

TEMA 4: EL TEATRO EUROPEO DEL SIGLO XVII

teatro

3.3 El teatro francés en los siglos xvi y xvii

3.3.1 El teatro barroco

En la primera mitad del xvi pervivían en el teatro francés los **géneros medievales**, como los misterios, pero hacia la mitad del siglo cobraron fuerza las representaciones de los **comediantes italianos**, imitados pronto por las compañías francesas.

Poco a poco, el teatro fue derivando hacia un barroquismo similar al que se daría en España, y en los últimos años del xvi y primeras décadas del xvii, triunfó claramente el **teatro barroco**, caracterizado por la transgresión de las reglas: ruptura de las unidades de tiempo, lugar y acción, mezcla de lo trágico y lo cómico, etc. En esta línea destacaron autores como **Paul Scarron** (1610-1660), **Philippe Quinault** (1635-1688) y **Jean de Rotrou** (1609-1650).

3.3.2 El teatro clásico

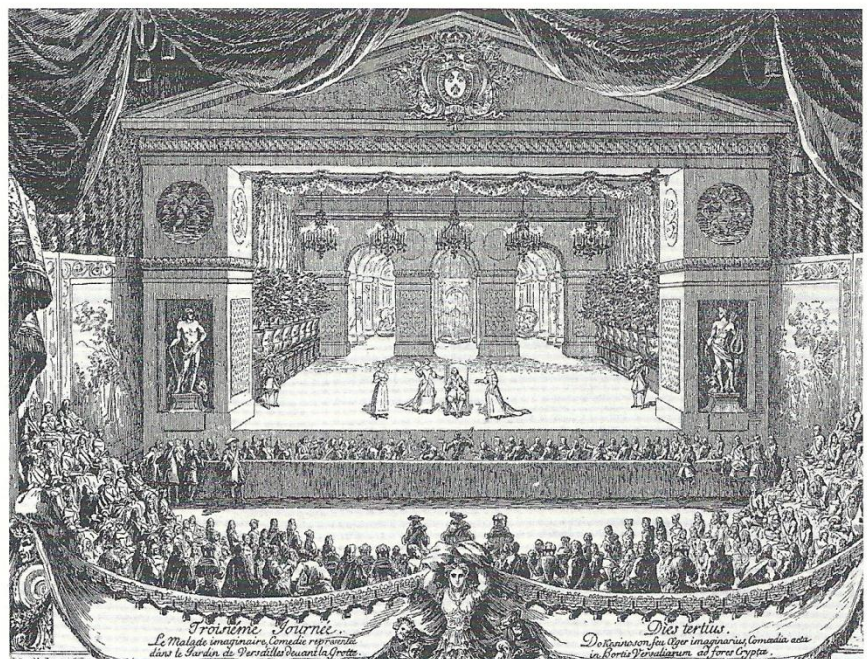
Este teatro ajeno a las reglas se prolongó hasta el primer tercio del siglo xvii. En los años treinta de este siglo se dio un fuerte impulso a la reacción contra el Barroco, y fue en el teatro donde se mostró con mayor virulencia.

El cambio de orientación en la escena francesa vino dado por la insistencia con que los preceptistas vindicaban una vuelta a las normas clásicas aristotélicas, volviendo los ojos a los modelos clásicos. Por otro lado, a partir de Descartes, cuyo *Discurso del método* es de 1637, fue ganando terreno la importancia de **la razón como instrumento para interpretar el mundo**, con lo que se impuso el gusto por lo comedido, lo equilibrado, lo claro.

Se considera esta etapa de Clasicismo como la **época dorada del teatro** francés, ya que en ella se encuentran tres de sus más grandes dramaturgos: **Pierre Corneille**, **Jean Racine** y, tal vez por encima de todos, **Molière**.

Debe hacerse notar que el teatro clásico triunfa en Francia cuando en España prosigue el éxito de la **comedia nacional** con las obras de Calde-rón de la Barca, Rojas Zorrilla y Agustín Moreto, y mientras en Inglaterra el teatro vive aún de la **estela de Shakespeare** en las obras de sus sucesores; es decir, el Clasicismo triunfa en Francia cuando en España e Inglaterra pervive un teatro alejado de los preceptos.

Representación teatral de *El enfermo imaginario* de Molière ante la corte de Versalles (1676).



Este giro hacia el **Clasicismo** fue bien acogido por el poder, que veía en este teatro alejado de los excesos un mayor **refinamiento aristocrático**. Con este espíritu clasicista se impusieron en el teatro francés estos rasgos esenciales:

- a Clara separación entre tragedia y comedia.** La primera siempre se escribía en verso; la comedia podía estar escrita en verso o en prosa.
- b Distribución de los personajes según los géneros:** los nobles o graves eran exclusivos de la tragedia; y los burgueses y los plebeyos, de la comedia.
- c Imposición de las tres unidades:** de tiempo, de lugar y de acción.
- d División de la obra en cinco actos.**
- e Exclusión de todo tipo de excesos** (escenas truculentas, aparato escénico complicado, etc.), considerados de mal gusto.

3.3.3 Pierre Corneille

Corneille (1606-1684) tuvo sus primeros éxitos con un teatro que no contemplaba los preceptos, hasta que en 1636 se representó su obra **El Cid** (sobre el famoso héroe de la épica medieval castellana). La obra obtuvo un gran éxito, pero también suscitó una enconada polémica, ya que los preceptistas le reprocharon que no se ajustara a las normas clásicas, en un momento en que el Clasicismo se imponía con fuerza. El dramaturgo aceptó las críticas y en sus siguientes obras acató los preceptos que se le demandaban. Entre estas obras se encuentran sus mejores tragedias: *Horacio* (1640), *Cinna* (1641) y *Poliuto* (1642).

También fue un importante **comediógrafo**. En este terreno destacan *Mélite* (1630) y *El mentiroso* (1644). Recibió importantes reconocimientos, pero hacia mitad de siglo su fuerza creadora se fue debilitando y, aunque aún escribió numerosas obras, no volvió a obtener el éxito conseguido con las anteriores.

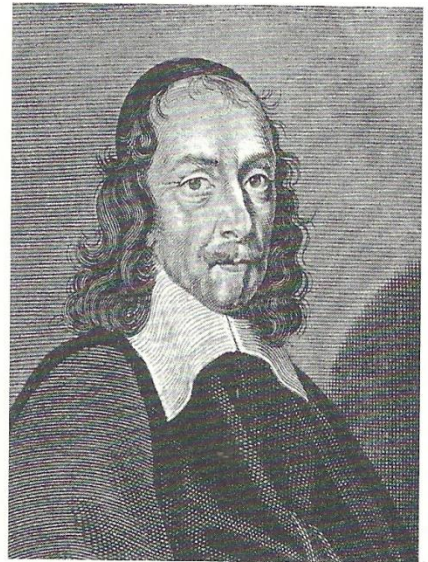
Aparte del gran valor dramático de muchas de sus obras, a Corneille se le reconoce el mérito de haber diseñado el **modelo de la tragedia francesa**, que posteriormente desarrolló y mejoró Jean Racine, más joven que él.

3.3.4 Jean Racine

La educación jansenista de **Jean Racine** (1639-1699), de una acentuada severidad moral, lo marcó profundamente en su concepción de la tragedia, impregnada siempre de un grave pesimismo. Sus personajes viven siempre insalvables dramas interiores provocados por pasiones irrefrenables. De este modo, el amor aparece en sus tragedias como un sentimiento destructivo marcado por la imposibilidad y la fatalidad.

El estilo de las tragedias racinianas es **elevado, sobrio y elegante**, y están estructuradas con un **rigor absoluto**; todos los elementos dramáticos están estrictamente al servicio de la acción, la cual plantea una única crisis conducida con mano segura hacia un inexorable y fatal desenlace.

Aunque su producción literaria es abundante, la creación de las más grandes tragedias de Racine se concentra en unos pocos años: *Andrómaca* (1667), *Británico* (1669), *Berenice* (1670), *Bayaceto* (1672), *Mitridates* (1673), *Ifigenia* (1674) y la que se considera su obra maestra, *Fedra* (1677).



Corneille y Racine. El primero diseñó el modelo de la tragedia francesa y el segundo lo llevó a la perfección.

8 Lee el siguiente pasaje de *Fedra*, de Racine, y responde a las cuestiones que se plantean.

Fedra, esposa del héroe griego Teseo –protegido del dios Neptuno–, está perdidamente enamorada de su hijastro Hipólito, a quien había dado numerosas muestras de rencor. Tras la noticia de la muerte de Teseo, hace llamar a Hipólito para encomendarle la protección de su pequeño hijo, pero la petición deriva hacia una encendida declaración de amor.

ACTO II, ESCENA V

(Fedra, Hipólito, Enone.)

1 FEDRA (A ENONE.): Ya está aquí. El corazón llama
[a toda mi sangre.

Y hasta al verle he olvidado lo que vengo a decirle.

ENONE: Acordaos de un hijo que en vos solo confía.

FEDRA: Dicen que de nosotros va a alejaros un viaje,
5 señor. Traigo mis lágrimas para unir a las vuestras,
vengo en nombre de un hijo a exponer mis temores.

Él carece de padre. Y está próximo el día
en que yo deba hacerle de mi muerte testigo.

Su niñez tiene ya enemigos sin número.

10 Solo a vos es posible el tomar su defensa.

Mas ocultos en mi ánimo hay secretos pesares.

Temo que a sus clamores yo cerré vuestro oído.

**Y me espanta que en él vuestra cólera justa
llegue un día a vengar a la madre que odiáis.**

15 HIPÓLITO: Yo no albergo, señora, sentimientos
[tan ruines.

FEDRA: Si me odiarais, sabed que no quiero
[quejarme.

Vos, señor, me habéis visto obstinada en dañaros:
no podíais leer lo que había en mi alma.

20 Quise en todo momento provocar vuestro encono.
Donde estaba mandé que vos nunca estuvierais.

En secreto y a voces era vuestra enemiga,
y quería poner mares entre los dos.

Llegué así a prohibir, por expresar mandatos,
que ante mí nadie osara a mentar vuestro nombre.

25 Aunque solo se mida por la ofensa el castigo,
aunque el odio no atraiga más que el odio a su vez,
jamás hubo mujer que merezca más lástima,
menos digna, señor, de un rencor como el vuestro.

HIPÓLITO: Una madre guardiana de la herencia
[de su hijo

30 raramente perdona al hijastro importuno.

Yo, señora, lo sé. Los celos son frutos
muy comunes cuando hay un segundo himeneo.

Cualquier otra me viera con la misma aversión
y tal vez me infligiese más ultrajes aún.

35 FEDRA: ¡Ah, señor! Pero el cielo, oso aquí proclamarlo,
de esta norma común ha querido eximirme.

¡Que un afán muy distinto me consume y me turba!

HIPÓLITO: No queráis, ¡ay, señora!, torturaros
[aún más.

40 Vuestro esposo quizá todavía no ha muerto:
conceder puede el cielo su retorno a este llanto.
Le protege Neptuno, y este dios tutelar

no va a ser implorado por mi padre sin eco.

FEDRA: No se ve por dos veces la región de la
[muerte.

45 Pues Teseo, señor, vio sus foscas riberas,
no esperéis que los dioses le devuelvan a vos.

El avaro Aqueronte nunca suelta su presa...

Mas ¿qué digo? No ha muerto. ¡Si respira en vos
[mismo!...

Cuando os miran mis ojos creen ver a mi esposo.

Y le veo y le hablo; y el latir... Mas deliro:

50 la locura que escondo sin querer manifiesto.

HIPÓLITO: Vuestro amor se declara con efectos
[pasmosos.

Aunque muerto, Teseo está aún ante vos;

y su amor es hoguera que consume vuestra alma.

FEDRA: Ciertamente, príncipe: sufro, por Teseo
[suspiro,

55 mas no le amo del modo que le ven los infiernos,
cual versátil amante de incontables mujeres,
que hasta el dios de los muertos deshonraba en su
[tálamo.

Sino fiel y orgulloso, y tal vez hasta adusto,
seductor, joven, siempre de los ojos imán;

60 cual nos pintan a un dios: como yo os veo ahora.

Vuestro porte tenía, vuestros ojos y el habla;

vuestro noble pudor sonrojaba su rostro

cuando fuera a surcar nuestros mares de Creta,

digno objeto de amor de las hijas de Minos.

65 ¿Vos qué hacíais entonces? ¿Y por qué sin
[Hipólito

de los héroes griegos eligió a los mejores?

¿Por qué siendo aún un niño no pudisteis con él

embarcar en la nave que abordó nuestra orilla?

Vos hubierais matado a aquel monstruo de Creta

70 a pesar de las vueltas de su vasto cubil.

Para ser vencedor en lugar tan confuso

aquel hilo mi hermana os pusiera en la mano.

Pero no: yo la hubiera precedido en hacerlo,

que primero el amor me inspirara la idea.

75 Fuese, príncipe, Fedra la que hubiese acudido
hasta aquel laberinto a servirlos de guía.

¡Qué desvelos me diera ese ser adorable!

No bastara a la calma de una amante aquel hilo.

Compañera del riesgo que debíais correr,

80 yo delante de vos caminar eligiese.

Y en aquel laberinto Fedra junto con vos,

se salvara con vos o con vos se perdiera.

- HIPÓLITO: ¡Dioses! Pero ¿qué escucho? Mas,
[señora, ¿olvidáis
que Teseo es mi padre y además vuestro esposo?
85 FEDRA: ¿Podéis, príncipe, creer que he olvidado
[todo eso?
¿Me juzgáis insensible al valor de mi honra?
HIPÓLITO: Perdonadme, señora. Sonrojado os confieso
que acusaba sin causa un discurso inocente.
Mi vergüenza no puede resistir vuestra vista.
90 Ahora voy...
FEDRA: ¡Ah, cruel! Me comprendes de sobra.
Demasiado te he dicho y no cabe la duda.
¡Sabes, pues, cómo es Fedra y cuál es su delirio!
Amo, sí. Mas no creas que en el hecho de amarte,
95 inocente a mis ojos a mí misma me apruebe;
ni que ruin complacencia destilara el veneno
que alimenta a ese amor que enloquece la mente.
Desdichada que elige la venganza del cielo,
tú me execras, mas yo más aún me aborrezco.
100 Son testigos los dioses: ellos que en mis entrañas
encendieron el fuego que es fatal a mi estirpe.
Esos dioses que han hecho una gloria cruel
de extraviar toda el alma de una débil mortal.
Busca tú en la memoria y recuerda el pasado.
105 No tan sólo te huí, ¡oh cruel!: te alejé,
me obstiné en parecerte inhumana y odiosa;
por ser fuerte ante ti aspiré a que me odiaras.
Mas, ¿de qué me sirvieron esos vanos afanes?
Tú me odiabas aún más, y yo menos no amaba.
- 110 Tus desdichas te daban nuevo encanto a mis ojos.
¡Sufrí tanto deshecha en el fuego y las lágrimas!...
Te bastaran los ojos para ver la verdad
si tus ojos pudiesen un momento mirarme.
Mas ¿qué digo? ¿Crees que esas vergonzosas palabras
115 que me acabas de oír las he dicho a propósito?
Con la angustia de un hijo que quería salvar,
yo venía a rogarte que olvidaras tu odio.
¡Pobre afán de mi pecho, que rebosa lo que ama!
Solamente he podido, ¡ay!, hablarte de ti.
120 ¡Oh, castígame! ¡Véngate de un amor tan odioso!
Sé hijo digno del héroe que te diera la vida;
libra al mundo de un monstruo que te enoja. ¡La viuda
de Teseo osa amar nada menos que a Hipólito!
Sí, no tengas piedad de ese monstruo espantoso.
125 Aquí está el corazón. Hierde aquí con tu acero.
Impaciente, queriendo expiar esta ofensa,
se anticipa a tu brazo; va, lo siento, en su busca.
Hierde aquí. Mas si crees que es indigno del hierro,
y si tu odio me niega un suplicio tan dulce,
130 si no quiere mancharse de vil sangre tu mano,
no hagas nada: consiente en que tome tu espada.
Así.
ENONE: ¿Qué hacéis, señora? ¡Oh poderes divinos!
Viene gente. Evitad enojosos testigos;
retiraos, venid: la deshonra es segura.
- Jean Racine, *Fedra*

- a Localiza en una enciclopedia o en Internet el mito de Teseo y responde a las siguientes cuestiones: **1** ¿Por qué Teseo es protegido por Neptuno? **2** ¿Qué gran hazaña llevó a cabo Teseo en el laberinto de Creta? **3** ¿Cómo lo ayudó Ariadna en esta hazaña? ¿De quién era hija Ariadna? **4** ¿Qué parentesco tenían Ariadna y Fedra? **5** ¿Quién era la madre de Hipólito?
- b ¿Entiende Hipólito la actitud de animadversión que hasta ahora ha tenido Fedra con él? ¿Cómo lo manifiesta?
- c ¿Entendería Fedra que Hipólito la odiase? ¿Cómo lo expresa?
- d Indica en qué parte del texto se aprecia más claramente que el amor de Fedra es irrefrenable.
- e ¿Qué quiere decir Fedra con las siguientes palabras: «Y me espanta que en él vuestra cólera justa / Llegue un día a vengar a la madre que odiáis»?
- f Enumera las acciones que hasta ahora ha llevado a cabo Fedra para mantener alejado a Hipólito.
- g En el verso «¡Sufrí tanto deshecha en el fuego y las lágrimas!», la palabra *fuego* se emplea como símbolo frecuente en la poesía. ¿Qué significa?
- h Fedra pretendía tratar con Hipólito sobre la protección de su hijo pequeño y ha terminado hablando de otra cuestión. ¿Dónde lo manifiesta ella misma?
- i ¿Cómo reacciona Hipólito tras oír la declaración de Fedra?
- j ¿Por qué responde Fedra: «¡Ah, cruel! Me comprendes de sobra»?
- k ¿Qué consideración le merece a Fedra su propio amor por Hipólito? Razona la respuesta.
- l Al final del fragmento, ¿qué pretende Fedra? ¿Por qué?
- m En la escena hay referencias a Ariadna y al laberinto de Creta. Señálalas.
- n Teniendo en cuenta la explicación que hemos ofrecido sobre Racine, ¿qué rasgos de su teatro pueden apreciarse en este fragmento?

MOLIÈRE, EL MÁS GRANDE COMEDIOGRÁFO FRANCÉS

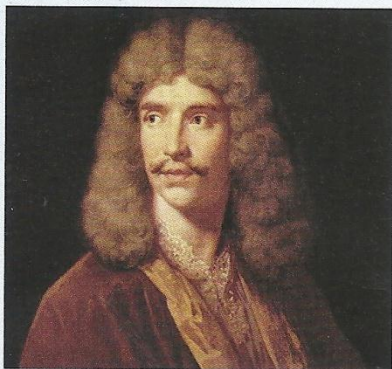
Jean-Baptiste Poquelin, que pasó a la posteridad con el nombre de Molière, está considerado el más grande comediógrafo francés de la historia.

Nació en París en 1622. Hijo de un tapicero real, recibió una esmerada formación con los jesuitas, lo que le auguraba un porvenir acomodado; pero a los veinte años renunció a él para dedicarse al teatro. Con veintiún años fundó con la familia Béjart su propia **compañía teatral**, con la que recorrió Francia, alternando el ejercicio de actor con la creación de sus propias obras, bufonadas al estilo de las de la *commedia dell'arte*.

Tras su regreso a París en 1658, comenzó a obtener sus primeros éxitos con divertidas farsas en las que ya se entreveían las comedias de caracteres, que acabaron por consagrarlo y que serían su gran contribución al teatro.

Sus comedias, de una crítica acendrada dirigida contra poderosos sectores burgueses y aristocráticos, le granjearon enconadas enemistades, hasta el punto de ser prohibidas en numerosas ocasiones. No obstante, gozó del favor y la protección del rey, Luis XIV.

En 1673, durante una de las representaciones de su última comedia, *El enfermo imaginario*, sufrió un ataque cuando interpretaba el papel del enfermo y murió unas horas después.



3.4 Molière

De la treintena de comedias que le debemos a Molière destacan especialmente algunas de las que escribió en la década de los sesenta. En todas ellas recrea **vicios y defectos** encarnados en personajes que han pasado a ser **prototipos universales**. De esta etapa, reseñamos a continuación las más valoradas.

■ **Tartufo**, escrita en verso, es una **sátira contra la hipocresía religiosa**. El protagonista que da título a la obra es un farsante que, fingiendo ser un colmo de bondades con la finalidad de lucrarse, se gana la confianza y el favor de Orgón, un necio beato y rico que lo acoge en su casa y pretende integrarlo en la familia casándolo con su propia hija.

La obra tuvo una primera versión en tres actos en 1664, pero el escándalo que causó en algunos sectores eclesiásticos provocó su prohibición. Tras recurrir esta ante el rey, Molière presentó otra versión en 1667, que volvió a ser prohibida a instancias de las autoridades eclesiásticas. Finalmente, en 1669 se representó una nueva y definitiva versión en cinco actos, auspiciada y protegida por el propio rey Luis XIV, la cual consiguió un éxito sin precedentes.

■ **Don Juan o el festín de piedra** (1665) es una **recreación del personaje libertino** que había llevado a los escenarios por primera vez el español Tirso de Molina con *El burlador de Sevilla*. Molière dota a este personaje de unos rasgos propios del ambiente cortesano francés, pero mantiene en él la absoluta falta de escrúpulos y el descreimiento de quien está por encima de cualquier ley o convención moral.

■ **El misántropo** (1666) es una **crítica al mundo superficial y frívolo de la «buena sociedad»** parisina. Alceste, el protagonista, es un hombre cuyos principios le impiden adaptarse a estos ambientes mundanos. Incapaz de renunciar a su integridad, lleva esta a unos extremos ridículos que provocan la burla de los demás personajes.

■ **El enfermo imaginario** (1673) fue su última obra y, por una curiosa ironía, el autor, que estaba realmente enfermo, sufrió un ataque de consecuencias fatales cuando interpretaba el papel principal. Este es un burgués que, aquejado de una extremada hipocondría, despilfarra su fortuna pagando los servicios de médicos y boticarios rutinarios y de conocimientos obsoletos, a quienes el autor niega los conocimientos necesarios para curar enfermedades. De este modo, la obra deviene una divertida y feroz **crítica a la falsedad**, centrada en este caso en el ejercicio de la profesión médica.

Paralelamente a este tema principal, la obra **censura también los matrimonios de conveniencia**. Por una parte, la esposa del propio enfermo finge un amor inexistente a la espera de que el marido fallezca para heredar sus posesiones. Por otra, la hija del protagonista es forzada por su padre a contraer un matrimonio descabellado con un joven médico, necio y engolado, mientras ella está enamorada de otro joven. Vemos así un tercer tema que es igualmente objeto de la afinada crítica del autor: el **abuso de la autoridad paterna**.

3.4.1 El avaro

En septiembre de 1668 estrenó Molière otra de sus obras fundamentales, *El avaro*. Se trata de una comedia en cinco actos escrita en **prosa**. Este hecho provocó, en parte, que la obra fuera inicialmente un fracaso, ya que el público estaba habituado a que las obras extensas, tanto tragedias como comedias, se escribieran en verso. Además, Molière rebajó en *El avaro* el tono cómico empleado en otras obras, y dotó a esta de tintes más sombríos que desconcertaron a quienes asistieron a las primeras representaciones. No obstante, *El avaro* pasó a engrosar pronto el repertorio habitual del autor.

■ Tema y estructura

El tema de *El avaro* está inspirado en *La olla* de Plauto. Gira en torno a Harpagón, un mezquino burgués viudo, enriquecido con la usura y obsesionado con la posibilidad de ver menguada su fortuna. A diferencia de lo que ocurre en otras comedias de Molière, el tema que aquí se satiriza **–la avaricia–** no es propio o exclusivo de la época y la sociedad del autor, sino un defecto intemporal que, por ese motivo, consigue mantener plenamente su vigencia en cualquier momento histórico. Del mismo modo que en *Tartufo* y en *El enfermo imaginario*, también aquí son importantes la **crítica a los matrimonios de conveniencia y al abuso de la autoridad paterna**.

Los mimbres de la intriga son los mismos que el autor trazó para otras obras: el protagonista está aquejado de algún vicio o defecto que hace de él un personaje ridículo; el hijo y la hija (o solo uno de ellos) tienen sus respectivos amores y desean casarse, pero el padre les prepara un matrimonio descabellado y contrario a la voluntad de los jóvenes; finalmente, la intervención de otros personajes y la propia voluntad férrea de los muchachos consiguen desbaratar los planes del necio protagonista. Normalmente, este esquema habitual sufre transformaciones en cada comedia, de manera que cada una resulta original, puesto que dichas transformaciones se llevan a cabo en función del defecto que aqueja al protagonista.

■ *El avaro*, muestra de la comedia de caracteres

La intención satírica con que Molière concebía sus obras tiene además una clara derivación hacia la intención moral, dado que se ridiculiza a un personaje que provoca con su actitud el daño a los demás. Esta doble intención se plasma con la creación de personajes representativos de un carácter; el autor parte de la observación de un **tipo individual**, con sus circunstancias personales, pero la pasión que lo domina está llevada a tal extremo que adquiere el rango de **prototipo universal**.

Harpagón representa el carácter del avaro por antonomasia, que pretende convertir en víctimas de su actitud a Mariana, la joven humilde con la que decide casarse porque está habituada a la estrechez y gastará poco; a su hijo

Cleanto, destinado a casarse con una viuda aunque está enamorado de Mariana; y a su hija Elisa, a quien el viejo pretende unir en matrimonio con un anciano que no exige dote, a pesar de que la muchacha está enamorada de Valerio. En la misma galería en que figura Harpagón se incluyen otros prototipos como el misántropo, el santurrón hipócrita, etc.

■ El estilo de *El avaro*

El rasgo más característico en el estilo de Molière es la impresión de **naturalidad** en el lenguaje que emplean los personajes. Se trata de un lenguaje lleno de expresividad y viveza, con un acusado **tono conversacional**. Significativa es también la observación del **decoro poético**, según el cual cada personaje se expresa según su condición y nivel.

- 9 Tenemos a continuación la escena V del acto III de *El avaro*, de Molière. En ella intervienen Harpagón, el viejo avaro, que quiere ofrecer una cena a la joven con la que pretende casarse, Mariana, y a la madre de esta; Valerio, el enamorado de la hija de Harpagón, que ha conseguido entrar al servicio de este y finge servirlo con esmero para ganarse su favor; y maese Santiago, cochero y cocinero de la casa. Lee la escena con atención y responde a las cuestiones que se plantean.

ESCENA V

(HARPAGÓN, VALERIO y MAESE SANTIAGO)

- 1 HARPAGÓN: Valerio, ayudadme en esto. Veamos, maese Santiago; os he dejado para el último.
 MAESE SANTIAGO: ¿Es a vuestro cochero, señor, o vuestro cocinero, a quien queréis hablar? Pues yo soy lo uno
 5 y lo otro.
 HARPAGÓN: Es a los dos.
 MAESE SANTIAGO: Mas, ¿a cuál de los dos primero?
 HARPAGÓN: Al cocinero.
 MAESE SANTIAGO: Esperad entonces, por favor. (*Maese Santiago se quita su casaca de cochero y aparece vestido de cocinero.*)
 10 HARPAGÓN: ¿Qué diantre de ceremonia es esta?
 MAESE SANTIAGO: No tenéis más que hablar.
 HARPAGÓN: Me he comprometido, maese Santiago, a dar
 15 una cena esta noche.
 MAESE SANTIAGO: (*Aparte.*) ¡Gran maravilla!
 HARPAGÓN: Dime: ¿nos darás bien de comer?
 MAESE SANTIAGO: Sí; si me facilitáis dinero.
 HARPAGÓN: ¡Qué diablo, siempre dinero! Parece que no
 20 saben decir otra cosa: ¡dinero, dinero, dinero! ¡Ah! ¡Solo tienen esa palabra en la boca: dinero! ¡Hablar siempre de dinero! El dinero es su muletilla.
 VALERIO: No he oído nunca una respuesta más impertinente que esta. ¡Vaya una maravilla dar una buena
 25 comida con mucho dinero! Es la cosa más fácil del mundo, y no hay mísero ingenio que no haga otro tanto; mas para obrar como un hombre hábil hay que saber ofrecer una buena comida con poco dinero.
 MAESE SANTIAGO: ¡Buena comida con poco dinero!
 30 VALERIO: Sí.
 MAESE SANTIAGO: (*A Valerio.*) A fe mía, señor intendente, os quedaremos muy agradecidos si nos reveláis ese secreto y ocupáis mi puesto de cocinero; así seréis dentro el *factoton*.
 35 HARPAGÓN: Callaos. ¿Qué necesitaremos?
 MAESE SANTIAGO: Aquí tenéis a vuestro señor intendente, que os dará bien de comer por poco dinero.
 HARPAGÓN: ¡Arre! Quiero que me respondas.
 MAESE SANTIAGO: ¿Cuántas personas seréis en la mesa?
 40 HARPAGÓN: Seremos ocho o diez; mas solo hay que contar ocho. Donde comen ocho pueden comer muy bien diez.
 VALERIO: Eso por descontado.
 MAESE SANTIAGO: ¡Pues bien! Se necesitarán cuatro grandes ollas de sopa y cinco platos... Sopas... Principios...
 45 HARPAGÓN: ¡Diablo! Eso es para dar de comer a una ciudad entera.
 MAESE SANTIAGO: Asa...
 HARPAGÓN: (*Tapando la boca de Maese Santiago con la*
 50 *mano.*) ¡Ah, traidor! Te comerás mi fortuna.
 MAESE SANTIAGO: Entremeses...
 HARPAGÓN: (*Volviendo a poner su mano sobre la boca de Maese Santiago.*) ¿Más aún?
 VALERIO: (*A Maese Santiago.*) ¿Es que pensáis atiborrar
 55 a todo el mundo? ¿Y el señor ha invitado a unas personas para asesinarlas a fuerza de condumio? Id a leer un rato los preceptos de la salud y a preguntar a los médicos si hay algo más perjudicial para el hombre que comer con exceso.
 60 HARPAGÓN: Tiene razón.
 VALERIO: Sabed, Maese Santiago, vos y vuestros compañeros, que resulta una ladronera una mesa llena de viandas en demasía; que para mostrarse verdaderamente amigo de los que uno invita es preciso que la frugalidad
 65 reine en las comidas que se den, y que, según el dicho antiguo, «hay que comer para vivir y no vivir para comer».
 HARPAGÓN: ¡Ah, qué bien dicho está eso! Acércate que te abraze por esa frase. Es la más hermosa sentencia que he oído en mi vida: Hay que vivir para comer y no
 70 comer para vi... No; no es eso. ¿Cómo has dicho?
 VALERIO: Que hay que comer para vivir y no vivir para comer.
 HARPAGÓN: (*A Maese Santiago.*) Sí. ¿Lo oyes? (*A Valerio.*) ¿Quién es el gran hombre que ha dicho eso?
 75 VALERIO: No recuerdo ahora su nombre.
 HARPAGÓN: Acuérdate de escribirme esas palabras: quiero hacerlas grabar en letras de oro sobre la chimenea de mi estancia.
 Valerio: No dejaré de hacerlo. Y en cuanto a vuestra
 80 cena, no tenéis más que dejarme hacer; yo lo dispondré todo como es debido.
 HARPAGÓN: Hazlo, pues.
 MAESE SANTIAGO: ¡Tanto mejor! Menos trabajo tendré.
 HARPAGÓN: Harán falta cosas de esas que se comen apenas
 85 y que hartan en seguida; unas buenas judías magras con algún pastel en olla, bien provisto de castañas.

- VALERIO: Confíad en mí.
HARPAGÓN: Y ahora, Maese Santiago, hay que limpiar mi carroza.
- 90 MAESE SANTIAGO: Esperad; esto va dirigido al cochero. (*Maese Santiago se vuelve a poner su casaca.*)
¿Decíais...?
- HARPAGÓN: Que hay que limpiar mi carroza y tener pre-
95 parados mis caballos para llevar a la feria...
- MAESE SANTIAGO: ¡Vuestros caballos, señor! ¡Pardiez!, no se encuentran en estado de caminar. No os diré que estén echados en su cama: los pobres animales no la tienen, y sería mentir; mas los hacéis observar unos ayunos tan severos, que ya no son más que ideas, fantasmas o figuraciones de caballos.
- 100 HARPAGÓN: ¡Van a estar muy enfermos no haciendo nada!
- MAESE SANTIAGO: Y, aunque no se haga nada, señor, ¿es que no se necesita comer? Mejor les valdría a las pobres bestias trabajar mucho y comer lo mismo. Me parte el corazón verlos así, extenuados. Pues, en fin: siento tal cariño por mis caballos, que me parece que soy yo mismo, cuando los veo sufrir. Me quito para ellos, todos los días, las cosas de la boca; y es tener, señor, un temple muy duro no sentir piedad alguna por el prójimo.
- 110 HARPAGÓN: No será un trabajo grande ir hasta la feria.
- MAESE SANTIAGO: No, señor; no tengo valor para llevarlos, ni podría darles latigazos; en el estado en que se hallan, ¿cómo queréis que arrastren la carroza? ¡Si no pueden tirar de ellos mismos!
- 115 VALERIO: Señor, rogaré al vecino Picard que se encargue de guiarlos, y de este modo podremos contar con este aquí para preparar la cena.
- MAESE SANTIAGO: Sea. ¡Prefiero que se mueran bajo la mano de otro que bajo la mía!
- 120 VALERIO: Maese Santiago es muy sensato.
- MAESE SANTIAGO: Y el señor intendente muy dispuesto y decidido.
- HARPAGÓN: ¡Haya paz!
- 125 MAESE SANTIAGO: Señor, no puedo soportar a los aduladores; y veo que lo que él hace, sus continuas requisas sobre el pan y el vino, la leña, la sal y las velas son únicamente para halagaros y haceros la corte. Eso me enfurece, y me enoja oír a diario lo que se dice de vos, pues,
- 130 en fin, os tengo afecto a mi pesar y, después de mis caballos, sois la persona a la que quiero más.
- HARPAGÓN: ¿Podría yo saber de vuestros labios, maese Santiago, lo que se dice de mí?
- 135 MAESE SANTIAGO: Sí, señor, si tuviera la seguridad de que eso no os iba a enojar.
- HARPAGÓN: No; en modo alguno.
- MAESE SANTIAGO: Perdonadme; sé muy bien que os encolerizaría.
- 140 HARPAGÓN: En absoluto. Al contrario, es darme gusto, y me complace saber cómo hablan de mí.
- MAESE SANTIAGO: Señor, ya que lo deseáis, os diré francamente que se burlan en todas partes de vos, que nos lanzan cien pullas a cuenta vuestra y que nada los embelusa tanto como morderos y estar murmurando siempre sobre vuestra tacañería. El uno dice que mandáis imprimir almanaques especiales, en los que hacéis duplicar las Témperas y las Vigilias, a fin de aprovecharos de los ayunos a que obligáis a vuestra gente; el otro, que siempre tenéis preparada una riña con vuestros criados en época de aguinaldos, o cuando salen de vuestra casa, para tener así un motivo de no darles nada. Aquel cuenta que una vez hicisteis emplazar judicialmente al gato de vuestro vecino por haberse comido en vuestra cocina los restos de una pierna de cordero. Este, que se os ha sorprendido una noche sustrayendo vos mismo la avena a vuestros caballos, y que vuestro cochero, mi antecesor en el puesto, os dio en la oscuridad no se cuántos palos, lo cual no quisisteis divulgar. En fin: ¿queréis que os lo diga? No se puede ir a ningún sitio donde no se oiga haceros trizas. Sois el tema de irrisión de todo el mundo, y siempre se os designa bajo los nombres de avaro, roñoso, ruin y usurero.
- 160 HARPAGÓN: (*Golpeando a Maese Santiago.*) Sois un necio, un bergante, un pícaro y un descarado.
- MAESE SANTIAGO. ¿Lo veis? ¿No lo había yo adivinado? No quisisteis crearme. Ya os dije que os enojaríais al decirlos la verdad.
- HARPAGÓN: Aprendered a hablar.

Molière, *El avaro*

- Resume brevemente la escena.
- ¿Qué nos da a entender el hecho de que maese Santiago sea a la vez cochero y cocinero?
- Señala algunas de las numerosas muestras de la avaricia de Harpagón. (Recuerda que su pasión llevada al extremo es lo que lo convierte en un personaje prototípico.)
- La avaricia ciega a Harpagón hasta el punto de que no advierte la intención aduladora de Valerio. Señala cómo se muestra esta intención del joven.
- Entre maese Santiago y Valerio hay un intercambio de halagos claramente irónicos. Indícalos.

3.4.2 El mito de don Juan

A lo largo de la historia de la literatura, poblada por millones de personajes de toda índole y condición, solo unos pocos han logrado trascender sus propias circunstancias y su historia para devenir tipos universales, representativos de una manera de concebir el mundo. En este reducido grupo encontramos, por ejemplo, a don Quijote, encarnación de la lucha por los ideales de libertad y justicia; a Romeo y Julieta, personificación de los amantes por encima de cualquier barrera, incluida la de la muerte, etc.

Entre los personajes literarios que han logrado mayor proyección universal hasta alcanzar la dimensión de mito está el de don Juan, del que existen centenares de versiones de diferentes países y épocas.

La primera configuración literaria del tipo del seductor irreductible se debe al español **Tirso de Molina**, quien, en la obra teatral *El burlador de Sevilla y convidado de piedra* (1616), ya fijó el nombre y los rasgos principales del personaje: un individuo cuya principal motivación vital es la conquista y posterior burla de las mujeres, con una extraordinaria capacidad de seducción y un constante desafío a las leyes de los hombres y de Dios, y que acaba siendo castigado.

Casi cincuenta años después de la obra de Tirso de Molina, **Molière** retoma el personaje y lo adapta al ambiente cortesano francés, dotándolo quizá de un mayor cinismo y un irreverente escepticismo sobre el más allá. La versión de Molière fue, a su vez, fuente de numerosas versiones posteriores, que aportaron interpretaciones y matices muy diversos al personaje.

Fue durante del Romanticismo cuando el mito alcanzó mayor difusión.

Lord Byron, en un poema inconcluso, lo convierte en un ser entregado a los deleites de la vida que entiende la seducción amorosa como un camino en la búsqueda de lo absoluto. De este período son también los tratamientos que de este tema hicieron **Alejandro Dumas**, **Gautier** y **Mérimée**, así como la versión más popular en España, la de **José Zorrilla** (*Don Juan Tenorio*, 1844), en la que el personaje se redime a través del amor espiritual y consigue el perdón divino. También el romántico **José de Espronceda** ofreció una interesante versión del mito en su poema *El estudiante de Salamanca*, donde la figura del burlador es encarnada por el joven don Félix de Montemar.

Ya en el siglo xx, el personaje del seductor continuó provocando el interés de destacados autores, como **Ramón María del Valle-Inclán**, quien en las *Sonatas* recuperó el personaje en la creación de su protagonista, el marqués de Bradomín, para el que la seducción amorosa es un ejercicio de sublimación exquisita.

El mito ha sido tratado igualmente en la música: **Strauss**, **Chopin**...; pero la versión musical más conocida es, sin duda, la ópera de **Mozart** *Don Giovanni*, con libreto de Lorenzo Daponte.



Don Juan (1950), de José Luis Sanz de Heredia.

- 10** Entre las muchas versiones del mito de don Juan, es sin duda la de Molière, como hemos dicho, la que tuvo mayor difusión. De ella presentamos un fragmento de la primera escena, en la que don Juan y su servidor, Sganarelle, muestran algunos rasgos de sus caracteres.

ACTO PRIMERO, ESCENA II

- 1 SGANARELLE: ¡Ah, Dios mío! Conozco a mi don Juan al dedillo y tengo a vuestro corazón por el mayor corretón del mundo; le complace ir de lazo en lazo y no le gusta permanecer quieto.
- 5 DON JUAN: Y dime: ¿no te parece que tengo razón en emplearlo así?
SGANARELLE: Yo, señor...
DON JUAN: ¿Qué? Habla.
SGANARELLE: Seguramente tenéis razón, si queréis; no se os puede contradecir. Mas si no lo queréis, sería quizá otro asunto.
- 10 DON JUAN: Pues bien: te concedo la libertad de hablar y de decirme tu opinión.
SGANARELLE: En tal caso, señor, os diré francamente que no apruebo en absoluto vuestro método y que encuentro muy mal amar en todos los lados como hacéis.
- 15 DON JUAN: ¡Cómo! ¿Quieres que permanezca uno ligado a la primera mujer que nos cautiva; que se renuncie al mundo por ella y que no tenga uno ya ojos para nadie?
- 20 ¡Linda cosa la de querer jactarse del falso honor de ser fiel, enterrándose para siempre en una pasión y permaneciendo muerto en la juventud a todas las otras beldades que pueden conmover nuestros ojos! No, no; la constancia es solo buena para los ridículos; todas las beldades tienen derecho a seducirnos, y la ventaja de haber sido la primera no debe quitar a las otras las justas pretensiones que tienen sobre nuestros corazones. Por mi parte, la belleza me extasia allí donde la encuentro, y cedo con facilidad a esa dulce violencia a que nos arrastra. Aunque
- 25 esté comprometido, el amor que siento por una beldad no obliga a mi alma a cometer una injusticia con las otras, conservo mis ojos para ver el mérito de todas, y rindo a cada una los homenajes y tributos a que nos obliga la Naturaleza. Sea lo que fuere, no puedo negar mi corazón a todo cuanto veo de amable, y no bien un bello rostro me lo pide, si tuviera yo diez mil corazones, todos los entregaría. Las nacientes inclinaciones tienen, después
- de todo, encantos inexplicables, y todo el placer del amor está en el cambio. Se goza una dulzura suma venciendo 40 con cien homenajes el corazón de una belleza juvenil, viendo día tras día los pequeños progresos que uno hace, combatiendo por medio de arrebatos, lágrimas y suspiros el inocente pudor de un alma a la que le cuesta trabajo rendir las armas, forzando poco a poco todas las 45 débiles resistencias que ella nos opone, venciendo los escrúpulos de que se enorgullece y llevándola suavemente allí donde deseamos hacerla llegar. Mas una vez adueñado de ella, no hay ya nada que decir ni que desear; acaba toda la hermosura de la pasión, y nos adormece- 50 mos en la tranquilidad de semejante amor como no venga algún nuevo objeto a despertar nuestros deseos y a ofrecer a nuestro corazón los encantos atrayentes de una conquista a realizar. En fin: nada hay tan dulce como vencer la resistencia de una beldad, y yo tengo, en ese 55 aspecto, la ambición de los conquistadores que vuelan perpetuamente de victoria en victoria sin poder decidirse a limitar sus deseos. Nada hay que pueda detener la impetuosidad de los míos; siento en mí un corazón capaz de amar a toda la Tierra, y, como Alejandro, desearía yo que 60 hubiese otros mundos para poder extender a ellos mis conquistas amorosas.
- SGANARELLE: ¡Cómo os expresáis, por mi vida! Parece que habéis aprendido eso de memoria y habláis enteramente como un libro.
- 65 DON JUAN: ¿Qué tienes que decir a eso?
SGANARELLE: A fe mía, tengo que decir... No sé qué decir, pues dais la vuelta a las cosas de un modo que parecéis tener razón, y, sin embargo, es indudable que no la tenéis. Guardaba yo los más hermosos pensamientos del mundo, 70 y vuestros discursos lo han embrollado todo. Dejadlo; otra vez pondré mis razonamientos por escrito para discutir con vos.

Molière, *Don Juan*

- a** Dos son las características que diferencian en este fragmento a don Juan y a Sganarelle: su idea del amor y su dominio del lenguaje. Comenta ambos aspectos.
- b** En relación con el lenguaje, ¿puede decirse que Molière tiene en cuenta el decoro poético, por el cual cada personaje se expresa según su condición?
- c** En la larga intervención de don Juan, se aprecia alguna muestra de cinismo. Hazlo notar.
- d** Selecciona una frase de don Juan que sintetice su concepción del amor.
- e** Para algunos estudiosos del *Don Juan* de Molière, este personaje es la encarnación de un espíritu romántico. ¿Crees que es así? ¿Por qué?

4 El teatro isabelino en Inglaterra

Dado que el Renacimiento se desarrolló en Inglaterra más tarde que en el resto de Europa, las manifestaciones literarias medievales en este país se prolongaron hasta bien entrado el siglo **xvi**. El teatro no fue una excepción, y durante la primera mitad de este siglo predominó un **teatro religioso** de procedencia medieval. Pero, como ocurrió también en España, junto a este teatro religioso se fueron abriendo paso un **teatro cortesano** –que se representaba en las universidades– y un **teatro popular**. Este último sería, a la postre, el que acabaría triunfando y generando una nómina de obras y autores de primer orden.

Este grupo de autores, a cuya cabeza se encuentra la figura extraordinaria de Shakespeare, constituye el denominado **teatro isabelino inglés**, que cubre las dos últimas décadas del siglo **xvi** y casi toda la primera mitad del **xvii**. La denominación se debe a que se gestó durante el reinado de Isabel I (1559-1603), aunque también se extendió a los reinados de Jacobo I (1603-1625) y de Carlos I (1625-1649).

4.1 Los teatros y el público

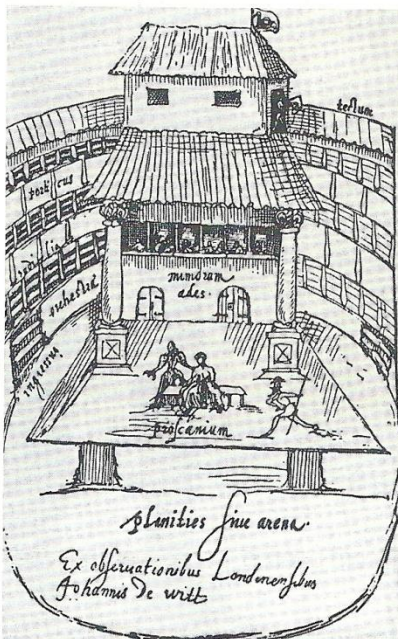
El teatro popular inglés empezó a representarse en escenarios improvisados, como los patios de posadas, a los que acudía un público variopinto. Pero al iniciarse el ciclo isabelino ya existían locales expresamente contruidos para las representaciones teatrales. Los más importantes se edificaron en las proximidades de Londres, ya que dentro de la ciudad el teatro estaba por entonces prohibido. Especialmente destacados fueron **The Swan** (El Cisne), de forma circular, y **The Globe** (El Globo), de forma hexagonal. Estas formas permitían que la mayor parte del público se distribuyera en el patio central del edificio, al aire libre, en torno del escenario que ocupaba parcialmente lo que hoy sería el patio de butacas. Las representaciones se hacían, como cabe suponer, solo en las temporadas de clima benigno.

Del mismo modo que en los corrales de comedias españoles, el público de estos teatros estaba integrado por gente de toda condición, pero con un predominio del **estamento popular**, que imponía sus gustos al margen de los preceptos clasicistas. Era un público que reclamaba **diversión** y **emoción**, y a estas exigencias se entregaron sin resistencia todos los autores.

4.2 Características del teatro isabelino

Como hemos visto, es un teatro que no sigue los preceptos clásicos:

- a Se transgreden**, en primer lugar, las controvertidas unidades de **tiempo**, **lugar** y **acción**.
- b Se mezclan los géneros**, de manera que, en ocasiones, una situación trágica o de alta tensión dramática puede verse aliviada por la intervención cómica del *clown* (papel similar al que desempeña el *gracioso* en el teatro español).
- c Se mezclan**, igualmente, los **personajes nobles** con los **plebeyos**.
- d Finalmente**, en una misma obra pueden alternarse el **verso** y la **prosa**.



Boceto de Jan Wift del teatro El Cisne, 1596.

Independientemente de la aludida mezcla de géneros y de la imprecisión que esta supone, hay en ocasiones un claro predominio del elemento trágico o cómico, por lo que, junto a las tragicomedias (muy abundantes), pueden distinguirse obras que son tenidas como tragedias y otras que son claramente comedias.

Circunscritas al **drama** o a la **tragedia**, merece especial atención la creación de piezas de **tema histórico**, que generaron un apasionado interés del público por el pasado, con frecuencia agitado y cruento, de su país. En todos estos géneros brilló el genio insuperable de Shakespeare.

4.3 Principales autores

A causa del altísimo interés del público por la renovación constante de las novedades teatrales, sería muy extensa la lista de autores que podríamos citar. En cuanto a la autoría de las obras, es difícil atribuirla con seguridad en un número elevado de ellas, porque con frecuencia una misma pieza podía deberse a varios autores; además, era común que una obra fuera la refundición de otra anterior, ya que no existía una conciencia arraigada de la propiedad sobre la creación dramática.

No obstante, podemos aventurarnos a citar algunos nombres que aún son objeto de revisión esporádica en los escenarios contemporáneos:

■ **Thomas Kyd** (1558-1594) fue uno de los primeros representantes del teatro isabelino. A él se debe una de las obras que marcaron el camino de la «tragedia de la venganza», la *Tragedia española*, que, según algunos críticos, pudo ser la base para que Shakespeare escribiera su *Hamlet*.

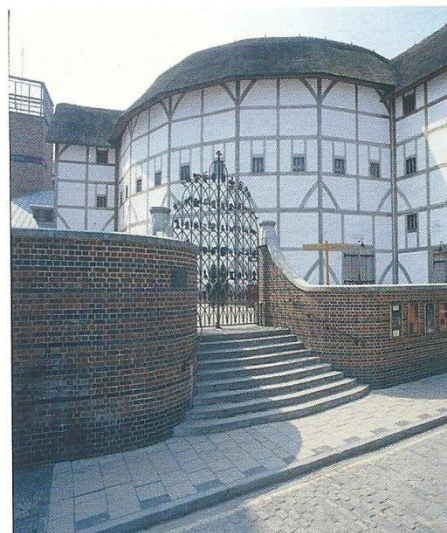
■ **Christopher Marlowe** (1564-1593), en cuya biografía se encuentran muchos puntos oscuros y misteriosos (episodios de espionaje, muerte violenta no del todo esclarecida...), fue quizá el mejor dotado de los dramaturgos anteriores a Shakespeare. Destaca, sobre todo, por su *Tragedia del doctor Fausto* (1588), primera versión teatral de la leyenda alemana que siglos después elevaría Goethe a la categoría de mito. Siguió a esta obra *The Jew of Malta* (1589-90) y *Edward II* (1591), que sirvieron a Shakespeare para la composición de *El mercader de Venecia* y *Ricardo III*.

■ **Benjamin Jonson** (1572-1637) fue amigo de Shakespeare y actor como él. Alternó la poesía y el teatro. Como poeta fue laureado en una fecha imprecisa, y como dramaturgo reinó en los teatros durante más de veinte años,

sobre todo como autor de comedias. A este género pertenece su obra más destacada, *Volpone*, de tema misantrópico, considerada una obra maestra del humor.

■ **John Fletcher** (1579-1625) escribió un número considerable de obras en colaboración con diversos autores (Shakespeare, Rowley...), aunque sus colaboraciones más estrechas y abundantes fueron con **Francis Beaumont** (1584-1616). Se les atribuye la creación conjunta de quince obras, de género tragicómico, que ejercieron una influencia considerable en el teatro del siglo XVII. Entre ellas figuran piezas de acentuada originalidad y elegancia, como *Cupid's Revenge* y *A King and No King*, ambas estrenadas tras la muerte de Beaumont.

■ **William Rowley** (1585-1642) cultivó con gracia la comedia (*A new wonder*), pero sus obras más importantes las escribió en colaboración con otros autores, entre ellos **Thomas Middleton** (1570-1627). A ambos se deben *A Fair Quarrel* y *The Changeling*, esta última muy representada posteriormente. Middleton escribió en solitario, entre otras, la sátira *The Black Book*, en la que ridiculiza todos los estamentos sociales de la vida londinense.



El teatro *The Globe* en la actualidad. En su origen, fue construido en 1599 por Peter Street. Su forma interior es hexagonal.

DE AUTOR... A ACTOR



De la vida de William Shakespeare, uno de los más grandes genios que ha dado la literatura universal, no son muchos los datos seguros que se poseen. Nació en Stratford-on-Avon en 1564, hijo de un comerciante acomodado.

Poco se sabe de su formación académica; lo más probable es que realizara estudios primarios en la escuela de su ciudad y que la abandonara pronto para trabajar como aprendiz de algún oficio.

Se sabe que se casó a los dieciocho años y que pronto se vio con tres hijos. Indicios posteriores permiten suponer que el matrimonio, aunque duró hasta la muerte del autor, fue infeliz.

Durante años su pista se esfuma y reaparece en Londres en 1592, cuando empezó a ser conocido como actor y autor. Formó parte de varias compañías teatrales, incluida la más importante de ellas, protegida por el Lord Chamberlain. La protección de tan importante mecenas le procuró una gran notoriedad. Sus éxitos se sucedieron y pronto se vio con una situación económica desahogada, hasta el punto de que en 1599 ya había creado su propia compañía, con la que se instaló en el teatro *The Globe*. Durante estos primeros años en Londres, se dedicó especialmente al drama histórico y a la comedia, en ocasiones refundiendo obras de otros autores coetáneos (lo cual, como hemos visto, era habitual) o tomando como punto de partida obras de otras épocas y otras literaturas.

El cambio de siglo fue un punto de inflexión en la producción de Shakespeare. Su obra abandonó el tono cómico y se adentró en terrenos sombríos y de una profundidad sobrecogedora. Fue la etapa de sus más grandes **tragedias**: *Hamlet*, *Otelo*, *El rey Lear* y *Macbeth*. Solo *Romeo y Julieta*, tragedia igualmente grandiosa, fue creada en su etapa anterior.

Pasados unos años volvió a dar un giro en su carrera, regresando a la **comedia**. Su última obra, *La tempestad*, que figura también entre sus mejores creaciones, es de 1611.

De todo este tiempo en que Shakespeare daba al teatro algunas de las más importantes obras de la historia, se ignoran los detalles íntimos de su vida. Sí se sabe que en los últimos años vivió retirado en su ciudad natal, donde había adquirido importantes propiedades. Murió el 23 de abril de 1616.

4.4 William Shakespeare

Los extraordinarios logros de Shakespeare en el teatro no deben hacernos olvidar que, además, es uno de los más destacados poetas en lengua inglesa. Muy valioso es su poema de tema mitológico *Venus y Adonis*, pero son sus **sonetos** los que lo sitúan en un lugar eminente en la historia universal de la lírica amorosa.

4.4.1 La singularidad del teatro shakesperiano

Las treinta y siete obras que conforman la producción dramática de Shakespeare constituyen tal vez **el legado más impresionante de las letras inglesas**. Su singularidad no se debe, sin embargo, a los planteamientos y los esquemas con que construía sus obras (para los que Shakespeare asumió las directrices que impuso el teatro isabelino, en el que, como vimos, figuran numerosos e importantes autores) ni a la originalidad de las historias que abordaba, tomadas la mayoría de obras anteriores. Su grandeza hay que buscarla, sin duda, en otras aportaciones. Entre ellas podemos citar las siguientes:

- a** Su **estilo** es asombrosamente **rico**. El dominio extraordinario de la lengua inglesa que el autor muestra le permite abarcar con maestría desde la expresión más exquisita y sublime hasta el gracejo del habla popular.
- b** Tan potente riqueza estilística se puso al servicio de una aguda capacidad para pulsar los resortes de la **emoción**, de manera que el espectador –o el lector– no puede permanecer indiferente ante las palabras de sus logrados personajes.
- c** Elevó a sus criaturas a la categoría de **personajes universales**, al encarnar las pasiones más arrebatadoras –amor, celos, envidia, ambición...–, pero sin someterlos al corsé deshumanizador de los prototipos; muy al contrario, resultan extraordinariamente vivos.
- d** Particularmente valiosa es su concepción del **personaje cómico (clown o bufón)** como contrapunto de los personajes más graves. Si en otros autores este personaje sirve para poner la nota cómica y aliviar la tensión de las situaciones más dramáticas (como, de hecho, ocurría también con nuestro *gracioso*), en Shakespeare adquiere otra dimensión: sus intervenciones, sin perder el tono irónico, alcanzan en ocasiones **auténtica hondura filosófica**, de modo que el humor es con frecuencia más amargo que burlesco y la tensión dramática no se aligera, sino que se refuerza.

4.4.2 Las comedias

El **enredo de raíz clásica** –Plauto, Terencio...– e italiana fueron el punto de partida para la elaboración de las **comedias** de Shakespeare. Los elementos más característicos del enredo (los malentendidos, el disfraz, las intrigas de giros inesperados, etc.) conforman la base de estas obras. En ellas el autor estudia todas las clases sociales, por lo que constituyen un buen **reflejo de la sociedad**. Pero, una vez más, sus personajes están lejos de ser meros estereotipos, sino criaturas de carne y hueso perfectamente **individualizadas**. Sin pretender ser aleccionadoras, de sus comedias se infieren **los peligros de las actitudes nocivas**; pero siempre se resuelven felizmente.

Son buena muestra de todo ello las comedias de la primera etapa del autor, entre las que destacamos *La comedia de las equivocaciones*, *El mercader de Venecia*, *La fierecilla domada* (procedente, al parecer, de un cuento de *El conde Lucanor* de don Juan Manuel), *El sueño de una noche de verano* (sin duda, la comedia mejor considerada de su autor y la más representada), *Las alegres comadres de Windsor*, etc. Aunque predomina en las comedias el **tono burlesco**, algunas de ellas se tiñen de **gravedad** y de **melancolía**. Es lo que se observa en las comedias que escribió en la misma época de sus grandes tragedias: *A buen fin no hay mal principio* y *Medida por medida*.

Como hemos visto antes, Shakespeare regresó a la comedia después de dedicar unos años a su teatro más grave. De esta última etapa destaca, sobre todo, la que se considera su testamento dramático, *La tempestad*, en la que la fantasía y la magia colman de lirismo una obra optimista y serena.

4.4.3 Las obras históricas

Una de las fuentes principales en el desarrollo del teatro isabelino fue la propia historia de Inglaterra. El pueblo inglés, que vivía con el reinado de Isabel I una relativa situación de paz, reclamaba con verdadero entusiasmo ahondar en el pasado cruento y belicoso de su país. Shakespeare no fue insensible a esta demanda, y escribió diez piezas históricas, entre dramas y tragedias, la mayoría durante la última década del siglo XVI: *Enrique VI*, *Ricardo III*, *Ricardo II*, etc. En ellas se repasan varios siglos de la historia inglesa. El interés de estas obras no radica ya en las circunstancias o los episodios concretos del pasado, sino en la pasión con que se presentan las **ambiciones humanas**, relacionadas en este caso con el **poder**. Acaso la más destacada de estas obras es *Ricardo III*, por la fuerza extraordinaria con que se presentan la maldad y la injusticia.

4.4.4 Las obras romanas

Los **entresijos del poder** también fueron sondeados por Shakespeare fuera de su país, concretamente en la historia de Roma. También en este caso lo que menos interesa es lo puramente histórico, sino la profundización en los conflictos internos de sus personajes. La tiranía, la justicia, el deber patriótico, etc. son temas sobre los que reflexiona el autor en estas obras, en algunos casos sacudidas por un vendaval de violencia: *Tito Andrónico*, *Julio César*...

SHAKESPEARE Y EL CINE

Las adaptaciones de Shakespeare al cine han sido unas veces muy próximas a la obra original y otras, versiones muy libres. Señalamos solo las más destacadas.

Romeo y Julieta

- George Cukor (1936)
- Franco Zeffirelli (1968)
- *West Side Story*, (1961) de J. Robbins y R. Wise, sobre bandas callejeras neoyorquinas.
- *Los tarantos* (1963), de F. Rovira Beleta, ambientada en el mundo gitano.

Hamlet

- L. Olivier (1948)
- K. Branagh (1996)

Otelo

- Orson Welles (1952)
- Franco Zeffirelli (1986)
- Oliver Parker (1995)

El rey Lear

- Peter Brook (1971)
- *Ran*, de Akira Kurosawa (1985)

Macbeth

- Orson Welles (1948)
- Roman Polanski (1971)



Otelo (1995), de Oliver Parker.

ROMEO Y JULIETA

Fue escrita en 1597. Parte de una historia italiana escrita en el primer cuarto del siglo XVI, y se desarrolla en la Verona (Italia) de dos siglos antes. Romeo y Julieta son los respectivos hijos de dos familias irreconciliablemente enemistadas, los Montesco y los Capuleto. Romeo se enamora de Julieta y la joven le entrega candorosamente su amor. Frente a la **pasión amorosa** de los jóvenes se erige otra pasión de fuerza incontenible, la del odio entre las dos familias. Romeo y Julieta saltan por encima de las barreras de clanes y sangre al jurarse amor eterno, y en pocos días recorren un camino de lucha contra el **peso de las convenciones**. La obra está traspasada por la presencia del odio y la venganza, y los jóvenes sucumben arrastrados por un inexorable destino adverso. No obstante, en el espectador permanece la impresión de que el amor ha traspasado la frontera de la muerte.

4.4.5 Las grandes tragedias

Es en la tragedia donde el genio de Shakespeare se muestra con mayor brillantez. Es este género, también, el que le ha granjeado la máxima gloria. Son innumerables las versiones y adaptaciones que sus grandes tragedias han tenido en los escenarios, y en el último siglo han sido también la base para numerosas obras cinematográficas.

La creación de estas obras se concentra en unos pocos años. Salvo *Romeo y Julieta*, escrita en su primera época, las tragedias más sobresalientes fueron creadas entre 1601 o 1602 (*Hamlet*) y 1606 (probable fecha de *Macbeth*). En medio quedan, además, *Otelo* y *El rey Lear*. En sus tragedias, Shakespeare suele combinar el **verso** y la **prosa**, y en su lenguaje caben desde la **expresión más exquisita** hasta el registro **más familiar**, plagado de exabruptos y crudeza.

EL REY LEAR

Escrita entre 1604 y 1605, Shakespeare recurrió a una antigua leyenda celta para escribirla. Estamos probablemente ante la tragedia de mayor alcance moral, ya que en ella se dirimen, en un sentido amplio, las grandes fuerzas que mueven el mundo: **el Bien y el Mal**. Este tema se concreta en la historia de Lear, el rey que, en el reparto de su reino, comete una evidente injusticia con Cordelia, la menor de sus tres hijas. En el desarrollo de la obra asistimos a la ingratitud de las dos hijas favorecidas y a la fidelidad amorosa de la hija perjudicada, que, no obstante su desprendimiento y generosidad desmedidos, es finalmente incapaz de rescatar a su padre del desenlace trágico. Este es provocado por su propia injusticia inicial y por el terrible abandono a que lo abocan las hijas ingratas, movidas por la **ambición**. El progresivo deterioro del rey, que desemboca en la locura, se produce en el ambiente espeluznante de una **naturaleza desoladora**, que parece acompañar con la fuerza de sus elementos la desgracia del anciano. Durante la obra, el conflicto entre el Bien y el Mal se manifiesta en la oposición entre otros conceptos: **fidelidad e ingratitud, amor y odio, lucidez y locura**. Especial interés tiene el personaje del bufón, que, desde su posición de loco profesional, es capaz de proferir las más profundas verdades, con un lenguaje extraño rayano en el surrealismo.

OTELO, EL MORO DE VENECIA

Fu escrita probablemente en 1603 y estrenada el año siguiente. Como la anterior, está basada en una obra italiana. Desarrolla el tema del **poder destructivo de los celos**. Otelo, recién casado con Desdémona, es enviado a Chipre como nuevo embajador veneciano. Hasta allí se traslada con su esposa y algunos oficiales a su cargo. Entre ellos está Yago, que siembra en Otelo la sospecha de la infidelidad de su esposa, inocente y ajena a las manipulaciones que contra ellos se tramán. El protagonista, víctima de unos celos irrefrenables y de la confianza depositada en Yago, presta oídos a las acusaciones contra Desdémona y se desencadena la tragedia. Muerta Desdémona a manos de su esposo, se descubre la oscura trama y Otelo se quita la vida. Frente a la compasión que despiertan Desdémona y, en cierta medida, Otelo, destaca la configuración del personaje de Yago, que ha pasado a la historia como símbolo de la **manipulación diabólica**.

MACBETH

Escrita posiblemente en 1606, toma como punto de partida un suceso del siglo XI de la historia de Escocia. Trata como tema principal la **ambición desmedida y sus consecuencias nefastas**. Macbeth, servidor y primo del rey Duncan, concibe a partir de unas profecías la posibilidad de llegar a reinar algún día. Instigado por su esposa, lady Macbeth, asesina al rey, a quien debe lealtad y gratitud, y comienza una

espiral de horrendos crímenes para asegurar que nada se opondrá a sus ambiciosos planes. Ligados al tema de la ambición, aparecen de este modo los temas de la **traición** y la **deslealtad**. Los planes de Macbeth se truncan cuando malinterpreta nuevas profecías, y es aniquilado por personajes sedientos de venganza y justicia. Previamente, lady Macbeth ha sido derrotada por sus propios remordimientos. Junto al tono general de horror y espanto, destaca en Macbeth la presencia de lo fantástico y lo sobrenatural.

HAMLET

Es una de las grandes tragedias de Shakespeare y, probablemente, la obra de teatro más representada de todos los tiempos. Entre 1601 y 1606 el autor escribió varias versiones.

■ Las fuentes

La historia se basa en una vieja leyenda escandinava, recogida en el siglo XII por el cronista danés Saxo Grammaticus y trasladada al francés en el siglo XVI por el erudito François de Belleforest. Salvo un final feliz para el protagonista, la crónica originaria ya contenía la mayoría de los elementos básicos de la tragedia shakesperiana. Además, como antes hemos visto, pudo haber servido también como fuente *La tragedia española* de Thomas Kyd.

■ Los temas

La obra trata como tema principal la **duda** paralizadora que suscita en el ser humano el debate entre la acción y la reflexión. El joven Hamlet, obligado por amor filial y por honor a vengar la muerte de su padre, rey de Dinamarca, a manos de su tío, usurpador del trono, se siente incapaz de actuar, paralizado por el peso de una acción tan decisiva. En este sentido, la obra deviene una profunda reflexión sobre las implicaciones morales del asesinato.

Se desarrollan igualmente temas como el de la **venganza**, que afecta tanto a Hamlet como a Laertes; la **locura**, que en el protagonista es fingida y en Ofelia, pretendida un tiempo por Hamlet, es real; el **incesto**, protagonizado por la reina Gertrudis al desposarse con su cuñado, el asesino del rey difunto, a los dos meses de su viudez... Pero la riqueza temática de *Hamlet* abarca un amplio campo en el que se exploran también la traición, la usurpación del poder, el azar, etc.

■ La estructura

La obra consta de cinco actos de longitud similar, divididos en escenas de extensión variada.

Todo el primer acto es planteamiento, dado que gira en torno a las apariciones del espíritu del padre de Hamlet, que explica los antecedentes —el crimen del actual rey, usurpador del trono— y exige a su hijo la venganza, cuyo cumplimiento, siempre aplazado, será el motor que haga avanzar la obra.

En los actos siguientes la tensión se va acumulando, y los episodios dolorosos (muerte de Polonio, plan para asesinar a Hamlet, traición de los amigos, locura y muerte de Ofelia...) van jalando la obra y conduciéndola hacia la escena final, sobrecogedor teatro de la destrucción total.

El acto central es de especial interés. En él asistimos al famoso monólogo de Hamlet «Ser o no ser...», que nos desvela su lucha interior y es una de las claves para interpretar la obra;



Hamlet (1996), de Kenneth Branagh.

a la representación de los cómicos, que confirma el horrendo crimen del rey; y a la muerte de Polonio, como muestra del papel de la fatalidad en el destino humano.

Tanta tensión acumulada desemboca en el desenlace del último acto, auténtica escena de destrucción y muerte. Por el camino hemos asistido, explorando una gran complejidad de temas, a toda la grandeza y a toda la miseria del corazón humano.

■ Los personajes

La galería de personajes es variadísima. El dueño de la obra es, naturalmente, el joven Hamlet, que pasa por múltiples manifestaciones del sentimiento: temor, pasión, amor, odio..., aunque lo que más lo caracteriza es la duda y la falta de resolución. Su antagonista es el rey Claudio, que representa la ambición y la maquinación perversa para hacerse con el poder ilegítimo. Los demás personajes representan igualmente valores y conceptos muy variados: el sentimiento de culpa y el amor maternal de la reina Gertrudis; la petulancia no exenta de estupidez del consejero Polonio; la inocencia de la obediente Ofelia, pretendida, abandonada y, por último, huérfana; el amor filial y el sentido del honor de Laertes; la traición encarnada por Rosencrantz y Guildenstern, frente a la lealtad de Horacio; la sabiduría popular que representan los sepulcros; el ardo guerrero de Fortinbrás, etc.

■ El estilo

La prosa de *Hamlet*, de un alto lirismo a veces, alcanza cotas de belleza insuperable, a la vez que una extraordinaria capacidad para pulsar los más sutiles matices del sentimiento. Pero junto a ello encontramos también muestras del lenguaje popular, sabroso y expresivo. La introducción de breves fragmentos en verso, además, dan al estilo de esta obra una riqueza inigualable.

11 Este fragmento de *El rey Lear* corresponde al primer acto. Léelo atentamente y responde a las cuestiones.

- 1 LEAR: Mientras, voy a revelar mi propósito secreto
Dadme ese mapa. Sabed que he dividido
en tres mi reino y que es mi firme decisión
liberar mi vejez de tareas y cuidados,
5 asignándolos a sangre más joven, mientras yo,
descargado, camino hacia la muerte.
Mi yerno de Cornwall y tú, mi no menos querido
yerno de Albany, es mi voluntad en esta hora
hacer pública la dote de mis hijas
10 para evitar futuras disensiones. Los príncipes
de Francia y de Borgoña, rivales pretendientes
de mi hija menor, hacen amorosa permanencia
en esta corte y es forzoso responderles.
Decidme, hijas mías, puesto que renuncio
15 a poder, posesión de territorios
y cuidados de gobierno, cuál de vosotras
diré que me ama más, para que mi largueza
se prodigue con aquella cuyo afecto
rivalice con sus méritos. Goneril,
20 mi primogénita, habla tú primero.
GONERIL: Señor, os amo más de lo que expresan las
[palabras,
más que a vista, espacio y libertad,
mucho más de lo que estimen único o valioso;
25 no menos que a una vida de dicha, salud,
belleza y honra; tanto como nunca
amara hijo o fuese amado padre;
con un amor que apaga la voz y ahoga el habla.
Mucho más que todo esto os amo yo.
30 GONERIL: (*Aparte.*) ¿Qué dirá Cordelia? Amará en
[silencio.
LEAR: De todas estas tierras, desde esta raya a esta,
ricas en umbrosas florestas y campiñas,
ríos caudalosos y muy extensos prados,
35 te proclamo dueña. Sean de los descendientes
tuyos y de Albany a perpetuidad.
¿Qué dice mi segunda hija,
mi muy querida Regan, esposa de Cornwall?
REGAN: Yo soy del mismo metal que mi hermana
40 y no me tengo en menos: en el fondo de mi alma
veo que ha expresado la medida de mi amor.
Pero se ha quedado corta, pues yo me declaro
enemiga de cualquier otro deleite
que alcancen los sentidos en su extrema
45 perfección y tan solo me siento venturosa
en el amor de vuestra amada majestad.
CORDELIA: (*Aparte.*) Entonces, ¡pobre Cordelia!
Aunque no, pues sin duda mi cariño
pesará más que mi lengua.
50 LEAR: Quede para ti y los tuyos en herencia perpetua

- este magno tercio de mi hermoso reino,
tan grande, rico y placentero
como el otorgado a Goneril. Y ahora, mi bien,
aunque última y menor, cuyo amor juvenil
55 las viñas de Francia y los pastos de Borgoña
pretenden a porfía, ¿qué dirás por un tercio
aún más opulento que el de tus hermanas? Habla.
CORDELIA: Nada, señor.
LEAR: ¿Nada?
60 CORDELIA: Nada.
LEAR: De nada no sale nada. Habla otra vez.
CORDELIA: Triste de mí, que no sé poner
el corazón en los labios. Amo a Vuestra Majestad
según mi obligación, ni más ni menos.
65 LEAR: Vamos, vamos, Cordelia. Corrige tus palabras,
no sea que malogres tu suerte.
CORDELIA: Mi buen señor, me habéis dado vida,
crianza y cariño. Yo os correspondo como debo:
obedezco, os quiero y os honro de verdad.
70 ¿Por qué tienen marido mis hermanas,
si os aman solo a vos? Cuando me case,
el hombre que reciba mi promesa
tendrá la mitad de mi cariño, la mitad
de mi obediencia y mis desvelos. Seguro
75 que no me casaré como mis hermanas.
LEAR: Pero, ¿hablas con el corazón?
CORDELIA: Sí, mi señor.
LEAR: ¿Tan joven y tan áspera?
CORDELIA: Tan joven, señor, y tan franca.
80 LEAR: Muy bien. Tu franqueza sea tu dote,
pues, por el sacro resplandor del sol,
por los ritos de Hécate y la noche
y toda la influencia de los astros
que rigen nuestra vida y nuestra muerte,
85 reniego de cariño paternal,
parentesco y consanguinidad,
y desde ahora te juzgo una extraña
a mi ser y mi sentir. El bárbaro escita,
o aquel que sacia el hambre devorando
90 a su progenie, hallará en mi corazón
tanta concordia, lástima y consuelo
como tú, hija mía que fuiste.
KENT: Majestad...
LEAR: ¡Silencio, Kent!
95 No te pongas entre el dragón y su furia.
La quise de verdad y pensaba confiarme
a sus tiernos cuidados. —¡Fuera de mi vista!—
Así como mi muerte será mi descanso,
así le niego ahora el corazón de un padre

100 ¡Llamad al Rey de Francia! ¡De prisa!
¡Y al Duque de Borgoña! –Cornwall y Albany,
añadid su tercio al de mis otras dos hijas.
Que la case su orgullo, que para ella es franqueza.
A los dos conjuntamente os invisto

105 con mi poder, supremacía y magnos atributos
que rodean a la realeza. Yo me reservaré
cien caballeros, que habréis de mantener,
y residiré con vosotros
por turno mensual. No conservaré

110 más que el título y los honores de un monarca;
el mando, rentas y ejercicio del poder,
queridos hijos, vuestros son. Para confirmarlo,
compartid entre los dos esta corona.

KENT: Regio Lear, a quien siempre
115 honré como mi rey, quise como a un padre,
seguí como señor, recordé como patrón
en mis plegarias...

LEAR: El arco está tenso; esquivo la flecha.

KENT: Pues que se dispare, aunque la punta
120 me traspase el corazón. Kent será irreverente
si Lear está loco. ¿Qué pretendes, anciano?
¿Tú crees que el respeto teme hablar
cuando el poder se pliega a la lisonja?

Si la realeza cae en la locura,
125 el honor ha de ser franco. Conserva tu poder
y, con mejor acuerdo, frena
tu odioso arrebató. Respondo con mi vida
de que tu hija menor no te ama menos
y de que no están vacíos aquellos

130 cuya voz apagada no resuena en el vacío.

LEAR: ¡Kent, por tu vida, basta!

KENT: Mi vida siempre tuve por apuesta
en las partidas contra tus enemigos

y no temo perderla por salvarte.

135 LEAR: ¡Fuera de mi vista!

KENT: Mira bien, Lear, déjame que sea
por siempre la guía de tus ojos.

LEAR: ¡Por Apolo...!

KENT: Pues, por Apolo, rey,
140 que invocas a tus dioses en vano.

LEAR: ¡Miserable, descreído!

ALBAYN y CORNWALL: ¡Deteneos, señor!

KENT: Mata a tu médico y da la paga
a la inmundada enfermedad. Anula tu regalo
145 o, mientras pueda gritar esta garganta,
te diré que eres injusto.

LEAR: ¡Óyeme, traidor, por tu lealtad escúchame!
Por intentar que falte a mi promesa,
cual yo nunca osé, e interponerte

150 con soberbia entre mi decisión y mi poder,
que ni mi carácter ni mi condición
pueden consentir, en prueba de mi potestad
aquí tienes tu premio. Cinco días te concedo
para que te proveas contra los males

155 de este mundo y el sexto vuelvas tu odiada espalda
a mis dominios. Si el séptimo día
encuentran en mi reino tu cuerpo desterrado,
será tu muerte. ¡Fuera! ¡Por Júpiter,
que no habrá revocación!

160 KENT: Ya te dejo, rey, si ese es tu deseo;
fuera hay libertad y aquí está el destierro.
(A CORDELIA.)

Los dioses, muchacha, te otorguen su amparo,
pues con tanto acierto piensas y has hablado.

William Shakespeare, *El rey Lear*

- En este fragmento se plantea el reparto del reino que el rey Lear pretende hacer entre sus tres hijas (Goneril, Regan y Cordelia). Para ello las pone a prueba pidiendo que les declare el grado de su amor. Suele decirse que este planteamiento inicial resulta inverosímil. Coméntalo, teniendo en cuenta que el punto de partida de Shakespeare fue una leyenda celta.
- El fragmento se divide en dos partes fundamentales. Señálalas.
- Comenta las palabras de cada una de las tres hijas del rey, poniendo especial interés en la actitud de Cordelia.
- Juzga la irresponsabilidad del rey Lear, que lo llevará a su propia tragedia final.
- La lealtad del duque de Kent, fiel servidor del rey, se pone de manifiesto en su actitud. Razónalo y cita algunas intervenciones tuyas que así lo muestren.

