¹³ Por ejemplo: A. Par, *Representaciones shakesperianas en España...*, cit., I, p. 26.

¹⁴ AVM: Secretaría, 1-353-2. Siete funciones no era un número desdeñable. Ver A.-L. Puente y K. Gregor, *Hamlet en España...*, cit., p. 25.

Que hace memoria de que la comedia titulada el Banaglorioso, la del Ambleto, y la del Parecido en la Corte que con toda exactitud la ensayó; la primera no se concluyó por lo mal que pareció al público; siéndole de bastante escándalo. Sucedendo casi lo mismo con las otras dos. Que muchas veces observó el que declara y demás cómicos que las piezas que daba dicho D. Luis ensayaba y sabía de memoria, estaban defectuosas, unas en la composición y otras en la copia, o ya en la cadencia del verso, en lo corto o largo de sílabas, de lo que conocían e inferían no tener inteligencia alguna antes sí mucha ignorancia: Que reconvenido sobre estas faltas respondía enmiéndelas vms. Y con efecto se solía hacer. Otras veces que el D. Luis de Acema advirtió desagrado en el Público en la acción y declamación de los cómicos hijas de su lección les insinuaba no ejecutasen así y sí natural como acostumbraban y sabían.¹⁵

No obstante el juicio negativo, los testigos revelan, de un lado, que Reynaud conocía los textos que proponía y, de otro, que indicaba u ordenaba enmiendas en ellos por diversas cuestiones. Esto podría explicar las ligeras variantes de los distintos manuscritos que se conservan, especialmente de los custodiados en la BHM (fig. 2); posibles frutos de la colaboración entre Reynaud y Ramón de la Cruz. Resulta, pues, verosímil que Reynaud jugara un papel destacado en la escenificación de *Hamleto* de 1772. Por otra parte, esta se corresponde con la primera de las versiones impresas de Ducis, la de 1770, previa a los cambios sucesivos producto de la colaboración con el actor F.-J. Talma.¹⁶

Fue emulando la interpretación de Talma cuando se programó un nuevo título shakesperiano: *Otelo*, de Ducis, en la refundición de Teodoro de La Calle. El estreno, verificado el 1 de enero de 1802 en el Teatro de los Caños del Peral, supuso la consagración de Isidoro Máiquez, el primer actor-estrella español. Para la fecha, estaba en marcha la Junta de Reforma de Teatros, que recuperaba el discurso sobre la mejora actoral.¹⁷ Alrededor de esta sensibilidad hay que contextualizar la marcha del actor a París para conocer la escuela teatral francesa. Atendiendo a las fechas de sus viajes, pudo ver interpretar a Talma un papel shakespeariano en una de las cuatro funciones de *Otelo* ofrecidas entre el 8 de noviembre de 1800 y el 8 de febrero de 1801. En ellas se recuperó el final original de Ducis, la versión trágica en la que mueren Edelmira y Otelo, que se corresponde con el de la traducción de Teodoro de La Calle.¹⁸ En líneas genera-

¹⁵ AVM: Secretaría, 2-460-2. Manuel Martínez también valoró el montaje negativamente.

¹⁶ A.-L. Pujante y K. Gregor, *Hamlet en España...*, cit., pp. 17-23.

¹⁷ G. Soria Tomás, *La Junta de Reformas de Teatro y la instrucción actoral (1799-1804)*, en "Acotaciones", 23, 2009, pp. 9-32.

¹⁸ Sobre la elaboración de las distintas versiones de Ducis ver J. Golder, *Shakespeare for the age of reason: the earliest stage adaptations of Jean-François Ducis. 1769-1792*, Oxford, The Voltaire Foundation, 1992, pp. 262-324; para las 4 funciones de Talma indicadas, la p. 341.

les su versión sigue la francesa. Identificamos algunas variantes menores junto a otras de mayor envergadura. Así, Teodoro de La Calle añade un monólogo de Pesaro – el Yago shakespeareano – al final del acto II que enfatiza su enamoramiento y voluntad instigadora.¹⁹ No hemos localizado el apunte empleado para las funciones del estreno, pero el ejemplar de la edición de 1803 consultado contiene una aprobación de censura fechada en noviembre de 1815 (fig. 3). Se indica la supresión, quizás por cuestiones políticas, de un fragmento del monólogo final de Otelo del acto segundo.²⁰

El éxito de la interpretación de Máiquez, no así tanto el de la traducción,²¹ se comprueba en los días en que se mantuvo en cartel y en las reposiciones que se sucedieron en años posteriores, justo hasta la temporada teatral de 1818-1819, que marca, por una serie de intrigas de diversa naturaleza, el fin de su carrera artística. Posiblemente esta buena aceptación le llevara a estrenar, en noviembre de 1803, otro Shakespeare: *Macbeth*, en versión de Teodoro de La Calle, de nuevo a partir de Ducis. La adaptación no se conserva y, dada las escasas reposiciones, probablemente no obtuvo la recepción esperada. No obstante, Máiquez volvió a interpretar, en 1812, este drama shakespeareano, en la versión de Manuel García Suelto, titulada *Macbé o Los remordimientos*.²² Su personaje más significativo fue, por tanto, Otelo. Con él se inicia la construcción de un mito,²³ como verifican los testimonios de homenaje tras su fallecimiento, ocurrido en 1820, en los que encontramos, con frecuencia, la comparación con los actores David Garrick y Talma, y en los que se recordaba, entre otras, su interpretación de Otelo.²⁴

Precisamente como recuerdo al actor, el pintor José Ribelles y Helip le dedica dos litografías. En ellas recrea sus actuaciones más célebres: la de *Otelo* y la de *Óscar, hijo de Ossián*. Este testimonio resulta de gran valor, ya que Ribelles y Helip fue pintor escenógrafo asiduo de las obras de Máiquez; testigo directo,

¹⁹ Ver T. de la Calle, *Otelo o El moro de Venecia*, Madrid, 1803², pp. 12-13 (en BHM: Apunte impreso, sig.: Tea 1-78-13).

²⁰ Ver T. de la Calle, *Otelo...*, cit., p. 12.

²¹ Varias críticas a la versión en "Memorial literario", XXI, 1802, pp. 73-76 y "Diario de Madrid", n. 340 (6/12/1802), pp. 1369-1373; n. 364 (30/12/1802), pp. 1463-1462 y n. 365 (31/12/1802), pp. 1467-1469.

²² Puede leerse el texto en A-L. Pujante y K. Gregor, *Macbeth en España...*, cit., pp. 41-119.

²³ Sobre el montaje y su repercusión posterior ver C. Calvo, *Deforeignizing Shakespeare. Otelo in Romantic Spain*, en *Spanish Studies in Shakespeare and His Contemporaries*, ed. J.M. González, University of Delaware Press, 2006, pp. 117-129. Consultar también "El Memorial literario", II, 1805, pp. 84-85.

²⁴ Ver una recopilación de testimonios en E. Cotarelo y Mori, *Isidoro Máiquez y el teatro de su tiempo*, ed. J. Álvarez Barrientos, Madrid, ADE, 2009, pp. 175-176 y 459-492.

por tanto, de las funciones. La litografía «Isidoro Máiquez en el papel de *Otelo*» se refiere al acto V, 4, en Ducis (V, 2, en Shakespeare).²⁵ Muestra al actor sosteniendo la diadema y la carta, sustitutos del pañuelo del original shakesperiano.²⁶ La iconografía recuerda al grabado de Desenne y Lignon, de esta misma escena, para la edición de las obras de Ducis de 1813.

De la mano de otro director francés, Juan de Grimaldi, iniciará su carrera una nueva generación de actores, entre ellos, Carlos Latorre, José García Luna, Concepción Rodríguez, Matilde Díez y Julián Romea. Grimaldi, empresario desde 1823, busca continuar la reforma interpretativa iniciada por Máiquez.²⁷ Es frecuente encontrar en el repertorio con que se presentan los nuevos actores los éxitos de este. Así, Latorre escoge, para el 21 de febrero de 1824, el *Otelo*. En diciembre del mismo año, el actor José García Luna protagoniza también *Otelo*; ambos en versión de Teodoro de La Calle.²⁸ Vuelve a repetir papel en la presentación de la actriz Concepción Rodríguez, verificada el 21 de mayo de 1825.

José García Luna interpretó además a Macduff en la primera traducción directamente del inglés de un texto shakesperiano escenificado en el periodo que tratamos: *Macbeth*, de José García de Villalta.²⁹ El detalle no pasa desapercibido para la prensa, que señala esta primicia en los anuncios previos al estreno, y se hace eco de la envergadura de la propuesta.³⁰ Los periódicos desta-

²⁵ En números romanos indicaremos el acto; en arábigos, la escena.

²⁶ Para un estudio de la pieza consultar C. Linés Viñuales, *Isidoro Máiquez en el papel de Otelo e Isidoro Máiquez en el papel de Óscar, hijo de Ossian. Litografías de José Ribelles y Helip*, en “La pieza del mes”, marzo 2010, pp. 1-19. [<http://museoromanticismo.mcu.es/web/archivos/documentos/maiquez.pdf> (fecha de consulta 15/03/2013)]. Sobre la relación del grabado con la reconstrucción que hace Galdós, en *La corte de Carlos IV*, de la interpretación de Máiquez ha trabajado A. Tordera Sáez, *El diálogo de las artes en el escenario europeo del siglo XVIII*, en “Memoria Académica de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos 2010-2011”, IV, 2011, pp. 13-36. Puede establecerse una relación entre esta iconografía y los tratados de formación actoral de la época que prescriben las distintas pasiones. Ver G. Soria Tomás, *El actor grecolatino: paradigma del actor perfecto en el siglo XVIII*, en “Revista de Historiografía”, VII, 12, 2010, pp. 33-34.

²⁷ G. Soria Tomás, *La Escuela de Declamación Española...*, cit., pp. 61-63.

²⁸ Se convirtió en un texto recurrente para la presentación de jóvenes actores. Encontramos críticas a distintas funciones en M. Bretón de los Herreros, *Obra dispersa. I. Correo Literario y Mercantil*, ed. J.M. Díez Taboada y J.M. Rozas, Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 1965, pp. 118-119, 206 y 468-469. El éxito de la obra podría explicarse, en parte, por la analogía con el tema teatral español del honor y la honra.

²⁹ Según J.J. Zazo a partir de la edición inglesa de Edmond Malone, publicada en 1790: J.J. Zazo, *Estudio y edición digital de W. Shakespeare. Macbeth, traducción de J.G. de Villalta*, Málaga, 2007, p. 2.

³⁰ Por ejemplo, “Diario de avisos” (12/12/1838), p. 4. Una comparación entre el *dramatis personae* de esta versión y el de García Suelto es suficientemente ilustrativa: casi

can las decoraciones de Francisco Lucini, el cuidado en trajes y decoraciones y la composición del coro del acto cuarto por el maestro Basilio Basili.³¹ La función, a beneficio de la actriz Matilde Díez – que interpretaría a Lady Macbeth –, se estrenó el 13 de diciembre de 1838 en el Teatro del Príncipe. Le acompañaban, entre otros, Julián Romea, interpretando a Macbeth; Luis Fabiani, a Duncan; Florencio Romea, a Malcolm; José García Luna, a Macduff; Teodora Lama-drid, a Lady Macduff, Pedro Sobrado, a Banquo, José Ramírez, a Donalbain; Ignacio Silvestri, a Lenox, y Joaquín Barja, a Rosse.³²

Se conservan tres apuntes manuscritos del texto en la BHM.³³ Las anotaciones revelan la complejidad del montaje, singularmente, por los episodios de las brujas y la aparición de los distintos espectros, así como una preocupación por crear lo que hoy denominamos espacio sonoro acorde con el clímax tenebroso de la obra. Además, se indican las diversas variaciones y supresiones del texto respecto a la edición impresa. En definitiva, nos permiten una reconstrucción bastante cercana al espectáculo ofrecido.

Hay una primera anotación del apunte Tea 1-59-7B³⁴ que muestra una preocupación por ajustarse al original inglés y por evitar la pronunciación equivocada del nombre del protagonista que da título a la tragedia. Todavía hoy es frecuente oír “Mácbeth” cuando su pronunciación correcta es “Mac-béth”. El apunte lo subraya taxativamente (fig. 4): «Este nombre se pronuncia así: Mac-béz».³⁵

La primera vez que aparecieron las tres brujas en los escenarios españoles – interpretadas por las actrices Jerónima Llorente, María Córdoba y Francisca Casanova – su presencia se anunció con intensidad: «Preparados true-

treinta personajes frente a los ocho de la de este último, en la que no figuran, entre otros personajes, las brujas.

³¹ La música para el coro se conserva en BHM: Mus. 22-14.

³² Los distintos manuscritos varían ligeramente los nombres. Para evitar confusiones sigo la grafía empleada en la primera edición del texto: W. Shak[e]speare, *Macbeth, drama histórico en cinco actos*, trad. J. García de Villalta, Madrid, Imprenta de José María Repulés, 1838.

³³ El del primer apunte, Tea 1-59-7A, incluye correcciones en el texto que, en su mayoría, figuran en la edición impresa. Incorpora algunos recortes, pero escasas anotaciones referentes a los actores. Los otros dos, Tea 1-59-7B y Tea 1-59-7C, precisan las entradas y salidas de actores, así como efectos de sonido y cuestiones de mobiliario y utilería. Corresponderían a lo que sería un libreto de un regidor contemporáneo. Al incorporar el nombre de los actores – a veces solo se indica la inicial – podemos, con la ayuda de las listas del Museo Nacional del Teatro (Doc. 3452), reconstruir el elenco.

³⁴ Para el estudio – señalamos alguno de los aspectos más relevantes – seguimos el Tea 1-59-7B del segundo apunte, Ramón Salazar, pues aporta la información más completa.

³⁵ BHN: Tea 1-59-7B, I, f. 3. La misma advertencia también en Tea 1-59-7C. En las citas hemos desarrollado las abreviaturas y modernizado la ortografía.

nos y relámpagos para empezar y luego otra vez, clarinete preparado derecha arriba= Cajas=preparadas derecha Escalera= cajas y clarines izquierda escalera= Banda [¿fondo/foro?]].³⁶ El espacio de las brujas parece ser el superior derecha, acompañadas, una vez más y para I, 4, con «truenos» y ruidos de «cajas por la derecha escalera» antes de la salida de los actores Romea y Sobrado (Macbeth y Banquo), que se efectúa por la derecha. A mediados de I, 5, el apunte indica las posiciones de «Barja y Pepe» – el actor José Díez, que interpretará a Angus –. Ambos harán su aparición por la izquierda; estableciendo una simetría entre los lados del escenario por donde se efectúan las entradas. Así, cuando al final de I, 7 los cuatro actores se retiren, lo harán por la derecha. La entrada de los actores de la siguiente escena, se verifica, en consecuencia, por la izquierda, precedida de «cajas y clarines» y con seis guardias «izquierda arriba».³⁷

Durante el desarrollo de I, 9 están esperando su salida Matilde Díez, «con carta» y Joaquín Lledó, el criado, por el «[¿fondo/foro?] derecha»; por donde volverá a marchar en busca de Macbeth durante el desarrollo de la siguiente. La entrada del rey Duncan y acompañantes en I, 12, preparada durante I, 10, se produce por el «[¿fondo/foro] derecha», y se anuncia con la correspondiente música de «banda».³⁸

El apunte es prolijo en detalles al comienzo del acto II. Se indica la «Mesa y sillón gótico», para el salón del castillo de Macbeth y se abre con «Oscuro». La puerta del foro está cerrada. Los actores Sobrado, Jerónimo Lledó (el criado) – «con hacha de cera» – y Gabrielito (Fleance) están listos para entrar por el fondo derecha. Romea y Agustín Cano (otro criado) esperan para salir «con lámpara puerta derecha». Se indica la disposición «para dar 4 campanadas con la campana chica escalera izquierda». Se trata de la que sonará – en el texto «suena una campana» – en II, 4 como señal pactada tras la preparación de la bebida.³⁹

Las escenas II, 6 y II, 7 – tras el asesinato cometido por Macbeth y la devolución de los puñales de Lady Macbeth – se ejecutan con constantes ruidos y golpes. Se suprime la última réplica de Macbeth del final de II, 8: «Antes yo quisiera perder la memoria / que la hazaña infausta triste recordar. / Duncan ¿no despiertas?; ¡horrorosa historia! / ¡Ojalá pudieras, Duncan, despertar!». Así se mantiene la tensión creada por Lady Macbeth para transitar rápidamente al clima que genera la aparición del Portero en la siguiente escena.⁴⁰

³⁶ BHM: Tea 1-59-7B, I, f. 3.

³⁷ BHM: Tea 1-59-7B, I, f. 6-8, 10, y 13.

³⁸ BHM: Tea 1-59-7B, I, f. 18, 20 y 22.

³⁹ BHM: Tea 1-59-7B, II, f. 2 y 4-5.

⁴⁰ BHM: Tea 1-59-7B, II, f. 7 y 9-10.

Durante II, 11, con Macduff presente, se está preparando la «campana izquierda escalera 8 ó 10 campanas no muy despacio», que sonará desde II, 14 hasta II, 17, mientras van llegando los distintos personajes después de que Macduff descubra el asesinato de Duncan. Sobrado, Matilde Díez, otras tres actrices y «dos criados con hachas» esperaban su entrada por la puerta derecha. Por su parte, Florencio Romea e Ignacio Silvostrí estaban situados «derecha arriba». El segundo acto finaliza con la siguiente frase del Viejo: «Él os guarde y os favorezca propicio».⁴¹

Durante la escena III, 7, encuentro entre Macbeth y Lady Macbeth, preparan su salida, de una parte, José Castañón, Lorenzo Ucelay y Vicente Santa Coloma, los tres asesinos. De otra, Sobrado, Gabriel «y un criado con hacha encendida». Este elenco aparece en III, 8 y III, 9, que concluye con el asesinato de Banquo y la huída de Fleance y el criado. El ritmo durante la representación debió ser muy rápido, puesto que al final de III, 9 el apunte indica que Sobrado «en el carrerón 2 veces izquierda» (fig. 5) y, posteriormente, «preparados para tirar del carrerón derecha». Esto indica que se está disponiendo para la aparición del espectro durante el banquete.⁴² Gran parte de III, 12 – en Shakespeare, III, 4 – se ha cortado para que el efecto se ejecute de forma eficiente, resulte más impactante y se condense la reacción de Macbeth. La aparición del espectro se realiza una única vez (fig. 6), tirando de derecha a izquierda, y no dos, como prescribían tanto Shakespeare como García de Villalta.⁴³ El III, 13, diálogo de Macbeth y Lady Macbeth sobre Macduff, se mantiene sin cambios, pero las dos escenas finales del acto se invierten. En la representación se enlazan los nuevos planes sangrientos con III, 15, en el palacio de Fores, para terminar con una nueva aparición de las brujas en III, 14.

Por su parte, la ahora III, 14 está también gravemente cortada, de modo que solo se refiere la información más relevante sobre Macduff.⁴⁴ En la nueva «escena última», los truenos y música de la banda «derecha arriba» acompañan a las brujas que, con el cambio, abren además el acto IV.⁴⁵ La solución es hábil y práctica puesto que se suceden dos escenas interiores para enlazar dos de las brujas y ahorrarse así las mutaciones escenográficas.

Con la permuta, el IV, 1 vuelve a cortarse. Se mantiene íntegra la escena IV, 2, en la que interviene Hécate, y se ejecuta el coro compuesto por Basilio Basi-

⁴¹ BHM: Tea 1-59-7B, II, f. 11, 13-14 y 19.

⁴² BHM: Tea 1-59-7B, III, f. 10-14.

⁴³ Compárense BHM: Tea 1-59-7B, III, f. 15-18; W. Shak[e]speare, *Macbeth...*, cit., pp. 49-54 y, por ejemplo, la siguiente edición contemporánea de la obra: W. Shakespeare, *La tragedia de Macbeth*, en *Obras completas II*, trad. L. Astrana Marín, Madrid, Aguilar, 1974¹⁶, pp. 518-521.

⁴⁴ BHM: Tea 1-59-7B, III, f. 20-22.

⁴⁵ BHM: Tea 1-59-7B, III, f. 23-24.

li. En IV, 3 se retoma el efecto de la aparición de Banquo: «sombras atraviesan y Sobrado carretón derecha» (fig. 7). Se multiplican las indicaciones de efectos sonoros y visuales, relacionados con la aparición, por el foso, de los demás personajes que se indican: la cabeza armada, el niño ensangrentado, las sombras de los reyes y el niño coronado. La escena se cierra con la última réplica de Macbeth. Se elimina tanto la postrera intervención de la Bruja 1^o como, previsiblemente, la danza final.⁴⁶

Aparece una nota, en IV, 4, dirigida a la actriz Teodora Lamadrid – Lady Macduff – sobre su salida. La nota está tachada, como todas las escenas siguientes desde IV, 5 hasta IV, 7 (fig. 8). Según este manuscrito, todo lo relativo al crimen de la familia de Macduff no llegó a representarse. En los apuntes A y C se tachan solo algunos fragmentos. Las escenas se ensayaron, pero por algún motivo – longitud de la obra, sucesión de escenas escabrosas – probablemente se suprimieran antes del estreno o en alguna función posterior.⁴⁷ En cualquier caso, la información de lo que ocurre en ellas se anticipa por Macbeth al final de la IV, 4 y se relata con detalle por Rosse en la escena IV, 11.

En IV, 8 se han eliminado múltiples fragmentos del diálogo entre Macduff y Malcolm y las escenas siguientes, en las que interviene el médico, se han suprimido enteras. En IV, 11 se han recortado algunas réplicas para hacer coherente el relato de Rosse. Se suprime, por ejemplo, este texto de Macduff: «¡de una sola garrada del milano / mis hermosos polluelos y su madre! / ¡Todos!», o más adelante: «¡Macduff fueron heridos por tu causa! / Infelice de mí – por mis pecados / horrible mortandad hirió sus frentes. / ¡Ah...! Los tengan los cielos en descanso»; así como las líneas del cierre original del acto: «los poderes supremos te preparan / el merecido galardón. Partamos, / consuélate, mi amigo, en lo posible. / Larga es la noche a quien le niega el hado / la luz de nuevo sol y aurora nueva». Este finaliza ahora con un tajante: «De tu crimen, Macbeth, se acerca el plazo».⁴⁸

El acto V se inicia, otra vez, con gran aparato. El apunte anota preparados a la derecha: «banderas, ramas, tambores, música», por la izquierda: «lámpara, bandeja con armadura, tambor, mujeres para las voces, clarines, lanza y cabeza». Se detallan las posiciones de nuevos personajes: el doctor, interpretado por Bruno Rodríguez, y una dama de la corte, por Concepción Lapuerta; y la de Matilde Díez, que aparecerá con una lámpara por la izquierda. Por otra parte, se prescribe la de Reyes, Spuntoni, José Díez, Ramírez y la de los soldados con

⁴⁶ BHM: Tea 1-59-7B, IV, f. 2-11.

⁴⁷ BHM: Tea 1-59-7B, IV, f. 11-13.

⁴⁸ BHM: Tea 1-59-7B, IV, f. 14-26.

banderas que entrarán por la derecha en la escena siguiente. Esta primera escena recorta algún pasaje del médico.⁴⁹

Las siguientes escenas se mantienen como en el original, a excepción de la última réplica del médico con la que concluía V, 3. El resultado es, de nuevo, un final más redondo para Macbeth: «Traedle (*el bastón*). No temeré / ni el destierro ni la muerte / supuesto que aun no se ve / mover a Birnam el pie / y venir hacia mi frente (*Vase.*)».⁵⁰ Las escenas V, 4 a V, 7 no se han recortado y remarcan su tono bélico con las anotaciones de cajas, tambores y clarines. Sí se suprimen las siguientes, desde V, 8 hasta la V, 10. No se representa, por tanto, la muerte del joven Siward – esta información se nos dará más tarde – y se pasa directamente al encuentro entre Macbeth y Macduff, V, 11, que termina con la muerte de aquel.

La obra se cierra con el clímax creado por la música militar «derecha tambores música, izquierda clarines», acentuado con la réplica de Siward en V, 12 – «¿Ha muerto el hijo mío?» – y no cesa, como reza el apunte «cajas, clarines, música hasta que cae el telón». Este lo hace antes de lo indicado por Villalta, pues se suprime la última réplica de Malcolm. La tragedia termina con el grito unánime de: «¡Que viva el rey Malcolm!».⁵¹

A pesar del despliegue anunciado en la prensa y el esfuerzo de la producción; así como de la apertura de la cartelera a la escuela romántica, la obra no gustó y se retiró el 16 de diciembre. Quizá contribuyera, al rechazo, el tono sangriento de la pieza, o la desigual pericia de los actores en su interpretación, como señalaron distintas críticas.⁵² Fue, sin embargo, este *Macbeth* la traducción más ajustada a la obra original de Shakespeare que se montó en España en los primeros decenios del XIX.

⁴⁹ BHM: Tea 1-59-7B, V, f. 1-5.

⁵⁰ BHM: Tea 1-59-7B, V, f. 11.

⁵¹ BHM: Tea 1-59-7B, V, f. 19-21.

⁵² Una selección de estas críticas en J.J. Zazo, *Estudio y edición digital de W. Shakespeare...*, cit., pp. 12-17.