



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA
DE MÉXICO**

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

**“...a book where men/May read strange matters”:
Macbeth entre la escena y el texto.**

T E S I S

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE:

**LICENCIADA EN LITERATURA
DRAMÁTICA Y TEATRO**

P R E S E N T A:

ADRIANA MASCORRO YADO



**ASESOR DE TESIS:
MTRO. EMILIO A. MÉNDEZ RÍOS**

Ciudad Universitaria 2021



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Índice

Introducción	4
1“...a poor player, /That struts and frets his hour upon the stage,”: La dimensión escénica en tiempos de Shakespeare	7
Contexto teatral	7
Edificios teatrales	7
Compañías	10
Prácticas escénicas	13
Modos de actuación.....	14
Estructura de producción.....	17
Relación con el público	19
La compañía de Shakespeare: The Lord Chamberlain’s Men se transforma en The King’s Men	23
2“Thy letters have transported me beyond/This ignorant present”: La dimensión textual en tiempos de Shakespeare	27
Contexto editorial.....	27
Shakespeare.....	30
Primer Folio (1623).....	32
3“...and shalt be/What thou art promised./Yet do I fear thy nature,”: <i>Macbeth</i> en texto y escena. ..	37
Un hecho histórico y un drama.....	37
Sinopsis.....	39
Simon Forman: un espectador contemporáneo de Shakespeare	41
<i>Macbeth</i> y el Primer Folio	45
Particularidades tipográficas en el Primer Folio	49
Sugerencias tipográficas y textuales para la escenificación de <i>Macbeth</i>	52
Relación entre texto y escena	60
Representaciones a partir del Primer Folio.....	80
Conclusiones: “...in your Eye/ Your Hand, your Tongue”.....	84
Anexo.....	87
Referencias Bibliográficas.....	105

Introducción

Este trabajo sobre las dimensiones escénicas y textuales del texto shakespeariano se gestó con mi camino por la universidad. Sin darme cuenta a cada paso se sumaron palabras, autores, comentarios, perspectivas de la escena y de la investigación teatral que desembocaron en lo que se convirtió en mi tema de tesis. Es un resultado del apoyo, interés, esfuerzo y constancia de profesoras y profesores que depositaron en mí la confianza y las herramientas para dar cauce a mi curiosidad en relación con el hecho teatral. Haré una pequeña mención de personas y eventos significativos que orientaron mi viaje hasta este momento.

Conocí las obras de William Shakespeare antes de la universidad pero fue en mi primer semestre que palpé su funcionamiento en escena. En ese primer semestre, con la guía del Mtro. Oscar Martínez Agíss conocí, a través de Shakespeare, la dirección escénica. Ahí, en los inicios de la carrera me enamoré del trabajo de Cicely Berry, de *Macbeth* y de la dirección. Desde entonces me acompaña una frase de este maestro tatuada en cada proyecto escénico del que he sido parte: “Esto lo hacemos para el público”.

El siguiente pilar de mi investigación sucedió con el Lic. Mario Lage con quien, igualmente trabajando Shakespeare (en esa ocasión fueron *Hamlet* y *Sueño de una noche de verano*), empecé a comprender su funcionamiento desde la actuación en un espacio abierto. Se grabó en mí la importancia de la presencia del actor en cuerpo y voz como puente primario e indispensable para que estas obras lleguen al público.

A ellos se sumó la Lic. Ximena Sánchez de la Cruz que ha sido mi mentora en todo a lo que la producción teatral se refiere. Ella, con una frase, revolucionó mi forma de ver el teatro desde la producción: “A muchos se les olvida que los actores sudan”. A partir de ese momento mi

curiosidad se encaminó a todo el esfuerzo técnico que hay detrás de cada función más allá de los textos dramáticos a los que les presté atención en todas las clases de “Historia del arte teatral” dentro de la carrera.

Como cuarto pilar está el Mtro. Emilio Méndez. En su clase conocí el primer compendio de la obra dramática de Shakespeare y volví a poner mi atención en *Macbeth*, la obra de la que me enamoré al iniciar la carrera pero ahora desde su primer registro escrito. En esa particular ocasión puse atención en la forma de impresión y su posible impacto en la actuación. Es en este momento en el que todo converge. Estoy segura que él se dio cuenta antes que yo. Eso lo sé por la memorable respuesta al pedirle que me asesorara para la presente investigación: “Sí, ya sé de qué va”. Sin toda la guía que él me ha dado a lo largo de la carrera y en la asesoría de esta tesis, el resultado no hubiera sido posible. Ya en la parte del camino correspondiente a la estructura de este proyecto de investigación refiero el apoyo y paciencia del Dr. Oscar Armando García que con su guía en clase de Seminario para la investigación y titulación este proyecto fue encontrando cauce.

Mis estudios de licenciatura me condujeron hasta estas páginas. Por eso puedo afirmar que más que tratarse de una tesis sobre William Shakespeare, es una tesis sobre el hecho escénico que engloba una obra de William Shakespeare en su tiempo. En las siguientes páginas haré un recuento de todos los elementos que hicieron posible una obra dramática como *La Tragedia de Macbeth*. Esto con la finalidad de plasmar el trabajo colaborativo y su contexto ya que sin todo ello, este drama no hubiera llegado a tantos escenarios a lo largo del mundo. Encontré razones para sumar al título de cada capítulo un fragmento de este drama, tal como está escrito en su primer registro impreso ya que es el corazón de este proyecto y podríamos imaginar que la obra en su totalidad late aquí dentro.

A lo largo de este trabajo de investigación definiré el panorama teatral en el que se sitúa *La tragedia de Macbeth* en la primera década del siglo XVII en Inglaterra. Primero me detendré en la estructura de la ciudad de Londres, los procedimientos legales, los edificios de representación y la estructura de las compañías teatrales además de las prácticas escénicas de la época que incluyen los modos de producción, actoralidad y el público. Después analizaré los formatos de imprenta y particularmente del primer compendio de la obra dramática de William Shakespeare, el Folio de 1623, ya que es el primer registro que tenemos de la obra dramática de la que me ocuparé.

A partir de dicha base contextual del teatro de la época de Shakespeare me centraré en *Macbeth*. Exploraré su realidad histórica, el registro de una función por parte de un espectador contemporáneo de Shakespeare y el texto en sí mismo, con sus particularidades de estructura e impresión. Con ello deseo plantear la posibilidad de que este registro escrito es un resultado colaborativo de su autor y de su compañía así como de su paso por la escenificación.

A lo largo de las siguientes páginas haré un viaje al contexto de William Shakespeare, de su teatro, de las personas con las que colaboró y las formas en las que eso fue posible. Haré un camino por la escenificación como evento efímero que dejó ciertas huellas que ayudarán a clarificar el hecho escénico de una obra en particular más allá de la imagen glorificada de su autor. Espero que la lectura de esta investigación genere algunas claridades y de pie a un abanico de posibilidades tanto de investigación como de experimentación en torno a este tipo de teatro.

1

“...a poor player, /That struts and frets his hour upon the stage,”¹

La dimensión escénica en tiempos de Shakespeare

Contexto teatral

En el presente apartado estableceré un panorama teatral del siglo XVII en Londres. Expondré los edificios teatrales y las compañías, así como las prácticas de producción y actuación de la época. A partir de esta base contextual, me enfocaré en la práctica concreta de la compañía de la que era parte William Shakespeare: The Lord Chamberlain’s Men, transformada en The King’s Men para cuando estrenó *La tragedia de Macbeth* (*The Tragedy of Macbeth*). De este modo, estableceré la dimensión escénica en la que se desarrolla la obra de la que esta investigación se ocupa.

Edificios teatrales

Es preciso distinguir que la ciudad de Londres se encontraba delimitada de dos maneras: con una barda por tierra y la delimitación natural que ofrecía el río Támesis. La población total rondaba entre los cien mil habitantes y El City Council² se encargaba de mantener fuera de la frontera aquello que establecían como prohibido. Los burdeles, las peleas de perros y osos y el teatro eran las principales actividades excluidas del centro de Londres.

En cuanto a las edificaciones destinadas a la representación teatral, alrededor de 1560 hay una construcción continua y constante a las afueras de la ciudad. El periodo de desarrollo de la infraestructura teatral de Londres inicia con el reinado de Elizabeth I; “such playhouses continued

¹ “Un pobre cómico que se inquieta y pavonea en su hora en el escenario” Todas las traducciones son mías a menos que precise lo contrario.

² Ayuntamiento

to be used as theatrical spaces until they were closed down in the early 1640s.”³ (Kesson, 2016, p. 238)

En 1567 se inaugura el *Red Lion* una milla al este de las afueras de Londres. A partir de esa edificación se construyen teatros a una velocidad sin precedente en la época. El *Bel Savage* abre sus puertas en 1575, en 1576 Brayne y James Burbage construyen el *Theatre*. El mismo año se construye el *Newington Butts* y el teatro cerrado *Blackfriars*.⁴ En 1577 el *Curtain*, *Cross Keys* y el *Bell*. En los años siguientes se construyen cinco teatros más. Las compañías se presentaban en estas edificaciones y en jardines de posadas, además de las giras en los poblados a las afueras de Londres.

Esta proliferación en la construcción de teatros refleja la dinámica de oferta y demanda que también se manifiesta en la producción escénica. “Between about 1560 and 1640, some 3000 new plays were written and performed in London.”⁵ (<http://www.shakespearesglobe.com>) La cantidad de obras de este periodo me permite poner atención en la necesidad de una infraestructura que permita la creación y mantenimiento de dichas producciones en la que profundizaré más adelante. Los últimos teatros construidos en el periodo que comprende esta investigación (*Rose* en 1587, *Swan* en 1595, *Globe* en 1599, *Hope* en 1614) estaban situados a las orillas del río Támesis. Esto podría ser por la mayor afluencia de gente, en especial, comerciantes. (Véase mapa de Londres en Anexo)

³ “tales teatros continuaron siendo utilizadas como espacios teatrales hasta que se cerraron a principios de la década de 1640” (Las traducciones expuestas aquí son de mi autoría salvo se indique lo contrario)

⁴ “An indoor playing space that was a former monastery and had recently been used by boy actors, on the north bank of the Thames. It was not employed immediately because of an outbreak of plague, but from 1609 it became their winter home.”/ “Un espacio cerrado de representación que era un antiguo monasterio y había sido utilizado recientemente por los niños actores, en la orilla norte del Támesis. No fue empleado inmediatamente debido a un brote de peste, pero a partir de 1609 se convirtió en su hogar en invierno.” (Alexander, 2006, p.40)

⁵ “Entre 1560 y 1640, alrededor de 3000 nuevas obras fueron escritas y representadas en Londres”

Había dos tipos de teatros permanentes en Londres: teatros abiertos o anfiteatros y teatros cerrados o completamente techados. Los anfiteatros o teatros abiertos contaban con un gran patio al centro de la construcción. El escenario rectangular da la ilusión de estar insertado dentro del patio circular. El techo del mismo (que abarcaba únicamente las galerías y el escenario) se denominaba “heavens”. Atrás del escenario se contaba con un espacio destinado como camerino; un espacio donde los actores podían cambiarse y esperar su entrada a escena. El espacio para el público podía albergar hasta tres mil personas, constaba del patio, las galerías y los “Lords Rooms” (parte de la galería más próxima al escenario) alrededor del patio, el costo de la entrada era en función del lugar desde donde se vería la representación.⁶ En 1989 descubren los cimientos del *Rose* y del *Globe*. (véase fotos y bocetos en Anexo). Este hecho permite conocer con mayor certeza la localización y dimensión de este tipo de edificaciones.

Los teatros cerrados eran edificios techados y modificados para la representación. El primer teatro cerrado es el *St. Paul's* de 1575. Estos espacios tenían una capacidad máxima de 500 personas, un escenario más reducido, los asientos tenían cojines y era iluminado en su totalidad con velas.⁷ Eran usados primeramente por compañías de niños y paulatinamente, también por compañías de adultos. Más adelante daré más detalles sobre la temporalidad de su uso por razones climatológicas.

En 1592 se desata la peste bubónica, causando grandes estragos a todo espectáculo público en Londres. Los teatros tuvieron que cerrar. Es hasta 1594, ya disminuida la peste, que los teatros pueden abrir nuevamente sus puertas. En 1613, durante una representación y por la detonación de un cañón, se incendia el primer *Globe* y su reconstrucción sucede un año después. En 1642, con la

⁶ Los precios eran: 1 penique el más barato en el patio a pie, 2 peniques en el patio en una banca, los más caros eran los “Lords Rooms”. *Audiences* (<http://www.shakespearesglobe.com>)

⁷ El costo era de 6 libras. *Audiences*. (<http://www.shakespearesglobe.com>)

clausura de los teatros por parte de los puritanos se marca el cierre de esta época de auge teatral en Londres.

El actor y director norteamericano, Sam Wanamaker creó un proyecto de reconstrucción de este tipo de espacios de representación que desató una ola de investigación sobre las puestas en escena en la época de Shakespeare. Dicho proyecto incluía el *Globe* y el *Blackfriars*. El arduo trabajo de Sam Wanamaker incluyó la búsqueda de fondos e investigación sobre localización y forma de construcción de dichos edificios teatrales. La apertura del nuevo Shakespeare's Globe sucedería a tres años de su muerte en 1997.

El segundo no pudo concretarlo por falta de dinero, mientras se consiguió, el lugar fue usado como espacio de ensayos. Es hasta enero de 2014 que, después de una labor de recaudación de fondos, se abre la reconstrucción del teatro techado llamado *Sam Wanamaker Playhouse*. (www.shakespearesglobe.com) Desde la inauguración de ambos espacios, las representaciones no se han detenido, aunque con cambios en la estética de las mismas y en la política artística de la institución en la que se han convertido. A eso se suman los recorridos guiados por ambos teatros y la continua investigación y publicación de los hallazgos sobre estos espacios y su funcionamiento.

Compañías

Las compañías teatrales de la época son grupos de entre 8 y 12 integrantes que se dedican a representar obras teatrales en espacios fijos y de forma itinerante en los poblados aledaños a la ciudad. Había dos tipos de compañías: de adultos y de niños. La lógica de funcionamiento de ambos era distinta; las compañías de niños eran dirigidas e instruidas por un actor adulto que fungía como director del grupo y sólo los niños eran los que aparecían en escena. En cambio, en las

compañías de adultos, aunque había un jefe de compañía, no se contaba con la misma base de instrucción y dirección. De ello hablaré más adelante.

Hay que distinguir que cada compañía tenía que pasar por aprobaciones gubernamentales para poder representar. Estas aprobaciones tienen diferentes rubros: la licencia de la compañía para poder ejercer; el permiso o licencia sanitaria respecto a los espacios de representación; la censura respecto a temas específicos, actores o fechas para poder representar. La instancia responsable era el *Privy Council* que ejercía a través del *Revels Office*, a cargo del *Master of Revels*, que era el Lord Chamberlain. Dicha instancia, como menciona Andrew Gurr, cobró mayor poder con el paso del tiempo:

Once the adult theatres were permanently established in London it became expedient to extend the Powers of the Office, and in 1581 the Master was granted wide Powers, including the censorship of the plays staged anywhere in the country.⁸ (Gurr, 2008, p.92)

Aunado a las aprobaciones necesarias, consta que, el primer requisito era contar con un patronaje (un aristócrata que tomara la responsabilidad monetaria del grupo, aunque esto no se cumpliera en su totalidad). Las compañías se nombraban con el título de su benefactor y, conforme el paso del tiempo, la posibilidad de patrocinar compañías teatrales se fue reduciendo:

“While knights or minor lords might patronise players in the middle of sixteenth century, the privilege became restricted to barons and erls during the reign of Elizabeth (1558-1603), and to members of the royal family during the reign of James (1603-25)”⁹ (Nelson, 2016, p.275)

⁸ "Una vez que los teatros de adultos se establecieron permanentemente en Londres, se hizo conveniente extender los poderes del Office, y en 1581 se concedió al Maestro de Festejos poderes amplios, incluyendo la censura de las obras que se realizaron en cualquier lugar del país."

⁹ "Mientras que los caballeros o señores menores podían patrocinar a los actores a mediados del siglo XVI, el privilegio se restringió a los barones y los heraldos durante el reinado de Isabel (1558-1603), y a los miembros de la familia real durante el reinado de Jacobo (1603-25) "

Por las fechas de censura del Privy Council y las restricciones de posibilidad de patronaje, infiero una reacción de la autoridad respecto al auge del quehacer teatral. Ante la cantidad de producciones y la demanda que tienen se vuelve necesaria una modificación de procedimiento para continuar con el control requerido. La disminución de compañías pudiera ser la posible respuesta a la problemática.

Entre 1570 y 1590 se formaron y disolvieron gran cantidad de compañías teatrales. Tanto de adultos como de niños, todas patrocinadas por diferentes aristócratas, entre ellos: Lord Strange, Lord Pembroke, Lord Worcester, Lord Admiral y Lord Chamberlain. La reina Isabel, al ver el impacto que podía tener el nombre de una compañía, en 1587, “gave the order to form a company under her own name”¹⁰ (Gurr, 2008, p.40). El rey Jacobo replicaría este acto al llegar al trono inglés.

En cuanto empiezan a construirse edificios destinados específicamente para la representación teatral, se inicia un vínculo compañía-espacio teatral. El Theatre es de la familia Burbage; siendo James Burbage jefe de la compañía “Chamberlain’s Men”,¹¹ Philip Henslowe, jefe de la compañía “Admiral’s Men” es quien construye el Rose. En muchos casos, para que estas construcciones fueran posibles, se convenía que fueran subsidiadas por varios de los integrantes de la compañía en cuestión:

The sharers owned the capital of the company, its playbooks and costumes in common and shared the profits earned. All other actors were the employees of the sharers. The sharers were not necessarily the finest actors but they would have to bring a significant contribution to the company

¹⁰ “Dio la orden de formar una compañía bajo su propio nombre”

¹¹ Ahondaré en este caso particular en el apartado de la compañía Chamberlain’s Men/ King’s Men.

in the form either of capital or, as in the case of Shakespeare, writing ability.¹² (Dobson, 2003, p.35-36)

Para 1594, como resultado de las restricciones y convenios de espacios teatrales específicos, empieza un monopolio de la escena en Londres protagonizado por dos compañías: Admiral's Men y Chamberlain's Men. La primera teniendo a la cabeza de su repertorio las obras de Christopher Marlowe en el Rose y la segunda con las obras de William Shakespeare en el Theatre.

Prácticas escénicas

En este apartado describiré las prácticas escénicas de la época para detallar la investigación de la obra en cuestión. Plantearé, además, las relaciones entre el documento escrito y la práctica escénica que se despliegan en: modos de producción, tiempo de ensayos y funciones. De estas relaciones surgen formas de actoralidad, manejos de espacio, así como contactos e intercambios con el público.

Las compañías, como mencioné anteriormente, contaban con entre 8 y 12 integrantes. Algunos sólo eran parte de la compañía y otros, además, eran *sharers*. Esto plantea dos cosas a tener en consideración. Por un lado, que existía una estructura jerárquica por aportaciones monetarias o de alguna otra índole (como apunté en el apartado anterior); por el otro, que la estructura de compañía apunta a una forma de trabajo de *compañía de reparto*. Es decir, es muy probable que como sugiere el ejemplo de Shakespeare y The Chamberlain's Men, ciertos personajes fueran escritos específicamente para ciertos actores.

¹² Los contribuyentes compartían el capital de la compañía, las obras y vestuarios en común, y compartían las ganancias obtenidas. Los demás actores eran empleados de los asociados. Éstos, no eran necesariamente los mejores actores, pero debían dar una contribución significativa en capital, o en el caso de Shakespeare, con su habilidad de escritor.

Aunado a lo anterior, es necesario distinguir la cantidad de personajes dentro de las obras que se representaban en la época y su relación con este esquema de trabajo. Para las representaciones un actor debía hacer a más de un personaje y si hacía falta, se contrataba a gente externa a dicha compañía para completar el reparto necesario; jóvenes para los papeles femeninos, músicos y otros actores.

Modos de actuación

A partir del contexto anterior sobre las relaciones en las compañías teatrales del tiempo de Shakespeare, me enfocaré un momento a los modos de actuación y las formas de transmitir el oficio. Este quehacer era, principalmente heredado, particularmente de padres a hijos ya que estaba prohibida la presencia de mujeres en el escenario; ello no implica que las mujeres no estuvieran presentes en el quehacer teatral, sino que estaban involucradas desde otros ámbitos como administradoras, líderes de actores o dramaturgas. También describiré, brevemente, otras formas de profesionalización además de la herencia del oficio. Estas son, la enseñanza desde la infancia, los estudios universitarios y la relación maestro-aprendiz.

Existían dos bases de las que se partía en la enseñanza si el actor comenzaba su instrucción desde la infancia. La diferencia radica en el lugar en el que empieza su profesión. Si se trataba de un niño dentro de una compañía de adultos, eran los actores con los que trabajaba los que le instruían. Estos niños hacían los papeles de mujeres, pajes o mensajeros hasta que llegaban a la adolescencia cuando los cambios hormonales naturales los llevaban a representar solamente personajes masculinos. En cuanto a los niños pertenecientes a las compañías de niños, “[they]

acted only with their own age group and were trained and directed not only by their fellow players but the managers for whose profit they worked.”¹³ (Gurr, 2008, p.114)

Es necesario poner en atención que la educación básica en esa época contaba con la instrucción de la oratoria y el latín, fomentando una base escénica de la cual partir: la expresión en voz alta. La continuación de ello, a su vez otra de las formas de profesionalización del oficio teatral era el paso por la universidad como es el caso de Ben Jonson. Sin embargo, la posibilidad de tener estudios universitarios era muy poca y la deserción era común; como es el caso del actor y escritor Thomas Heywood, que pasó unos años en la Universidad de Cambridge sin llegar a graduarse. Así que la formación por excelencia era volverse aprendiz, como fue el caso del mismo Shakespeare. “Apprenticeship was a legally recognized system of training in any skilled occupation, and its regulation had been established in the early Elizabethan period by the Statute of Artificers of 1563.”¹⁴ (Astington, 2010, p.12)

Además del rastreo de las maneras de aprendizaje del oficio, existen registros que sugieren las formas en que se traducía este oficio en la escenificación. Como primer acercamiento tenemos los ejemplos dentro de las mismas obras dramáticas. La muestra más socorrida está en *Hamlet*, en el acto 3 escena 2, cuando Hamlet les da instrucciones a los actores que ha contratado:

HAMLET:

Speak the speech, I pray you, as I pronounced it to you, trippingly on the tongue: but if you mouth it, as many of your players do, I had as life the town-crier spoke my lines. Nor do not saw the air too much with your hand, thus; but use all gently: for in the very torrent, tempest, and, as I may

¹³ "[ellos] actuaron sólo con su grupo de la misma edad y fueron entrenados y dirigidos no sólo por sus compañeros, sino por los gerentes para cuyas ganancias trabajaban."

¹⁴ “Ser aprendiz fue un sistema legalmente reconocido de formación en cualquier ocupación calificada, y su regulación se había establecido en el período isabelino temprano por el Estatuto de los Artesanos de 1563.”

say, the whirlwind of passion, you must acquire and beget a temperance that may give it smoothness.¹⁵ (Shakespeare, 1996, p.689)

En este parlamento se exponen los modos de enunciación, la afectación en el escenario, el modo de moverse en escena tratando, como en una lección, de aclarar qué hacer y qué es lo que hay que evitar al momento de la representación. Ello continúa en el parlamento siguiente:

HAMLET:

Be not too tame neither, but let your own discretion be your tutor: suit the action to the word and the word to the action; with this special observance, that you o'erstep not the modesty of nature: for any thing so overdone is from the purpose of playing, whose end, both at the first and now, was and is, to hold, as 'twere, the mirror up to nature; to show the virtue her own feature, scorn her own image, and the very age and body of the time his form and pressure.¹⁶ (Shakespeare, 1996, p.689)

Otro ejemplo estudiado está contenido en *A Midsummers Night's Dream* en el acto 3 escena 1, en el que los comediantes se encuentran en un páramo para ensayar su obra sobre Píramo y Tisbe. Este fragmento presenta las problemáticas que existían en las formas de representación y en él se hacen conjeturas sobre la recepción del público y la relación entre espacios escénicos y de ficción.

Además de Shakespeare, otros contemporáneos de la época discuten las formas de actuación de su tiempo dentro de la obra dramática misma. Ben Jonson lo hizo en la obra *Cynthia's Rebels* puntualizando formas precisas de actuación como menciona Andrew Gurr:

¹⁵ "HAMLET: Di el discurso, te lo ruego, como lo pronuncié, tropezando con la lengua: pero si lo vociferas, me parecería como si hubiese pronunciado las líneas el pregonero. Tampoco corten demasiado el aire con la mano, por lo tanto; usa todo suavemente: porque en el torrente, la tempestad, y, como puedo decir, el torbellino de la pasión, debes adquirir y envolver una templanza que le dé suavidad."

¹⁶"HAMLET: No seas tampoco demasiado manso; sino que tu propia discreción sea tu tutor. Adapta la acción a la palabra, la palabra a la acción, con esta observación especial: que no atropelle la moderación de la Naturaleza: pues todo lo que así se exagera se aleja del propósito de la actuación, cuyo fin, lo mismo al principio que ahora, fue y es presentarle como quien dice un espejo a la Naturaleza; mostrar a la Virtud sus propios rasgos, al Desdén su propia imagen, y a la edad y al cuerpo mismo del tiempo su forma y su sello."

“*Cynthia’s Rebels*, the first play the Blackfriars boys commissioned from Jonson in 1600, contains a large number of instructions to the boys how they should act, and offers a good guide as any to what a judicious bystander such as Jonson felt they could do.”¹⁷ (Gurr, 2009, p.117) En este texto Jonson hace hincapié en la necesidad de estudiar el lenguaje y el comportamiento para poder actuar libremente, y poder mostrar de modo particular cada personaje de forma genuina. Como complemento, el investigador Bernard Beckerman señaló los elementos esenciales en un actor:

“First, the actor had to cultivate a fabulous memory and devote much of his time to memorization; various plays testify to the scorn of the playwright for the actor who is out of his part. Secondly, the actor has to systematize his methods of portrayal and of working with his colleagues.”¹⁸ (en Gurr, 2009, p.122)

Con este panorama general sobre la instrucción y manejo actoral en la época daré paso a las demás partes que conforman el hecho teatral para lograr una distinción de este quehacer del que forma parte la obra en la que se enfoca la presente investigación.

Estructura de producción

Ahora pasaré a la estructura de producción de una nueva obra. El primer paso era el proceso de selección de la nueva obra a representar: “The sharers of London companies selected a new play by audition reading and, if purchased, they would rehearse it in the morning while playing items from the current repertory in the afternoon.”¹⁹ (Dobson, 2003, p.36) Con una obra seleccionada, y un horario destinado para ensayos y funciones cabe especificar el periodo de dichos ensayos para

¹⁷ “*Cynthia’s Rebels*, la primera obra que los chicos de Blackfriars encargaron a Jonson en 1600, contiene un gran número de instrucciones para los chicos sobre cómo deben actuar, y ofrece una buena guía como cualquier otra a lo que un transeúnte juicioso como Jonson sintió que podían hacer”.

¹⁸ “Primero, el actor tuvo que cultivar una memoria fabulosa y dedicar gran parte de su tiempo a la memorización; varias obras de teatro dan testimonio del desprecio del dramaturgo por el actor que está fuera de su parte. En segundo lugar, el actor tiene que sistematizar sus métodos de representación y de trabajar con sus colegas”.

¹⁹ “Los inversionistas de las compañías de Londres seleccionaban una nueva obra por audición de lectura y, si la obra era elegida se ensayaría en la mañana mientras se representaba el repertorio actual en la tarde.”

poder comprender, desde una realidad técnica, las particularidades del modo de actuación empleadas para el modo de producción de la época. Respecto a este dato tenemos una posible temporalidad que proporciona el libro de contabilidad de Phillip Henslowe:

The inconclusive evidence from Henslowe's account book suggests that at least two weeks were allowed for rehearsal of a new play, including time needed for the player to privately 'study' (memorize) his part. With no cheap mechanical means of reproducing an entire play, players were issued with rolls of paper containing only their own lines plus their cues.²⁰ (Dobson, 2003, p.35-36)

La continuidad y tiempos específicos de ensayos para una nueva obra apunta un panorama más claro también del lado de la producción necesaria para los montajes. Esta forma de trabajo se va gestando a la par que los teatros van teniendo su auge y mientras se va perfeccionando comienzan las restricciones de patronaje.

Es necesario puntualizar que los gastos o inversiones generales de la compañía son: la compra de obras, el pago a gente externa a la compañía (músicos, jóvenes, gente para necesidades técnicas y otros actores), los pagos por las licencias requeridas para mantenerse en continuo ejercicio de representación y, a lo que más inversión se destinaba, los vestuarios.

Los vestuarios tenían un sitio prioritario entre los gastos dadas sus características. Solían ser trajes ostentosos, sin un obligado acercamiento histórico o temático. Lo que implica que los vestuarios podían repetirse en diferentes representaciones en tanto la ostentación se conservara, además de las particularidades que apoyan la convención escénica de las que hablaré más adelante.

²⁰ “La evidencia no concluyente del libro de cuentas de Henslowe sugiere que, al menos, dos semanas eran permitidas para el ensayo de una nueva obra, incluyendo el tiempo necesario para que el actor "estudiara" (memorizara) en privado su parte. Sin simples medios mecánicos para reproducir una obra entera, los actores eran provistos con rollos de papel que contenían sólo sus propias líneas más sus pies.”

El punto de convergencia de la situación histórica y los modos de producción alcanzados hasta ese momento es lo que permite que, en 1594, tengan éxito y logren consolidar su hegemonía en la representación londinense las dos compañías que me he referido en particular. Además de tener un espacio propio de trabajo, otra ventaja para su estabilidad fue: “The Admiral’s acquired all of Marlowe’s plays while the Chamberlain’s took all of Shakespeare’s along with the man himself as a player.”²¹ (Gurr, 2008, p.56)

Relación con el público

Con este contexto establecido, es menester encausar toda esta información a lo que sucede en la escena y su relación con el público. En esta época, el público tenía una participación activa que podría semejarse a la corrala en España o la carpa en México: “consciously sharing the joint experience as members of a crowd”²² (Gurr, 2009, p.210). De forma general, podría llamarlo una “teatralidad consciente” tanto para el hacedor como para el espectador. Con esto me refiero al manejo de la ficción en escena como una conciencia de la ilusión, como menciona Andrew Gurr: “Playing is counterfeiting, a continual pretence, so the illusion had to be acknowledged openly as an illusion”²³ (Gurr, 2009, p.221-222). Para profundizar en las razones técnicas y sociales de este manejo me guiaré con la distinción de Gay McAuley respecto al “espacio”. Trataré cuatro elementos:

- La realidad social del evento teatral
- La relación entre la realidad física del escenario y los lugares ficticios evocados
- Las referencias textuales al espacio

21 “El Admiral’s adquirieron todas las obras de Marlowe mientras los Chamberlain’s tomaron todas las de Shakespeare con él mismo como actor.”

22 “compartiendo conscientemente la experiencia conjunta como miembros de una multitud”

23 “Actuar es una falsificación, una pretensión continua, por lo que la ilusión tuvo que ser reconocida abiertamente como una ilusión”

- La combinación de dichas funciones para crear significado

La realidad social comprende lo que he examinado hasta ahora: la creación de edificios teatrales, la relación con la autoridad, las especificidades de producción de la época. A estos aspectos se suman las connotaciones de herejía:

William Perkins, the sharpest reasoner of the late Elizabethan church, put the case against the any form of deception succinctly. 'An illusion,' he declared, 'is the work of Satan, whereby he deludeth or deceiveth man. And it is two-fold: either of the outward senses or of the minde.'²⁴ (Gurr, 2008, p.7)

Estas aseveraciones planteadas en el contexto de censura que ya mencioné proporcionan una claridad en el manejo de la ficción. Es decir, era necesario en la época estar consciente de la representación. En el caso particular de la *Tragedia de Macbeth* se suman los gustos temáticos del rey de los que hablaré más adelante.

La relación entre espacio físico y espacio de ficción se enfoca en el edificio teatral, se refiere particularmente a lo que McAuley denomina "espacio de representación" (McAuley, 2003, p.73). Siendo éste la conjunción del espacio para el público y el destinado a la escenificación. Estableceré pues, las particularidades de este aspecto que contienen los dos tipos de edificaciones descritas previamente para vislumbrar las especificidades de cada uno en relación con la ficción.

En el anfiteatro contamos con un espacio físico al aire libre, con una gran capacidad para público, en el que, en su mayoría, los espectadores permanecían de pie. Hay venta de insumos durante la función y no hay un protocolo de comportamiento establecido. Es por esto que entre los

²⁴ "William Perkins, el más agudo razonador de la iglesia isabelina tardía, puso énfasis en contra de cualquier forma de engaño sucinta. 'Una ilusión', declaró, 'es la obra de Satanás, mediante la cual él obstaculiza o engaña al hombre. Y es doble: cualquiera de los sentidos externos o de la mente.'"

tipos de convenciones dentro de las puestas en escena está la introducción a la ficción o llamamiento al inicio de la obra. Eso sucede por medio de música y, en algunos casos, con una breve introducción de un personaje a la historia que se va a presenciar, como es el caso del coro de *Romeo y Julieta*.

Conforme avanza la escenificación y la historia que despliega, se cuentan con otros recursos de convención para la distinción del espacio ficcional. Para que los espectadores distingan entre espacios abiertos y cerrados dentro de la ficción se recurre a las convenciones del vestuario. Las normas de vestimenta de la cotidianidad se ven reflejadas en el escenario. Por ejemplo, el sombrero se usa en espacios abiertos y se quita en espacios cerrados. A esto se suma el tipo de vestimenta utilizada en diferentes casos; como lo es la usada en la corte en contraste con la usada en casa. El vestuario además contribuye a la categorización visual de rango y pertenencia.

En el caso de los teatros cerrados, la relación del espacio de representación se modifica notablemente. En principio, porque es reducido, no tiene las variaciones climatológicas como posible modificador de la percepción de la función y el manejo de la luz ya que, como menciona Andrew Gurr: "Indoors the high windows in stone-walled playhouses like the Blackfriars provided some illumination, but the chief light came from candles and perhaps cressets, a smoky light given out from coils of tarred rope in iron frame."²⁵ (Gurr, 2009, p. 216) Sin embargo, los recursos en manejo de convención del espacio ficcional se mantienen en ambos tipos de espacio.

Respecto al tercer elemento que son "las referencias textuales al espacio", describiré el funcionamiento de la palabra enunciada como convención sobre el espacio de ficción. Si bien, los

²⁵ "Las ventanas altas con paredes de piedra de los teatros cerrados como el Blackfriars proporcionaron cierta iluminación, pero la luz principal provenía de velas y tal vez lámparas de aceite; una luz ahumada dada de carretes de cuerda alquitranada en un marco de hierro"

espectadores pueden contar con referencias visuales en escena, la especificidad se tiene en la palabra que escuchan. Por el tipo de escenario empleado, el uso y cambios de decorados y de utilería pesada eran complicados desde un nivel técnico, por ello, se apela a la imaginación del espectador. El ejemplo más emblemático es el coro de *Enrique V* (Véase anexo)

La relación descrita hasta ahora se ve plasmada posteriormente en la obra escrita. En ella también se tienen las exigencias de utilería, vestuario y las particularidades de lugar, hora y calidad del espacio ficcional. En la mayoría de las obras de Shakespeare, sucede dentro de los mismos diálogos de los personajes. Tomaré como ejemplo *La Tragedia de Macbeth*, cuando Lady nota las dagas con las que Macbeth mató a Duncan: “Why did you bring these Daggers from the place?” Ofreciendo así una reiteración al espectador de ciertos detalles de la ficción, tanto en el ojo como en el oído.

En cuarto lugar, se sitúa la convergencia de todo lo anteriormente descrito ya que, siendo un hecho en tiempo real, todos los puntos suceden simultáneamente. Según McAuley “todas aquellas ideas y experiencias de lugares que tienen los espectadores forman parte del sentido espacial que cada uno de ellos recrea”. (McAuley, 2003, p.75) Por ello, ahora sugiero hacer un ejercicio de imaginación para llevar a cabo esa convergencia en el caso que nos ocupa. Repasemos los aspectos examinados hasta este punto de la investigación:

Imaginemos una compañía teatral activa, con funciones en las tardes y ensayos en las mañanas. Se ha aprobado una nueva obra y tienen dos semanas para estrenar, intensidad que viven regularmente, así que se arman del nuevo texto a representar; cada actor con su parte. Saben las dinámicas de uso de su espacio: cómo acercarse a público, abrir la acción para que el espectador no se pierda en lo que está sucediendo, en el texto ya tienen indicaciones de tiempo y lugar. El uso de lenguaje es familiar y el ritmo del texto ayuda a la memoria, ya entrenada. Lo que queda por

hacer es integrar lo que haga falta; distinguir cuántas personas más se necesitarán y conseguir las. El vestuario ya está, la utilería también; la compañía ya cuenta con ello en su acervo. Tal vez haga falta construir alguna cosa en particular (la cabeza decapitada de Macbeth, por ejemplo), pero será lo mínimo. Habrá que detenerse en resolver detalles técnicos como peleas, danzas, secuencias de acción simultánea, música. Todos saben qué hacer puesto que lo han hecho continuamente, conocen su espacio escénico y el edificio teatral que lo contiene. De este modo se vuelve un acto natural el manejo de un nuevo espacio de ficción haciendo uso de sus cuerpos, del vestuario y utilería que emplearán en la puesta en escena que se estrenará y tienen las herramientas de la palabra enunciada para complementar lo necesario en el imaginario del espectador.

Con todo esto presente, no parece tan descabellado pensar en escenificaciones con la complejidad y extensión de las obras de Shakespeare estrenándose a dos semanas de su aprobación.

La compañía de Shakespeare: The Lord Chamberlain's Men se transforma en The King's Men

En el marco del panorama general que he planteado, me enfocaré a continuación en el caso particular de la compañía de la que fue parte William Shakespeare. La modificación de los nombres de la compañía, como lo menciono anteriormente, depende de su benefactor. Es así que la compañía en cuestión pasa por dos patronajes distintos; primero siendo Los hombres de Lord Chamberlain "Chamberlain's Men" y luego, hombres del Rey "King's Men".

The Chamberlain's Men se forma en 1594, estructurada en su mayoría por integrantes de la compañía Strange's Men y algunos de Admiral's Men. En la primera versión hay ocho miembros: Burbage, Shakespeare, Kemp, Pope, Bryan, Phillips, Sly y Heminges. Dado que James Burbage es el jefe de la compañía; y propietario del teatro bautizado como The Theatre,

Chamberlain's Men tiene la posibilidad de representar en ese espacio sin necesidad de renta, situación que se modifica rápidamente ya que:

“Only three years later [1573] James Burbage is likely to have retired from full-time playing (Cuthbert later recalled that his father had been an actor only ‘in his younger years’), as he made the decision, famous in theatrical history, to build an open permanent playhouse, called, simply, ‘The Theatre’.”²⁶ (Astington, 2016, p. 250)

A la muerte de James Burbage en 1597, y a raíz de varios problemas con el espacio teatral, sus hijos, junto con la compañía, deciden que es mejor construir un espacio teatral nuevo, usando el material del Theatre. La construcción implicó un traslado de un extremo al otro de la ciudad ya que la nueva edificación estaría al otro lado del Támesis. (ver mapa de Londres en anexo)

“In the end probably in some sort of despair, they leased a new plot of land near the Rose in Southwark, and hired a builder to secretly dismantle the Theatre and use its frame timbers as the basis for a new amphitheatre, the Globe.”²⁷ (Gurr, 2009, p.63)

Para este nuevo teatro se crea un contrato donde algunos miembros de la compañía se vuelven accionistas: “The two young Burbages put up fifty per cent between them, and five sherrers, Heminges, Kemp, Phillips, Pope and Shakespeare, put up ten pec cent each.”²⁸ (Gurr, 2009, p.63)

Es hasta mediados de 1599 que empiezan a hacer uso del nuevo recinto teatral. Un par de años

²⁶ "Sólo tres años más tarde es probable que James Burbage se haya retirado de la interpretación a tiempo completo (Cuthbert más tarde recordó que su padre había sido actor sólo 'en sus años más jóvenes'), ya que tomó la decisión, famosa en la historia teatral, de construir un teatro permanente abierto, llamado, simplemente, 'The Theatre'."

²⁷ "Al final probablemente en una especie de desesperación, alquilaron un nuevo terreno cerca del Rose en Southwark, y contrataron a un constructor para desmantelar secretamente el Theatre y utilizar sus maderas de marco como base para un nuevo anfiteatro, el Globe".

²⁸ "Los dos jóvenes Burbages pusieron el cincuenta por ciento entre ellos, y cinco sherrers, Heminges, Kemp, Phillips, Pope y Shakespeare, pusieron diez centavos cada uno."

después y debido al éxito monetario obtenido con el Globe, la compañía compra el teatro cerrado Blackfriars logrando una extensión territorial y temporal de representación.

“On re-acquiring the Blackfriars in 1608 Richard Burbage sensibly extended the ownership arrangements he and his brother had set up for the Globe, cutting in the Globe housekeepers-sherers to become housekeepers of the Blackfriars as well. From then on, the company ran the two playhouses exclusively, alternating between them season by season.”²⁹ (Gurr, 2009, p.64)

La compañía llega a una estabilidad excepcional en la época, ya que tiene el privilegio de poder dar funciones todo el año, sin depender de las inclemencias climatológicas. De la misma manera funciona en estos momentos el Shakespeare’s Globe y The Sam Wanamaker Playhouse.

En este estado es como llegamos al reinado de Jacobo en el que, siendo The Chamberlain’s Men la compañía más fuerte y estable en Londres, el rey toma el patronaje de la compañía y, además del nombre, se modifica el tamaño de la compañía: “In 1603, once they had become the King’s Men, the number was increased to twelve”³⁰ (Gurr, 2009, p.61) El Globe se incendia en 1613 durante una representación y logran reconstruirlo un año después. Shakespeare muere en 1616. Para 1619 muere Burbage y con su muerte llegaron problemas a la compañía: “Burbadge died in March, and the citizens of Blackfriars renewed their protest about the presence of the theatre and the effect of the carriages that thronged the streets around the playhouse and blocked trade”³¹ (Gurr, 2009, p.79)

²⁹ “Al volver a adquirir el Blackfriars en 1608, Richard Burbage amplió sensatamente los arreglos de propiedad que él y su hermano habían establecido para el Globe, quitando los housekeepers-sherers en el Globe para convertirse en housekeepers de los Blackfriars también. A partir de entonces, la compañía dirigió los dos espacios teatrales exclusivamente, alternando entre ellos temporada por temporada.”

³⁰ “En 1603, una vez que se convirtieron en King’s Men, el número aumentó a once”

³¹ “Burbadge murió en marzo, y los ciudadanos de Blackfriars renovaron su protesta por la presencia del teatro y el efecto de los carruajes que abarrotaron las calles alrededor de la casa de juegos y bloquearon el comercio”

La compañía sigue ofreciendo representaciones con algunos cambios de elenco a través de los años. En 1623 publican las obras completas de William Shakespeare. El 12 de mayo de 1636 se cierran los teatros por la plaga y las compañías vuelven a los escenarios hasta el 2 de octubre de 1637. El 2 de septiembre de 1642, los puritanos cierran los teatros nuevamente hasta la restauración de la monarquía en 1660. Durante este periodo, la compañía tuvo varios intentos por permanecer activos pero en 1647 la restricción puritana aumentó y en los años siguientes varios actores fueron encarcelados y otros cambiaron de oficio. Cuando llega la restauración vuelve la compañía King's Men pero ya es una conformación distinta a la que fue originalmente.

2

“Thy letters have transported me beyond/This ignorant present”:³²

La dimensión textual en tiempos de Shakespeare

En el presente capítulo ahondaré en lo referente a la versión impresa de las obras dramáticas; desde sus diferentes formatos, el modo de impresión y distribución de los mismos. Así, plantearé un panorama que sirva de contexto para adentrarnos al fenómeno del Primer Folio de las obras completas de William Shakespeare y, específicamente, en *La tragedia de Macbeth*.

Contexto editorial

La mayoría de los textos dramáticos eran escritos para la escenificación. Si existía la posibilidad de vender el texto para un ingreso adicional para la compañía, era a otra y en formato de ‘prompt-book’ o libreto. Esto es, una copia de la obra con los detalles técnicos necesarios tales como movimiento de los actores, entradas, salidas, efectos especiales y música para poder reproducir la escenificación en cuestión.

La impresión de obras dramáticas para venta y lectura individual es limitada y sólo las obras que ya habían alcanzado popularidad por su representación eran las que se publicaban para este fin. Haré un breve paso por las diferentes etapas del escrito; la manuscrita, la transcripción y la impresión en los diferentes formatos posibles de la época. Cada uno con sus particularidades de formación y de uso. Como primera etapa está la manuscrita, de la cual existen diferentes tipos y funciones:

A playwright's rough draft manuscript was known in the period by the descriptive term 'foul papers'.

Presumably, Shakespeare's original foul papers would have been transcribed to make the official

³² “Tus cartas me han llevado más allá de este ignorante presente”

'book' for use in the playhouse, and the foul papers thus superseded might be released by the company to a publisher.³³ (Dobson, 2001, p.184)

A partir del *foul paper*, o borrador, se hacían transcripciones para los “papers”, que se entregaban a los actores. Estos eran únicamente los parlamentos de su personaje y sus pies de entrada.

Por otra parte, los formatos impresos de las obras teatrales tienen variaciones en función de sus métodos de impresión y sus finalidades comerciales. El método de impresión empleado en esta época es el tipográfico. Esto es, moldes individuales para cada letra, puntuación y espacios en blanco. El impresor coloca los tipos en posición, transcribiendo y acaso influyendo la formación del texto por sus propios sesgos o preferencias lingüísticas y ortográficas en lo que quedará plasmado en un lado del pliego. Después de la impresión y que la tinta estuviera seca se imprime del otro lado. El tiempo destinado para este proceso dependía del tiraje decidido para el ejemplar en particular.

En general hay tres formatos de imprenta: *octavos*, *quartos* y *folios*. Esto refiere al tamaño de la publicación. La hoja destinada para la impresión se doblaba para formar el cuadernillo; si el pliego se doblaba una vez, tenemos el formato *folio* o *infolio*, un doblez más; *quarto*. Así, si el pliego se dobla por tercera vez, tenemos el formato de un *octavo*. Siendo este último el comúnmente usado para la impresión de obras dramáticas. Tomemos la obra *Hamlet* como ejemplo: hay un primer cuarto en 1603 y el segundo casi inmediatamente (1604-5). Como caso opuesto está *La tragedia de Macbeth* de la que no se cuenta con ningún cuarto sino con el registro de una puesta en escena de 1611 y el texto dramático hasta el folio de 1623.

³³ El borrador del manuscrito de un dramaturgo fue conocido en el período por el término descriptivo "foul papers". Presumiblemente, los foul papers originales de Shakespeare habrían sido transcritos para hacer el 'Book' oficial para su uso en el teatro, y los foul papers así reemplazados podrían ser llevados por la compañía a un editor. "

Entre un manuscrito y su versión impresa existen ciertas variantes de edición que es necesario plantear. Como primer punto, consideremos que, con una cara del pliego a imprimir, se reproduce la cantidad necesaria para el tiraje. Mientras esto sucede, se hacen modificaciones a la estructura tipográfica, teniendo como resultado que las copias de este registro contienen diferencias entre sí desde la impresión. Otro punto a considerar es la similitud entre los moldes tipográficos, dando la posibilidad de confundir una letra por otra. A éste, se suma que no existe en ese momento una estructura regularizada del inglés, esto permitía el uso de diferente grafía para una misma palabra, de acuerdo con los usos y preferencias de los impresores. Además, existen otras dos situaciones a contemplar. Primero, que hay más de una persona encargada de este proceso y en segunda, el impresor solía tomar la libertad de editar el contenido como lo creyera más conveniente.

Una vez que distinguimos los formatos de impresión, cabe preguntarse por qué mandarlos a imprenta si su fin primero era la escena y su principal comercio era con otras compañías que tenían exactamente el mismo fin. Esto se puede reducir a dos posibilidades; una monetaria y la otra de difusión. Se desató una ola de producción de imprenta entre diciembre de 1593 y mayo de 1595. Fechas que concuerdan con el cierre de los teatros por plaga y, naturalmente, la compañía necesitaba ingresos para la subsistencia de sus miembros.

Inglaterra contaba con el registro de publicaciones “The Stationers Register”, a cargo de una compañía con el mismo nombre. “The publisher would acquire a manuscript that he deemed publishable, register it in the Stationers' Register, and obtain approval of the text by the ecclesiastical authorities (or by others to whom this task had been delegated, such as the Master of

the Revels).”³⁴ (Dobson, 2003, p.386) Sólo se podía publicar un texto si pasaba por su autorización o se tenía un privilegio real. (www.shakespearedocumented.org) En el Stationers’ Register se encuentran registros desde la época isabelina hasta febrero del 2000. Además de ser la principal función del texto el ser representado, existe una postura tradicional respecto a la impresión y venta de las obras teatrales:

Theatre historians have traditionally maintained that the players were reluctant to allow their plays to be printed, either because they feared losing exclusive acting rights to another company or because they believed that the sale of printed texts might reduce the demand for performance.³⁵
(Dobson, 2003, p.394)

Aunque se imprimiera una vez la obra, con las modificaciones que propicia la representación continua, sucedían publicaciones de la obra editada. Podemos usar, *Romeo y Julieta* como ejemplo. El primer cuarto sale a la luz en 1597 y para 1599 sale un segundo cuarto con la advertencia “newly corrected, augmented, and amended”³⁶ (Dobson, 2003).

Shakespeare

Me enfocaré específicamente en la obra dramática, escrita e impresa, de este autor. Hay varios aspectos a considerar, entre ellos están el tipo de formato en el que se imprimen las obras individuales. “The quarto format was standardly used for single-text printings of Shakespeare’s plays, the octavo format was employe for most early editions of the narrative poems.”³⁷(Dobson, 2001, p.356)

³⁴ El editor adquiriría un manuscrito que considerara publicable, lo inscribiría en el Stationers Register y obtendría la aprobación del texto por las autoridades eclesiásticas (o por otros a quienes se había delegado esta tarea, como el Master of the Revels).

³⁵ "Los historiadores del teatro han sostenido tradicionalmente que los actores eran reacios a permitir que sus obras fueran impresas, ya sea porque temían perder derechos de exclusividad de representación para otra compañía o porque creían que la venta de textos impresos podría reducir la demanda para la representación. "

³⁶ “recién corregidos, aumentados y modificados”

³⁷ “El formato quarto fue utilizado de manera estándar para las impresiones individuales de las obras de Shakespeare, el formato octavo fue utilizado para la mayoría de las primeras ediciones de los poemas narrativos.”

El primer registro escrito que hay sobre la existencia de William Shakespeare como actor y dramaturgo es en *Greene's Groatsworth of Wit* de 1592. Este es un panfleto que está escrito como un cuento moralista. En él, Robert Greene critica *The Third part of Henry the Sixth* y nombra al autor como “an upstart and ‘an absolute Johannes fac totum’ (which means something like ‘jack of all trades, master of none’ or ‘know it all’)”³⁸ (Kesson, 2016, p.235). Otro registro es el que hace Francis Meres en *Palladis Tamia*, publicado en 1598, que contiene reflexiones críticas y morales sobre libros, filosofía, música y pintura. En esta publicación se enlistan distintos títulos que distinguen a William Shakespeare como autor de distintos géneros.

Atender las variantes de fechas y orígenes de las fuentes llevadas a la imprenta será útil para distinguir la función de los textos y los contenidos de los mismos a razón de su uso en escena. Abordaré uno a la vez; primero, las fechas. Es necesario distinguir entre la fecha de aprobación de las obras, su fecha de posible estreno y su fecha de impresión. Podemos tomar como ejemplo, una vez más, a *Romeo y Julieta*: El primer cuarto es impreso en 1597 y para 1599 sale un segundo cuarto con la advertencia de su corrección. Esta advertencia sirve como registro de la obra siendo modificada durante su representación a tal grado de que exista la necesidad de una nueva versión impresa. O en el caso opuesto de *Macbeth*, obra de la que tenemos el registro de un posible estreno en 1606, la memoria por escrito de una función de 1611 por Simon Forman y el registro escrito de la obra dramática hasta 1623.

Si bien el registro de las obras y sus fechas respectivas pueden ser un tema de suma confusión, se vuelve un tanto más complejo al tener presente la fuente que se lleva a imprenta para su publicación. Es esta raíz por la que se habla de “buenos” o “malos” cuartos, ya que hay versiones

³⁸ "Un advenedizo y 'un absoluto Johannes fac totum' (que significa algo así como 'jack de todos los oficios, maestro de ninguno' o 'sabelo todo')"

impresas que, al parecer, son un trabajo de plagio de expertos en el arte de copiar. Me explico, personas en el público que mientras va sucediendo la función se dedican a transcribir la obra para después lucrar con ella.

Por otro lado, están los impresos a partir de la copia de la compañía en cuestión: “The printed texts of Shakespeare's plays that appear to derive from foul paper copy provide a unique glimpse of the playwright in the act of composition: stage directions are frequently open-ended”³⁹ (Dobson, 2001, p.184) Hay registro de nueve quartos de Shakespeare impresos a partir de sus foul papers:

Titus Andronicus (1594), Richard 11 (1597), Love's Labour's Lost (1598), Q2 Romeo and Juliet (1599), Much Ado About Nothing (1600), 2 Henry iv (1600), A Midsummer Night's Dream (1600), Q2 Hamlet (1604), and The History of King Lear (1608). (Dobson, 2001, p.394)

Tras la muerte del autor en 1616, John Heminge y Henry Condell se dan a la tarea de hacer un compendio de las obras completas de este autor, en el cual me adentro en el apartado siguiente.

Primer Folio (1623)

Ahora describiré los procesos que condujeron a la primera compilación de la obra dramática de William Shakespeare, impresa en 1623. Primeramente, expondré los aspectos generales de su origen, las razones de su realización y particularidades en este proceso editorial. Más adelante, sobre los estudios concernientes al mismo para ahondar en la relación del registro escrito y la escenificación de la obra que ocupa la presente investigación ya que, como mencioné anteriormente, es en este compendio donde está el primer registro escrito de dicha obra dramática.

³⁹ “Los textos impresos de las obras de Shakespeare que parecen derivar de una copia de un foul paper proporcionan una visión única del dramaturgo en la composición: las direcciones de escena son con frecuencia abiertas”

Es hasta después de la muerte del autor que se publican sus obras completas en un solo compendio en formato *folio*. El antecedente en el uso de este formato para obras dramáticas es de Ben Jonson “In 1616 Jonson brought together his own plays and saw them through the press in a grand folio volume, thus providing a precedent for the 1623 Shakespeare folio”⁴⁰ (Schoenbaum, 1990, p. 14). Los actores John Heminge y Henry Condell se encargan del registro de la obra completa de su amigo y colega. Si no hubiera sido así, una gran parte de su trabajo en estos momentos estaría perdida: 18 de las 36 obras contenidas en el Folio, que no fueron publicadas previamente en otros formatos o cuyas ediciones previas no se han localizado. Entre las 18 obras sin previa publicación se encuentra *Macbeth*, objeto de esta investigación.

El registro del Primer Folio, en el Stationers’ Register, sucede de la siguiente manera:

When Isaac Jaggard and Edward Blount entered the First Folio in November 1623, they could only enter those works for which no previous right to publish had been asserted, and had to negotiate agreements with publishers who already owned the rights to publish specific plays. [...] The Register contains 34 entries for Shakespeare’s plays and poems, up to and including the First Folio (1623)⁴¹(www.shakespearedocumented.org)

John Heminge y Henry Condell, siendo parte de *Lord Chamberlain’s Men* (después *King’s Men*) y copropietarios del *Globe*, tenían acceso directo a obras publicadas en quartos, y además a libretos, y manuscritos; todo esto siendo transcrito por ellos para su impresión. El trabajo de

⁴⁰ “En 1616 Jonson reunió sus propias obras y las manda a imprenta para un volumen de gran folio, sentando así un precedente para el folio de Shakespeare de 1623”

⁴¹ Cuando Isaac Jaggard y Edward Blount registran en el primer Folio en noviembre de 1623, sólo pudieron registrar aquellas obras que no se tenían ningún derecho de publicación aprobado, y tuvieron que negociar acuerdos con editores que ya poseían los derechos para publicar obras específicas. [...] El registro contiene 34 entradas para obras de teatro y poemas de Shakespeare, hasta e incluyendo la primera publicación (1623)

colección y edición duró tres años. Se produjo un tiraje de 750 ejemplares de los cuales aún se conservan 234.⁴² Cada ejemplar del folio era vendido en una libra.

Nueve años después, en 1632, la nueva edición del texto contiene algunas correcciones de nombres propios, acotaciones y actualizaciones de ortografía de ciertas palabras. Posteriormente surgen dos más en 1663 y 1685; estas dos ya contaban con la adición de otras obras que no eran consideradas de la autoría de Shakespeare⁴³. La Universidad de Londres cuenta con un catálogo de ejemplares en el Senate House Library: con doce entradas de distintos editores del folio de 1623. Una del segundo folio de 1632, una del tercer folio de 1664 y una más del cuarto folio de 1685. Tendremos que considerar que, debido al método de impresión, es imposible que un segundo tiraje sea igual al anterior.

Reprinting a book was done by copying the text of the previous edition. Any errors in that text would very likely be transmitted into the new edition- which would have its own fresh errors. Some of the earlier errors (and some of the new ones) would be spotted and corrected, but never all.⁴⁴
(Crystal, 2008, p. 30-31)

En el presente trabajo de investigación me basaré en el facsimilar del primer folio de 1623, particularmente en el facsimilar perteneciente a la librería estatal de New South Wales por su accesibilidad y facilidad de lectura.

El Primer Folio contiene, en orden de aparición:

- una nota al lector escrita por Ben Jonson
- seguida de la portada con la imagen de William Shakespeare de Martin Droeshout

⁴² Respecto al resguardo y preservación de estos ejemplares, el Folger Shakespeare Library en Washington es el acervo más grande de materiales del autor. Su colección incluye 82 copias del Primer Folio.

⁴³ Coriolano, Enrique V y Enrique VI no están en el F1

⁴⁴ “La reimpresión de un libro se realizaba haciendo una copia del texto de la edición anterior. Es muy probable que los errores en ese texto se transmitan a la nueva edición, que tendría sus propios errores nuevos. Algunos de los errores anteriores (y algunos de los nuevos) serían vistos y corregidos, pero nunca todos.”

- una dedicatoria y comentario al lector de John y Henry
- un poema como dedicatoria de Ben Jonson
- un poema de Hugh Holland
- un listado de los nombres de los principales actores de la compañía
- el índice de las obras separadas por comedias, históricas y tragedias.
- Seguido de las 36 obras.

Todo el primer apartado; desde la nota al lector hasta la dedicatoria de Ben Jonson están justificadas al centro. A partir de los integrantes de la compañía el formato de la hoja es: encabezado en una tipografía más grande, separado por una cenefa y el contenido está justificado a doble columna. Las obras están divididas en actos y escenas, mediante términos en latín: *Actus*, *Scena*. Las obras no cuentan con *Dramatis Personae*. Las obras en orden de aparición son:

Comedies: *The Tempest*, *The two Gentlemen of Verona*, *The Merry Wives of Windsor*, *Measure for Measure*, *The Comedy of Errors*, *Much Ado About Nothing*, *Love's Labor's Lost*, *A Midsummer Dream*, *The Merchant of Venice*, *As You Like It*, *The Taming of the Shrew*, *All's Well Ends Well*, *Twelfth Night* and *The Winter's Tale*.

Histories⁴⁵: *King John*, *Richard the Second*, *Henry IV Part I*, *Henry IV Part II*, *Henry IV Part III*, *Richard the Third*, *Henry VIII*

⁴⁵ "Troilus and Cressida is included in the First Folio but not mentioned in the Catalogue at the front of the book. It was inserted between the Histories and Tragedies." (Crystal, 2008, p.27) "Troilus and Cressida se incluye en el Primer Folio, pero no se menciona en el catálogo en la parte delantera del libro. Se insertó entre las históricas y las tragedias". David Crystal plantea la posibilidad de que esta adición estuviera programada desde un inicio, o no se sabía en qué apartado colocarla o había complicaciones en la obtención de los permisos necesarios para que se pudiera adjuntar.

Tragedies: *Coriolanus, Titus Andronicus, Romeo and Juliet, Timon of Athens, Julius Caesar, Macbeth, Hamlet, King Lear, Othello, Anthony and Cleopatra, Cymbeline.*

Valoro el registro del Primer Folio de las obras completas de William Shakespeare desde dos ámbitos más que opuestos, complementarios. El primero es el literario, ya que en este compendio conteniendo una porción de la obra dramática de este autor plasmado en tinta, permite un registro el manejo poético y dramático, podemos detenernos a un análisis de evolución en sus estructuras desde la obra literaria impresa y hasta de la evolución lingüística del idioma.

Desde el ámbito teatral hay varias razones para resaltar su valor; primeramente, el registro de las obras que no habían sido publicadas. De las que tienen publicaciones anteriores, este compendio abre la posibilidad de cotejar las diferentes versiones y cómo evolucionó la obra dramática a través del tiempo y su representación. Y como último punto, los estudios sobre la estructura y tipografía que tiene el Primer Folio abren la posibilidad de acercarnos un poco más a la forma de representación de la época.

Estos dos ámbitos, el literario y el teatral van ligados permanentemente. La unión de ellos es lo que hace posible la permanencia de estas obras, tanto en su lectura como en los escenarios y en la investigación de ambos sucesos a través del tiempo.

3

“...and shalt be/What thou art promised./Yet do I fear thy nature,”⁴⁶

Macbeth en texto y escena.

Un hecho histórico y un drama

Para el tiempo de Shakespeare, ya existen varias crónicas de la historia de Escocia que se ocupan de Macbeth: *Chronica Gentis Scotorum* de John of Fordun (1363), *Orygynale Cronykil of Scotland* de Andrew of Wyntoun (1406), *Historia Majoris Britanniae* de John Mair (1521), *Scotorum Historiae* de Hector Boece (1526), *The Chonicles of The History of England and Scotland* de Raphael Holinshed (1587) entre otras. Si bien existe una considerable cantidad de registros de la historia de Macbeth, éstos tienen diferencias. Sustancialmente sabemos que - “Macbeth was the eighty-fifth king of Scotland, ruling from 1040-1057 C.E. He killed his predecessor, King Duncan, was himself killed, and was succeeded by Malcolm III, Duncan’s son on that much, the early chroniclers of Scottish history agreed.”⁴⁷ (Carroll, 1999, p.115)

Shakespeare combina algunas de estas fuentes para su construcción dramática. Parece ser que, con todas estas opciones al alcance, la principal fuente de nuestro autor fue la obra de Holinshed. Además de basarse en la historia de Macbeth, tomó narraciones de un rey anterior, Duff, que fue asesinado por “thane Donwald” y su esposa. Esto para completar su construcción dramática.

La figura de Macbeth se convirtió en un leyenda para cuando Shakespeare lo lleva a la escena, por razones políticas o religiosas, adquirió diferentes versiones de su paso por la historia.

⁴⁶ “y serás cuanto se te ha prometido. No obstante, me preocupo de tu naturaleza.”

⁴⁷ “Macbeth fue el rey ochenta y cinco de Escocia, gobernando durante 1040-1057 D.C. Mató a su predecesor, el rey Duncan, fue asesinado, y fue sucedido por Malcolm III, el hijo de Duncan- en esto concuerdan los primeros cronistas de la historia escocesa.”

Su vida se vuelve tema constante en Inglaterra pues Jacobo VI de Escocia afirmaba ser descendiente directo de Banquo.

Stuart kings, from James V on, had traced their lineage back from the undoubted founder of the line, Walter Steward, to the mythical Banquo; according to these histories, Banquo's son Fleance flees to Wales and impregnates the Welsh princess with a son, Walter. This myth of lineal continuity appears in no history prior to Boece's, in the reign of James V.⁴⁸ (Carroll, 1999, p.117)

Es precisamente por este linaje que se considera que Shakespeare escribió esta obra específicamente para el rey o, al menos, que el autor tuvo especial cuidado en el manejo del personaje de Banquo y de la presentación de su descendencia.

Es complejo plantear una fecha específica de la escritura de la obra. Primeramente, porque, como hemos señalado, la primera versión que existe es la del Primer Folio de 1623 “recogida como escritura no sólo siete años después de la muerte del autor sino tras quizá diecisiete años de su estreno.” (Shakespeare, 1999, p. 13-14) Además de este texto contamos con el testimonio de una de las puestas en escena escrito por el doctor Simon Forman en 1611 del que hablaré más adelante.

La aproximación más aceptada es que fue escrita en 1606. Esto es a tres años de la sucesión de Jacobo VI de Escocia y I de Inglaterra y unos meses después del “Gunpowder Plot”⁴⁹. Esta aproximación se sustenta en las referencias de esta obra en otras; escritas y representadas en ese periodo, tales como: *Sophonisba* de John Marston (1606), *Lingua* de Thomas Tomki (1607) y *The*

⁴⁸ “Los reyes Estuardo, de Jacobo V en adelante, habían rastreado su linaje del indudable fundador de la línea, Walter Steward, al mítico Banquo; Según estas historias, el hijo de Banquo, Fleance, huye a Gales y embarazó a la princesa galesa con un hijo, Walter. Este mito de continuidad lineal no aparece en la historia anterior a la de Boece, en el reinado de Jacobo V.”

⁴⁹ Un complot fallido por Robert Catesby y Guy Fawkes, católicos, cuyo objetivo era matar al rey Jacobo I, a su familia y a la mayor parte de la aristocracia protestante explotando el Parlamento. Esto estaba planeado para que sucediera el 5 de noviembre de 1605. Sin embargo, fueron descubiertos y ejecutados.

knight of the Burning Pestle de Francis Beaumont (1607). Otro elemento para datar la obra es la referencia de Shakespeare al Gunpowder Plot en las escenas 2.3 y 5.5 de la propia *Macbeth*.

Se suele asumir que la obra tuvo su primera representación durante la visita del cuñado de Jacobo, “King Christian of Denmark” (Clark, 2015, p.19), entre julio y agosto de ese año y que, por ello, la obra fue escrita por encargo para la ocasión. Lo que es comprobable es que “the King’s Men did perform at Greenwich in July and at Hampton Court on 7 August, but what plays they performed are not recorded.”⁵⁰ (Clark, 2015, p.19)

Sinopsis

Con este panorama histórico, escénico y de los usos y costumbres de impresión, es necesario orientarnos en la trama del drama en cuestión; *La tragedia de Macbeth* desarrolla una historia originalmente situada en la Escocia del siglo XI. La sinopsis que estoy por desarrollar es a partir de la versión del Primer Folio y como tal, se dividirá en los actos que plantea este primer registro escrito de la obra. Pretendo establecer un punto de comparación con el testimonio de Simon Forman en su registro de la puesta en escena que presencié en 1611 y en el que ahondaré más adelante.

El primer acto inicia con la entrada a escena de tres brujas preguntándose sobre su próximo encuentro, que será para ver a Macbeth. Salen y vemos a un sargento herido⁵¹ contándole al rey Duncan el heroico proceder de Macbeth y Banquo en el campo de batalla y un mensajero más comunica la traición del Thane⁵² de Cawdor; por lo que ordena su decapitación y le confiere su título a Macbeth. Las brujas se reúnen nuevamente; Macbeth y Banquo que regresan victoriosos

⁵⁰ “Los *King’s Men* actuaron en Greenwich en Julio y en el Hampton Court el 7 de agosto, pero no hay registro de las obras representadas.”

⁵¹ En la entrada de personaje en el Primer Folio se nombra “capitán” y en diálogo se le llama “sargento”

⁵² título nobiliario asignado a la guardia personal de un lord en el reino de Escocia

de una batalla, las encuentran en un páramo y éstas les dan una profecía: además de ser Thane de Glamis, Macbeth será Thane de Cawdor y también será rey. Banquo no será rey, pero será padre de reyes. Las brujas se disuelven en el aire y al hacerlo, llegan mensajeros del rey dándole a Macbeth su nuevo título. Todos van a ver al rey y al recibirlos da la noticia de que su sucesor será su hijo Malcolm. Lady Macbeth⁵³ recibe una carta de su marido con las misivas de la profecía. Ella decide matar a Duncan y después de hacer una invocación para tener la fuerza necesaria, intenta convencer a Macbeth de cometer el crimen. El rey llega al castillo de Macbeth. La esposa de Macbeth lo convence, al fin, de matar al rey.

Al inicio del segundo acto, Macbeth se encuentra con Banquo y su hijo, los adultos hablan sobre las profecías de las brujas. Después vemos a Lady Macbeth esperando la llegada de su esposo con la noticia del asesinato del rey Duncan. Vemos a Macbeth trastocado por el acto que acaba de realizar, con las manos llenas de sangre. Lady Macbeth, al ver que su esposo tiene el arma homicida en las manos va a dejarlas a la escena del crimen terminando ambos con las manos ensangrentadas. Cuando salen de escena para quitarse la marca del crimen que han cometido vemos al portero que, borracho, nos dice que las puertas que tocan le parecen la entrada al infierno. Deja pasar a quienes llamaban a la puerta, cuyo objetivo es despertar al rey para partir y lo que se encuentran es al rey asesinado en su alcoba. Malcom y Donalbain, hijos del rey Duncan huyen; uno a Inglaterra, el otro a Irlanda. Macbeth es elegido nuevo rey.

Tercer acto: Macbeth manda matar a Banquo y a su hijo por la posibilidad de que se cumpla lo que las brujas les profetizaron. Lady Macbeth intenta obtener de Macbeth la información de su nuevo plan y fracasa. En una emboscada matan a Banquo y Fleance, su hijo, escapa. Macbeth ve

⁵³ Esta es la forma en la que ediciones posteriores nombran a este personaje. En el Primer Folio se llama Lady. En este resumen la nombraré Lady Macbeth.

el fantasma de Banquo en un banquete. Después del banquete vemos a las brujas reunirse con Hécate.

El cuarto acto comienza con las brujas haciendo un hechizo en el caldero y Hécate les da su aprobación. Macbeth busca más información sobre el porvenir. Las brujas profetizan que sólo podrá ser dañado por un hombre no nacido de mujer; será derrotado cuando el bosque de Birnam se mueva hacia él, y le advierten tenga cuidado de Macduff. Macbeth acusa a Macduff de traición ya que fue en busca de Malcom a Inglaterra y manda a matar a su familia.

En el quinto acto un médico examina a Lady Macbeth. Ella, ahora sonámbula, saca a la luz el asesinato del rey. Lennox planea el ataque contra Macbeth. El doctor pone al tanto al rey de la situación de su esposa. Lady Macbeth se suicida. Tropas de Inglaterra se acercan para atacar; se ocultan con ramas del bosque de Birnam para acercarse al castillo. Macbeth pelea con Macduff que es un hombre no nacido de mujer ya que su madre dio a luz estando ya muerta. Macduff mata a Macbeth y, con su cabeza en mano, proclaman a Malcom nuevo rey de Escocia.

Simon Forman: un espectador contemporáneo de Shakespeare

Este apartado se ocupa del doctor Simon Forman: un espectador de *Macbeth* en 1611. Antes del Primer Folio no tenemos otro registro de la obra más que el testimonio de Forman, cinco años después de su estreno en 1606. Primero, expondré un poco de contexto alrededor de este personaje para después adentrarnos en las implicaciones de este valioso registro.

Simon Forman fue una figura polémica en su tiempo. Según Dobson, se trata de un astrólogo y médico que fue encarcelado algunas veces por prácticas ilegales. (Dobson, 2001, p. 184) Tenía cierta predilección por el teatro, de la que tenemos constancia por sus propios registros.

Forman wrote the first existing accounts of Shakespeare's *Macbeth*, *The Winter's Tale*, and *Cymbeline*, along with notes on another dramatist's play, about *King Richard II*, which he saw at the Globe on 30 April 1611. These four reports appear in *The Book of Plays and Notes Thereof per Forman, S., for Common Policy* (that is, affording useful lessons for the common affairs of life), the authenticity of which has been questioned, but the manuscript has been reasonably established to be Forman's own.⁵⁴ (Dobson, 2003, p. 184)

Ahora, me adentraré en la función de *Macbeth* que Simon Forman presencié.⁵⁵ Si bien este relato no cuenta con la suficiente precisión para un análisis respecto a la obra dramática escrita, es sumamente valioso visto como la percepción de un espectador. (Véase registro completo en Anexo)

Debo hacer notar que, respecto a sus registros, Forman posiblemente ponía por escrito su experiencia una semana o dos después de asistir a la representación. (Dobson, 2001, p. 184) Ciertamente, aunque le resta cualidades de especificidad, permite imaginar que lo que escribe es la parte de experiencia que quedó, por alguna razón, en su memoria.

Examinaré los pasajes de la obra en el orden en el que aparecen en el testimonio de Forman⁵⁶ y me enfocaré en los vínculos con lo escénico y con su percepción como espectador. El primer pasaje, es una mención de lugar de la primera escena en la que aparecen Macbeth y Banquo, la escena tres del primer acto. Forman recuerda a estos personajes: “Ridinge thorowe a wod”⁵⁷. En

⁵⁴ Forman escribió los primeros testimonios existentes de *Macbeth* de Shakespeare, *The Winter's Tale* y *Cymbeline*, junto con notas sobre la obra de otro dramaturgo, sobre *King Richard II*, que vio en el Globo el 30 de abril de 1611. Estos cuatro informes aparecen en *The Book of Plays and Notes Thereof per Forman, S., for Common Policy* (es decir, ofreciendo lecciones útiles para los asuntos comunes de la vida), cuya autenticidad ha sido cuestionada, pero el manuscrito se ha establecido razonablemente para ser del propio Forman.

⁵⁵ Él consigna como fecha de la representación el sábado 20 de abril de 1610 en el Globo. Sin embargo, según el conteo en el calendario, en 1610, el 20 de abril no fue sábado por lo que se asume por las fuentes críticas que se trata de una función de 1611.

⁵⁶ Este testimonio es citado del segundo apéndice de la edición crítica de *Macbeth* de Arden Shakespeare.

⁵⁷ “Cabalgaban a través del bosque”

el texto dramático no hay ninguna mención de lugar para esta escena, sólo sabemos que están en camino a Forres; además de la especificidad de acción, es decir, que van montando a caballo. El texto dramático tampoco menciona esta acción particular, así que esta distinción puede venir de algún elemento técnico en escena o de construcción imaginativa de Forman. Aunque valdría la pena preguntarnos si la imaginación de Forman fue detonada por decisiones escénicas particulares, decisiones de movimiento, atrezzo o escenografía que pudieran sugerir un lugar y una acción en particular.

A continuación, Forman describe un rasgo de caracterización de las brujas: “stode before them 3 women feiries or Nimphes”⁵⁸. Si bien, la entrada de los personajes en la acotación del texto, dice “witches”⁵⁹, los personajes se refieren a ellas como “weird sisters”⁶⁰ o “unperfet speakers”⁶¹. Igualmente, mediante el diálogo, se pone en duda si son mujeres, pues tienen barba. Al parecer, nada de eso quedó en el recuerdo de Forman. El impulso específico de nombrar a estos personajes como ninfas o hadas puede ser por algún elemento de vestuario y/o en relación con las experiencias previas de él en el teatro.

Lo que me hace preguntarme si en realidad esa aclaración tan puntual sobre su aspecto fue enunciada y ejecutada en la representación presenciada por Forman. ¿y si la cualidad física de estos tres personajes es una adición posterior a esta representación? Si el texto dramático que llegó a nosotros por el compendio de 1623 sufrió modificaciones en longitud, forma y contenido en el periodo de tiempo comprendido entre el estreno de la obra y su paso por la imprenta, no suena tan descabellado imaginar que este particular detalle, que en escena puede cobrar distintas

⁵⁸ “Se pararon frente a ellos tres hadas o ninfas.”

⁵⁹ “brujas”

⁶⁰ “hermanas raras/ extrañas”

⁶¹ “oradores/ hablantes imperfectos”

dimensiones, haya llegado al cuerpo de la obra posteriormente. Sin embargo, como me enfocaré más adelante, la crítica considera que este no es un registro fiel de lo acontecido en la puesta en escena.

Al repasar la aparición del fantasma de Banquo encuentro que Forman hace una clara descripción de los movimientos escénicos: “the ghoste of Banco came and sate down in his cheier behind him. And he turning About to sit down Again sawe the goste of Banco”⁶² Si bien el texto presenta al fantasma de Banquo tomando el lugar de Macbeth, Forman describe cómo es que sucedió en el escenario. A esto sigue la reacción de Macbeth, que sugiere decisiones escénicas, probablemente del actor: “which fronted him so, thet he fell into a great passion of fear and fury”⁶³ Aunado a la concepción de “passion” como una alusión a las dinámicas asociadas con la actuación en la época.

Como último recordatorio de la función, Forman pone una particular atención a la escena de Lady Macbeth sonámbula: “Observe Also howe Mackbetes quen did Rise in the night in her slepe, & walke and talked and confessed all, & the doctor noted her wordes.”⁶⁴ Este recordatorio particular podría devenir de su propia profesión: la medicina. Eso último es un rasgo particular en el recuento de Simon Forman, el “observar”, enunciado como objeto de estudio, como caso médico. Además, el verbo “observe” puede contener en su definición más sentidos aunado a la vista. Como complemento está la palabra “noted” que es una indicación para darse cuenta o hacer conciencia de, con lo que, a mi parecer, es un reflejo de la cualidad de espectador que fue Simon Forman en el teatro.

⁶² “el fantasma de Banco se presentó y se sentó detrás de él. Y él, volteándose para sentarse, vio al fantasma de Banco”

⁶³ “que le causó tal afrenta que cayó en una gran pasión de miedo y furia.”

⁶⁴ “Observen también cómo la reina de Mackbeth se levantó en la noche mientras dormía y caminó, habló, confesó todo y el doctor escuchó/atendió/prestó atención a sus palabras.”

A partir de esa revisión, me importa enfatizar la importancia de Simon Forman: un espectador contemporáneo de Shakespeare que se dio a la tarea de escribir su experiencia. Es cierto que muchas escenas no figuran en su recuento, en realidad, una muy buena parte de la obra escrita. Por ello considero necesario insistir en que se trata de: la visión de un espectador educado y alfabetizado, que registra la experiencia de una función particular varios días después de que sucedió.

Macbeth y el Primer Folio

En este apartado me enfocaré en la primera impresión de *La tragedia de Macbeth* contenida en el compendio del Primer Folio de 1623. De no ser por esta publicación, la obra estaría perdida y sólo sabríamos de su existencia a partir de su relación con otras obras de la época y del registro de Simon Forman de 1611. Primero haré un repaso de la estructura de impresión, localización en el

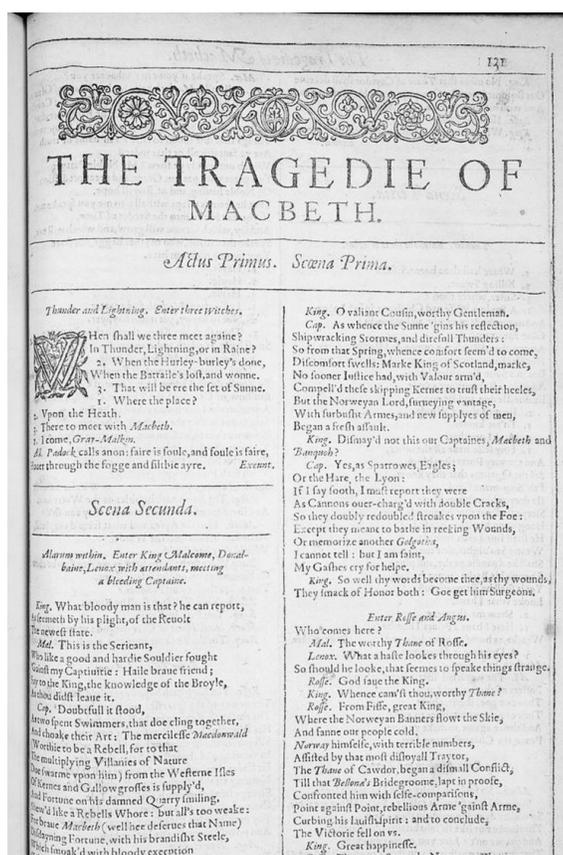


Ilustración 1: Primer hoja del *La tragedia de Macbeth* en su formato Folio. (Shakespeare, 1902, p.131)

Folio, conteo de líneas, división de actos y escenas para, a partir de la estructura general analizar las particularidades de este drama impreso.

En la estructura general de *La tragedia de Macbeth*, según su primera publicación, puedo distinguir que es la sexta obra en el apartado de “Tragedias”, ocupa de la página 131 a la 151, y se sitúa entre *Julio César* y *Hamlet*. Está escrita en su mayoría en pentámetro yámbico sin rima. Tiene una separación de escenas y actos en latín y no cuenta con un *dramatis personae*. La obra está construida en 5 actos y 27 escenas: el acto 1 con 7 escenas, acto 2 con 4 escenas, acto 3 con 6 escenas, acto 4 con 3 escenas y el acto 5 con 7 escenas. En las ediciones posteriores de la obra dramática “Its division into acts and scenes is generally accepted, except in Act 5, where the Folio designation of seven scenes has been variously adjusted.”⁶⁵(Shakespeare, 2015, p.302) Ya esbozada una estructura general de este drama pondré atención en las problemáticas que presenta este texto en términos de longitud, edición, procesos de impresión, coautoría y lenguaje.

La longitud de la obra me permite cuestionar si es un texto previamente editado y si solo tenemos un fragmento de lo que fue este drama inicialmente al ser la tragedia más corta de Shakespeare y que cuenta con “at around 2,500 lines coming out less than two-thirds the average length of the other major tragedies.”⁶⁶ (Shakespeare, 2015, p.322) Dicho cuestionamiento se inclina hacia la posibilidad de modificación en los años de representación desde su estreno hasta el registro en el Primer Folio.

“In the effect the companies had only one manuscript with the authority to make a performance from, the text with the licensing signature of the Master of Revels on it. This was what has been called the ‘maximal’ text, because it contained all that the company was allowed to speak on stage.

⁶⁵ "Su división en actos y escenas es generalmente aceptada, excepto en el acto 5, donde la designación del folio en siete escenas ha sido ajustada de forma variada".

⁶⁶ "alrededor de 2.500 líneas que resultan menos de dos tercios de la longitud media de las otras tragedias principales".

Lesser or more ‘minimal’ versions might be taken from it for use when for whatever reason a shorter text was required. Such a text would have many cuts, especially to the longer and more ponderous speeches.”⁶⁷ (Gurr, 2009, p. 132)

Dados estos procedimientos alrededor de una obra aprobada es posible plantear que el texto que tenemos de *La tragedia de Macbeth* es un ‘minimal’, si utilizamos el término de Gurr, a partir de la representación. Aunque este tipo de prácticas eran propias de un proceso escénico habitual, no hay un texto con el cual hacer la tarea comparativa para llegar a una certeza al respecto de esta posibilidad.

Entre los aspectos de edición de *La tragedia de Macbeth* en el Folio que han dado pie a controversia de la crítica se encuentra la demostración de dos personas que trabajaron en la impresión de ese texto en particular en el Primer Folio. Se les considera los impresores A y B “with A setting to the end of 3.3 and B setting from 3.4 to the end of the play”⁶⁸ (Shakespeare, 2015, p.304)

Como señalé en el segundo capítulo, “Thy letters have transported me beyond/This ignorant present”: La dimensión textual en tiempos de Shakespeare”, las particularidades en los procesos de impresión de la época generaron variantes en la uniformidad de la versificación del Folio. Esas particularidades incluyen las ediciones o modificaciones por parte de los impresores mientras el tiraje está en realización, la falta de una estructura gramática en el inglés de la época (aunque hay varios intentos por hacer una, ninguna de ellas concuerda) y en la *Tragedia de Macbeth* en particular, que no hay ningún *quarto* previo con el que poder hacer una comparación.

⁶⁷ "En la práctica, las compañías sólo tenían un manuscrito con la autorización para hacer una representación, el texto con la firma de licencia del Master of Revels. Esto es lo que se ha llamado; el texto "máximo", porque contenía todo lo que se permitía a la compañía hablar en el escenario. Las versiones menores o "mínimas" podrían ser tomadas de él para su uso cuando por cualquier razón se requiere un texto más corto. Tal texto tendría muchos recortes, especialmente a los discursos más largos y pesados".

⁶⁸ “con A ajustando hasta el final de 3.3 y B ajustando del 3.4 al final de la obra”

También hay que considerar el tamaño destinado para la inserción de texto en el formato de folio. Dicho formato dificulta el planteamiento de una de las teorías del editor y traductor Richard Flatter que se ha trabajado por directores y actores a lo largo de los años: la continuidad de verso en diferentes diálogos. En ello profundizaré en el siguiente capítulo.

Además, la crítica ha señalado incluso la intervención de Thomas Middleton, un dramaturgo contemporáneo de Shakespeare. Esto se plantea por la inconsistencia entre el texto que recoge el Primer Folio y el registro de Simon Forman en 1611 que no menciona a Hécate ni la escena del caldero. Ciertamente, el registro de Forman está lejos de narrar la trama completa. Así que, aunque es un punto para discusión, no puedo afirmar que sea decisivo ya que, según Mason, los principales intereses de Forman: “seem to have been in telling the stories and extracting moral lessons from them, jotting down random points that struck him rather than giving full accounts of the production.”⁶⁹ (Shakespeare, 2015, p. 324) Esta posible intervención es atribuida a Middleton por la presencia particular de Hécate de la que hablaré un poco más adelante y la inserción de las canciones en 3.5 y 4.1 ya que dichas canciones están presentes en una de sus obras: *The Witch*. Este es el principal vínculo que se tiene como sustento de dicha teoría. Sin embargo, ha sido profundamente discutido por las fechas de cada texto dramático. El Primer Folio tiene marcado el canto y el nombre de cada canción como acotación. La primera vez que aparecen las letras completas es en un libreto editado por Davenant, escrito entre 1663 y 64 e impreso hasta 1674. *The Witch* fue impresa hasta 1778. A raíz de estas fechas hay dos posturas; tanto de la edición de *Macbeth* a manos de Middleton como que *The Witch* hace referencia a *Macbeth*. Por otro lado,

⁶⁹ “parecen haber sido en contar las historias y extraer lecciones morales de ellos, la escritura de puntos aleatorios que le interesaban en lugar de dar cuentas completas de la producción.”

“William St. Clair suggests that ‘both Middleton and Shakespeare may have been using a song which had already been printed’⁷⁰ (Shakespeare, 2015, p.328)

Ahora, pasaré al tema de la presencia de Hécate en la obra dramática. Como primer punto hay que señalar que es un personaje fortuito, es decir, no se tiene ninguna referencia de su existencia hasta que aparece en escena. Además de que la estructura repetitiva en el lenguaje de las brujas propuesta desde el inicio de la obra se rompe en las dos escenas en las que tienen contacto con este personaje (A3E5 y A4E1).

La repetición y la rima pareada en el cuerpo del diálogo es una constante en las brujas, formando así una musicalidad propia de estos personajes fantásticos que puntualizaré más adelante. Cuando aparece Hécate en escena, la estructura de su texto es un pentámetro yámbico perfecto que pierde las características- de repetición y rima pareada- ya mencionadas. Ante esta distinción entiendo dos posibilidades de lectura: considerarla otro argumento para reafirmar que otro autor insertó este personaje; y la posibilidad de recurrir a un lenguaje particular para éste, dado que no comparte la misma categoría que las otras tres brujas, pues en la trama parece ser que Hécate tiene un rango superior a ellas.

Particularidades tipográficas en el Primer Folio

En apartados anteriores expuse las variables de lenguaje y la estructura del mismo. Sin embargo, es preciso distinguir las particularidades tipográficas que están presentes en el registro de la obra dramática en cuestión, en el Primer Folio, para plantear, a partir de ellas, su influencia en la escenificación.

⁷⁰ "William St. Clair sugiere que" tanto Middleton como Shakespeare pudieron haber estado usando una canción que ya había sido impresa "

Las marcas constantes que parecen tener poca repercusión escénica en el texto son las cursivas o itálicas en los nombres propios, títulos y lugares. Sirven como marca visual para la distinción de qué o de quién se está hablando. También se emplean en las acotaciones (entradas, salidas, marcas de sonido y entrada de texto de personaje)

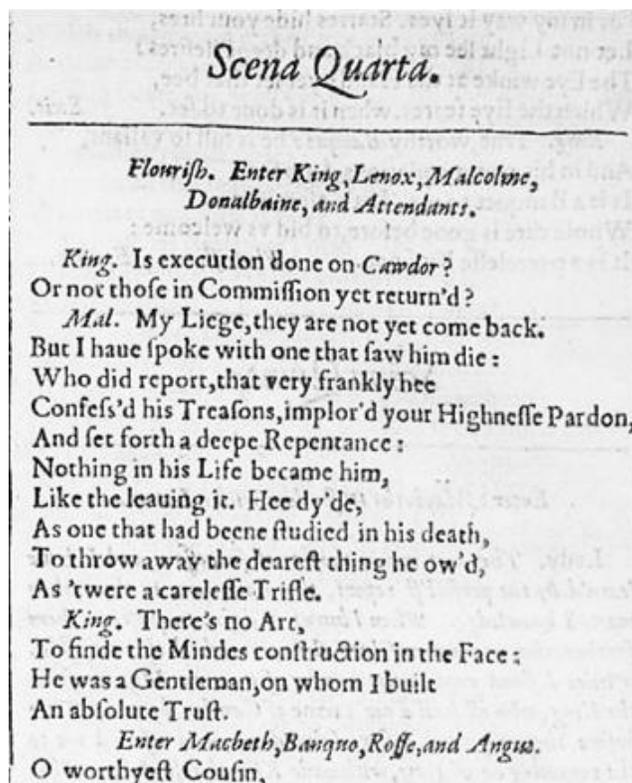


Ilustración 2: Selección de tercer hoja de *La tragedia de Macbeth* en su formato Folio. Inicio de la escena cuatro del primer acto. (Shakespeare, 1902, p.133)

El uso de mayúsculas es otra particularidad tipográfica que puede mediar en la relación entre el folio y sus lectores, o acaso usuarios. Si bien es cierto que en la época no hay una distinción gramatical para su uso, en la obra dramática en cuestión puedo concluir que existen tres usos particulares. En primera instancia, se encuentra el uso de mayúscula al inicio de verso. La segunda aplicación es en la escritura de nombres propios, de lugares y rangos. El tercero y más debatible es el uso de mayúsculas aparentemente arbitrarias.

Me enfocaré un momento en el tercer uso de mayúsculas. Existen dos grandes posturas al respecto; la primera es que no tienen una razón particular, sino que obedecen a la falta de estandarización gramática o a la decisión de la imprenta. La segunda, y por la que personalmente me inclino, es interpretar esas mayúsculas como un apoyo para la escenificación. Después de una

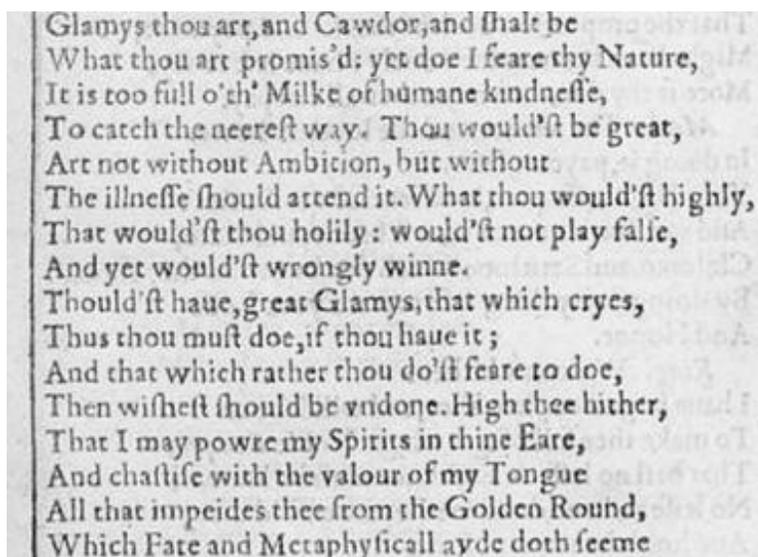


Ilustración 3: Selección de cuarta hoja de *La tragedia de Macbeth* en su formato Folio. Fragmento de la escena cinco del primer acto. (Shakespeare, 1902, p.134)

lectura detallada de este aspecto pareciera que existe un objetivo escénico meditado para su uso. Me permito ejemplificar ese tercer uso de las mayúsculas con un fragmento de la escena 6 del primer acto de *La Tragedia de Macbeth* (el soliloquio de Lady Macbeth después de la lectura de la carta de Macbeth:

Sólo en este fragmento, las palabras “Nature”, “Milke”, “Ambition”, “Spirits”, “Eare”, “Tongue”, “Golden”, “Round”, “Fate” y “Methaphysicall”⁷¹ aparecen con mayúsculas y no corresponden a nombres propios, ni títulos, así como no aparecen a principio de verso. Al hacer el

⁷¹ “Naturaleza”, “Leche”, “Ambición”, “Espíritus”, “Aire”, “Lengua”, “Dorado”, “Círculo”, “Destino” y “Metafísica”

ejercicio de lectura en voz alta parece ser que estas palabras tienen un peso expresivo o de énfasis que repercuten en la escenificación del personaje. En esto me detendré más adelante.

Sugerencias tipográficas y textuales para la escenificación de Macbeth

En este apartado me enfocaré en la relación directa de la estructura del texto dramático y la escenificación de *La tragedia de Macbeth*. Para esto me apoyaré en el trabajo de Cicely Berry que consta de ejercicios para actores que desarrolló en el periodo en que trabajó con la Royal Shakespeare Company. Sus ejercicios se basan en la lectura, escucha, experiencia, imaginación y comprensión del texto dramático para su funcionamiento en escena.

La mayor parte de su trabajo se enfoca en los textos de William Shakespeare, sin embargo, no usa textos del Primer Folio ni quartos de las obras. Así que, en el desarrollo de este apartado aplicaré la perspectiva de Berry a ejemplos transcritos del Primer Folio, pero sabiendo la dificultad que presenta la visualización del verso en el formato del folio, habrá ejemplos que tomaré también la edición crítica Arden Shakespeare, en su versión más reciente o Third Series (2015), las traducciones a pie de página son de Ma. Enriqueta González Padilla en la colección “Nuestros Clásicos” de la UNAM. Antes de entrar en materia, es necesario hacer una distinción respecto a los alcances que pueden tener las modificaciones de la obra dramática en cuestión de la edición. Para ello, tomaré el final de la primera escena del primer acto:⁷²

⁷² **Bruja 2^a.** Paddock llama./ **Bruja 3^a.** ¡En seguida!/ **Todas.** El bien es mal y el mal es bien./ A volar vamos en la niebla/ Y el aire inmundado.

Folio (1,1):

All.

Paddock calls anon: faire is foule, and foule is faire,

Hover through the fogge and filthie ayre

Arden (1,1):

2 WITCH

Paddock calls.

3 WITCH

Anon.

ALL

Fair is foul, and foul is fair,

Hover through the fog and filthy air.

Si bien el contenido textual de la escena sigue intacto, hay una repercusión directa en qué personaje dice qué línea y en el ritmo que puede generarse en escena al tener la enunciación completa en coro. La razón de separación que se puede percibir en la versión de Arden es para completar los cinco pies con la línea anterior, pero esta altera el posible resultado en escena. Teniendo esa aclaración podemos empezar con la estructura base de este tipo de versificación. Empezaré con el tipo de versificación que Shakespeare usa generalmente: *pentámetro yámbico*. En el inglés, “An iambic foot consists of two syllables, the first unstressed and the second stressed i.e., short-long”⁷³ (Berry, 1992, p.53-54). El yambo puede ser constituido por una palabra, como es el caso de *undonne*, en dos palabras como *in raine*. También podemos ejemplificarlo con el nombre mismo de la obra de la que nos ocupamos: *Macbeth*.

⁷³ “Un pie yámbico se compone de dos sílabas, la primera sin acento y la segunda acentuada, es decir, corto-largo,” (Berry, 2016, p.85)

Por lo tanto, el pentámetro yámbico es el uso de cinco yambos en un solo verso. Tomemos como ejemplo la primera línea del personaje de Macbeth en su primera aparición en la obra dramática; esto es ya iniciada la escena tres del primer acto:

So foule | and faire | a day | I have | not seene.⁷⁴

Una vez que describí la estructura del verso, expondré las cualidades del mismo. Empezaré con la cesura como parte esencial de la enunciación de un pentámetro yámbico. La cesura responde a una necesidad de pausa, a una respiración o a un proceso actoral interno. Cicely Berry distingue dos tipos de cesura en los textos de Shakespeare: “Because of the length of a five-beat line, there is nearly always a break within the line, in most cases after the second or third colon”⁷⁵ (Berry, 1992, p.58) Tomaré uno de los últimos versos de la primera escena del tercer acto como ejemplo.

Ile call: | Upon | You straight: abide within,

El segundo tipo de cesura para Berry es a partir de la puntuación: “Sometimes this break coincides with a full-stop or a colon, and so with a break of thought.”⁷⁶ (Berry, 1992, p.58) Si bien, el ejemplo de arriba funciona con ambas posibilidades, el verso siguiente a éste plantea la cesura por puntuación y no por conteo de pies:

It is concluded: *Banquo*, thy Soules flight,

⁷⁴ Nunca he visto día tan hermoso y tan horrible.

⁷⁵ “Debido a la longitud de una línea de cinco tiempos, casi siempre hay una ruptura en ella, en la mayoría de los casos después de la segunda o tercera sílaba acentuada.” (Berry, 2016, p.91-92)

⁷⁶ “Algunas veces esta ruptura coincide con un signo de puntuación, ya sea un punto o dos puntos, y por lo tanto con una pausa en el pensamiento.” (Berry, 2016, p.91-92)

A partir de la estructura básica de cinco yambos y cesuras, se integran diversas variaciones que, según el trabajo de Cicely Berry, siempre tienen una relación directa con el estado del personaje. Berry distingue dos grandes tipos de variación: por conteo silábico y por complejidad de estilo. Partiré de esta distinción para seguir profundizando en el manejo de esta versificación en particular. La primera de ellas es la terminación en sílaba no acentuada “giving it 11 syllables instead of 10. The line still has five regular feet, but the extra syllable makes it feel slightly fuller”⁷⁸ (Berry, 1992, p.62) Para esta variación tomaré como ejemplo el inicio de la segunda escena del segundo acto:

The | Fa | tal | Bell | man, | Which | gives | the | stern'st | Good | night⁷⁷.

Las posibilidades de lectura de esta variación, según Berry, dependen del contexto en que se encuentran dentro de la obra dramática. Las dos que distingue al respecto son: un pensamiento al aire del personaje o “they point up the next regular line, which then appears stronger and more definite.”⁷⁹ (Berry, 1992, p.63) En este caso en particular, el personaje de Lady está esperando a Macbeth que, según se dice más adelante, está asesinando al rey. El personaje está en estado de alerta y esta línea responde a un ruido que la desconcierta así que más cercanamente corresponde a lo que menciona Berry como “un pensamiento al aire”.

Ahora revisaré la longitud de línea, cuando resulta más corta o más larga de los cinco pies, yambos por lo general. Primero voy a distinguir las líneas cortas, es decir, aquellas que tienen una longitud menor a los cinco pies. Como ejemplo tomaré el inicio de la escena uno del acto dos:

⁷⁷ El fatal pregonero que da las más siniestras buenas noches.

⁷⁸ “dando así 11 sílabas en vez de 10. La línea aún tiene cinco pies regulares, pero la sílaba extra la hace ligeramente más llena.” (Berry, 20016, p. 98-99)

⁷⁹ “apuntan a la siguiente línea regular, la cual entonces parece más fuerte y definida.” (Berry, 2016, p. 99)

Banq.

How goes the Night, Boy?

Fleance.

The Moone is downe: I have not heard the clock.⁸⁰

Este es el inicio de la primera escena del segundo acto, es decir es lo primero que se enuncia después de que el escenario quedó vacío. La línea de Banquo tiene 5 tiempos en lugar de los 10 que necesita el pentámetro, lo que implica que un espacio de cinco tiempos está “ausente” y la línea siguiente, en el personaje de Fleance, es un pentámetro completo. Berry pone en atención la necesidad de escuchar y entender el verso para encontrar las intenciones dentro de esta variación: “And I would say that there is always a reason for the missing beat”⁸¹ (Berry, 1992, p.65) Siendo así, la acción de esos tiempos faltantes puede ser de Banquo viendo a su hijo y al lugar para decir la línea que dice; o puede recaer en Fleance en reflexionar antes de contestarle a su padre.

Ahora pasaré a la otra variedad de longitud de línea, que corresponde a versos llenos o largos de 6 o 7 pies. Berry, para esta acepción, pone atención en la línea de pensamiento del personaje: “happen because of a density of thought that prevents the language running smoothly, and as such is an indication of the state of the character”⁸² (Berry, 1992, p.67) Como ejemplo de esta variante tomaré un verso del personaje de Macbeth en la segunda escena del segundo acto:

I had | most need | of Bles | sing, and | Amen | stuck in | my throat.⁸³

Este verso ilustra las consideraciones de Cicely Berry respecto al estado del personaje, ya que acaba de matar a Duncan y está contándole a su esposa lo que pasó en la habitación y su

⁸⁰ **Banquo.** ¿Qué horas son de la noche, muchacho? /**Fleance.** Ya se puso la luna; no he oído el reloj.

⁸¹ “Yo diría que siempre hay una razón para los tiempos que faltan.” (Berry, 2016, p.104)

⁸² “Se producen por una densidad de pensamiento que evita que el lenguaje fluya suavemente, y en esa medida constituye una indicación sobre el estado del personaje.” (Berry, 2016, p.106-107)

⁸³ La bendición me hacía una falta inmensa
Y el “Amén” se me ahogó en la garganta.

necesidad de perdón y bendición con el contraste de la imposibilidad de reacción ante la plegaria que escucha. Así, el lenguaje nos revela su desesperación.

Una vez que he descrito las variantes en la cantidad de pies, pondré atención en las variantes estilísticas⁸⁴. La primera de ellas es la línea dividida, es decir, el pentámetro yámbico dividido en el diálogo de dos personajes. Cicely Berry habla de su uso en las obras de Shakespeare: “These occur the most of the plays at some point, but frequently in the later ones.”⁸⁵ (Berry, 1992, p.67-68) Como ejemplo tomaré un fragmento de la segunda escena del segundo acto. Primero mostraré la versión del primer Folio para una tener presente, igual que todos los ejemplos de este apartado, cómo está estructurado en su primer formato impreso:

Lady. I heard the Owle schreame, and the Crickets cry.

Did not you speake?

Macb. When?

Lady. Now.

Macb. As I descended?⁸⁶

En este fragmento se distinguen cuatro líneas cortas o eso parecieran ser desde una primera lectura del fragmento. Sin embargo, al hacer un conteo de tiempos desde la línea “Did not you speake?” hasta la última del ejemplo tenemos un solo verso de 11 tiempos con el último sin acento. La distribución en la impresión que maneja la edición crítica Arden Shakespeare, en su versión más reciente o Third Series (2015) puede ayudar visualmente a la comprensión de la unión de líneas en un verso:

⁸⁴ Con esto me refiero a la forma particular en la que se plasman los versos.

⁸⁵ “Esto ocurre en la mayoría de las obras en algún momento, más frecuentemente en las obras tardías.” (Berry, 2016, p.108)

⁸⁶ **Lady Macbeth.** Oí ulular al búho y cantar a los grillos. /No hablaste tú? /**Macbeth.** ¿Cuándo? /**Lady Macbeth.** Ahora. /**Macbeth.** ¿Mientras bajaba?

LADY

I heard the owl scream and the crickets cry.

Did not you speak?

MACBETH When?

LADY Now.

MACBETH As I descended?

Al ser un solo verso conformado por cuatro diálogos puedo distinguir una variación clara del ritmo de la escena ya que, como comenta Cicely; “the line must have the same continuum as if spoken by one person, yet each actor has to fill it with his own motive and energy”⁸⁷ (Berry, 1992, p.68) A la variación de ritmo se suma lo referente a un verso cargado es decir con una sílaba final no acentuada; esto es que la línea refleja un pensamiento del personaje al aire, en este caso, es reflejo del estado alterado de ambos personajes. Con la unión de estas dos cualidades en cuatro diálogos, tenemos un texto cargado de ritmo, atmósfera y estado de los dos personajes en escena.

Dentro de las variaciones estilísticas también contamos con el uso de la rima. Respecto a esta cualidad Berry distingue dos variantes a considerar; la rima dentro del diálogo y como final de la escena. La primera, que está dentro del diálogo, responde al placer del oído del espectador. En el caso de *La tragedia de Macbeth* este uso es manejado en los personajes de las brujas. Tomaré como ejemplo la tercera escena del primer acto en el diálogo de la Bruja 1:

Ile dreyne him drie as Hay:

Sleepe small neyther Night nor Day

Hang upon his Pent-hoese Lid:

He shall live a man forbid:

Wearie Seu’ nights, nine times nine,

⁸⁷ “la línea debe tener la misma continuidad que tendría si fuera dicha por una sola persona, aunque cada actor debe llenarla con su propia motivación y energía.” (Berry, 2016, p.108)

Shall he dwindle, peake, and pine:

Though his Barke cannot be lost,

Yet it shall be Tempest-tost.⁸⁸

Este fragmento está conformado por cuatro pares de versos con rima al final: Hay/Day, Lid/forbid, nine/pine, lost/Tempest-tost. La continuidad de las rimas da una sonoridad muy particular, pareciera cíclica. Además, siendo un recurso utilizado principalmente en los personajes de las brujas, da como resultado una cualidad extraordinaria de personaje.

La segunda acepción de rima y la última variante que considera Cicely Berry es de versos pareados finales. Se usan con el propósito de cierre, ya sea de un soliloquio o de una escena. Como ejemplo de esta cualidad usaré el último diálogo de la escena 7 del primer acto:

Away, and mock the time with fairest show,

False Face must hide what the false Heart doth know.⁸⁹

Este par de versos establece un final en diferentes niveles: es el final de la escena, al mismo tiempo es el final del primer acto y, por si fuera poco, es el momento en el que el personaje decide cometer el asesinato del rey en su propia casa. Una de las particularidades que plantea Berry en este tipo de cierre con verso pareado es que “their artifice makes us conscious of the actor playing a part, so they remind us of the convention of the play.”⁹⁰ (Berry, 1992, p.78)

Hasta este ejemplo tenemos las particularidades textuales que Cicely Berry explora en sus ejercicios escénicos y, como mencioné al inicio de este apartado, no recurre a los primeros registros impresos sino ediciones críticas contemporáneas. Siendo así, queda pendiente de examinar otra

⁸⁸ Cual heno lo secaré. /Ni de noche ni de día /Habrá de posarse el sueño /Sobre el techo de sus párpados, /Vivirá como proscrito. /Nueve semanas aciagas /Multiplicadas por nueve, /Menguando y languideciendo /Se tendrá que consumir. /Aunque zozobrar no puede /Su barco, por las tormentas /Ha de ser bien azotado.

⁸⁹ ¡Vamos y engañemos a todo el mundo /Con las más hermosas apariencias! /Debemos ocultar con cara hipócrita /Lo que este falso corazón conoce.

⁹⁰ “su artificiosidad nos hace conscientes del actor representando un papel, recordándonos por lo tanto la convención teatral.” (Berry, 2016, p.127)

particularidad que va ligada a la estructura tipográfica y, por ende, en la escenificación: el manejo de las mayúsculas aparentemente arbitrarias que mencioné en el apartado correspondiente al Primer Folio.

Relación entre texto y escena

A partir de la información del apartado anterior y las características de las representaciones de la época que he analizado hasta ahora, en este apartado haré un ejercicio de relacionar las “sugerencias tipográficas y textuales” con las prácticas de escenificación de la época. A fin de concentrar el ejercicio y sus resultados, me enfocaré solamente en la escena 5 del primer acto. En esta escena, el texto dice que vemos a Lady Macbeth entrar con una carta donde su esposo le cuenta sobre su encuentro con las brujas, sus profecías y el nuevo título que le fue otorgado. Vemos su reacción a la misiva, un mensajero que le comunica la pronta llegada del rey, una invocación que ella hace para lograr llevar a cabo las profecías develadas y su reencuentro con Macbeth. Así pues, la escena cuenta con cinco momentos marcados por acciones particulares: la lectura y entradas y salidas de personajes (mensajero y Macbeth). Emplearé esta subdivisión como referencia para encauzar la labor imaginativa de una hipotética creación escénica a partir del texto y me centraré en la estructura textual del Primer Folio como pauta escénica.

La escena anterior terminó con un texto del rey y la salida de ocho personajes más “asistentes” al sonar de las trompetas. Este momento funge como una transición para la siguiente escena que inicia con la siguiente acotación: *Enter Macbeth's Wife alone with a Letter.*⁹¹

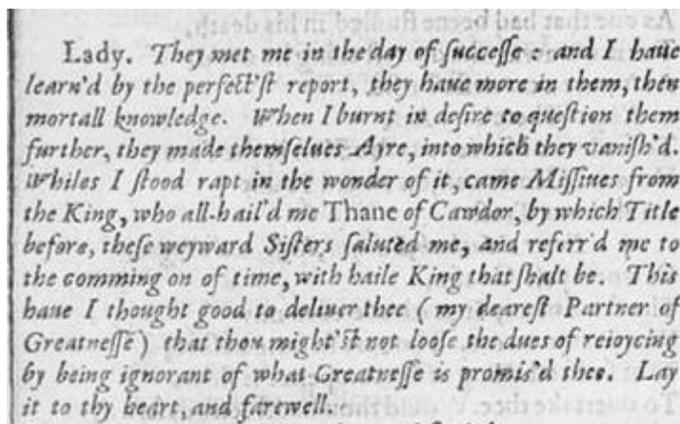


Ilustración 4 Selección de tercer hoja de *La tragedia de Macbeth* en su formato Folio. Inicio de la escena cinco del primer acto. (Shakespeare, 1902, p.133)

El texto nos da la primera indicación de acción y un elemento de utilería para el personaje y un contraste con el final de la escena anterior que consta de varios elementos: el paso de una escena homosocial con varios personajes masculinos a un personaje femenino en el escenario, el paso del ruido al silencio y de un espacio ficcional de exterior a un interior. Después de esto, nos encontramos con una cualidad tipográfica que sólo está presente en este fragmento: el personaje tiene un apartado en itálicas y, además, en prosa. Este fragmento viene después de la entrada de personaje, es decir, está escrito el nombre del personaje antes de las itálicas, que significa que es un fragmento en voz de éste. Así que, aunque la acotación no lo dice estrictamente, puedo considerar al unir estos elementos que este texto es leído de la carta con la que entra a escena.

Ahora vamos a adentrarnos al contenido y estructura de este primer fragmento. Ya que es un texto en prosa⁹², el ritmo de este no parte del conteo de yambos, pero podemos considerar otras

⁹¹ Entra sola la esposa de Macbeth con una carta.

⁹² La prosa, como menciona George T. Wright en *Shakespeare's Metrical Art*, no es tan simple como parece ya que la decisión de transcribir en verso o prosa en gran medida quedaba en manos de los impresores o el formato de

particularidades sobre su posible funcionamiento escénico. Primero me detendré en los signos de puntuación. Si bien no hay una estructura gramatical estandarizada en la época consideremos por un momento que están escritos por una razón escénica particular. El pasaje incluye diez comas, cuatro puntos y seguido, un paréntesis, dos puntos y un punto final.

Cicely Berry propone la posibilidad de cesuras a partir del punto y los dos puntos como una pausa del pensamiento. Voy a trasladar esa consideración a este fragmento en prosa. Estos signos aparecen solamente en cinco ocasiones, una de dos puntos y cinco de un punto. Los dos puntos aparecen después de la primera línea “They met me in the day of successe”⁹³. Imaginemos que este personaje está leyendo la carta por primera vez. Siendo así, la primera línea detona mínimo dos preguntas a responder: ¿Quiénes le encontraron? y ¿Qué victoria? Estas preguntas pudieran generar una pequeña pausa en la lectura que correspondería a los dos puntos que le siguen a esta oración en el texto. Respecto al punto, existen 5 momentos en que este signo de puntuación es utilizado. En las cuatro ocasiones es marca de un cambio de tema dentro de la lectura por lo que, apoyada en la consideración de Cicely Berry, estas marcas también sugieren una pequeña cesura por cambio de pensamiento, en este caso, de quien escribió la carta que Lady tiene en las manos y el quinto punto, el final de la carta. El último signo de puntuación del pasaje con implicaciones escénicas es el único paréntesis en la lectura de la carta que enmarca la frase “my dearest Partner of Greatnesse”⁹⁴, que sugiere un cambio en la entonación y el ritmo.

Consideremos ahora las discrepancias en la estructura que expuse hasta ahora de que saltan a la vista. Primero, existe una sola palabra que no está en itálicas: “Thane”. Puedo asumir que, dado que los títulos y nombres propios son señalados con itálicas a lo largo del primer Folio, al

impresión no permite tener certeza si es verso o prosa. Sin embargo, en este caso particular, tenemos el apoyo de las itálicas y de la acotación que aclara que es el contenido de una carta.

⁹³ Me encontraron el día de la victoria.

⁹⁴ Mi querida compañera de grandezas

estar el texto con este tipo de letra, se resalta el título con la tipografía contraria. Además, saltan a la vista las palabras con mayúsculas aparentemente aleatorias que no corresponden a nombres propios ni títulos; “Ayre”⁹⁵, “Missives”⁹⁶, “Title”⁹⁷, “Sisters”⁹⁸, “King”⁹⁹ (que aunque es un título no está marcado como tal ya que no tiene la diferenciación tipográfica además de la mayúscula), “Partner”¹⁰⁰ y “Greatnesse”¹⁰¹. Sin embargo, al aislarlas puedo sugerir que sintetizan el contenido de la carta y si hacemos un ejercicio de lectura en voz alta poniendo un énfasis en estas palabras podría alterar el ritmo de la lectura de una manera que funcione como apoyo a las decisiones actorales de quien interpreta al personaje que está leyendo esta carta. Este ejercicio de lectura en voz alta revela el valor simbólico de estas palabras, además me parece una ayuda para la representación de un objeto leído ya que el énfasis permite al oído transitar tanto por el contenido de la carta como por la importancia que el personaje podría dar a ciertas palabras en específico.

Termina el fragmento en *itálicas* y volvemos al formato en pentámetro yámbico, señalando el fin de la carta y el inicio del pensamiento de Lady. Con esto empezamos el segundo momento de la escena que comprende desde la reacción del personaje a la misiva hasta la entrada del mensajero. Este fragmento consta de 17 versos y hay varios elementos a considerar para su traslado a la escenificación: conteo silábico, cesuras, palabras con mayúsculas y contenido; me parece de mayor utilidad considerar todos los elementos en el conjunto. Para poder poner la atención en todos estos aspectos, subdividiré este fragmento tanto como sea posible; esto será por diferenciación silábica. Las primeras siete líneas son versos completos de diez tiempos y algunos largos de 12 tiempos; a estos se siguen 3 líneas más cortas (de 6, 9 y 7 tiempos), después sigue

⁹⁵ Aire

⁹⁶ Misivas

⁹⁷ Título

⁹⁸ Hermanas

⁹⁹ Rey

¹⁰⁰ Compañera

¹⁰¹ Grandeza

otro fragmento de 6 líneas de versos completos y cargados; y el pasaje cierra con una línea corta de 6 tiempos.

La transcripción que estoy haciendo es directa del Primer Folio como en los fragmentos anteriores, solo que he agregado un espacio donde están las cesuras de las líneas que lo requieren y he subrayado las palabras que “aleatoriamente” empiezan con mayúscula, y las traducciones a pie de página son de Ma. Enriqueta González Padilla en la colección “Nuestros Clásicos” de la UNAM a menos que señale lo contrario. Esta es la primera subdivisión:

Glamys thou art, and Cawdor, and shalt be
 What thou art promis'd: yet doe I feare thy Nature,
 It's too full o'th'Milke of humane kindnesse,
 To catch the neerest way. Thou would'st be great,
 Art not without Ambition, but without
 The illnesse should attend it. What thou would'st highly,
 That would'st thou holily: would'st not play false,¹⁰²

Es necesario distinguir las ideas que contienen estos versos¹⁰³, lo que nos permitirá ver la función de las cesuras que propone Cicely Berry. Primero tenemos: “Glamys thou art, and Cawdor, and shalt be/ What thou art promis'd”. Esta es la primera reacción de Lady ante la carta, que está separada de lo que piensa su marido en particular por una cesura marcada por dos puntos: “yet doe I feare thy Nature,/ It's too full o'th'Milke of humane kindnesse,/ To catch the neerest way.” En esta línea de pensamiento tenemos dos palabras con mayúscula (“Nature” y “Milke”), lo que marca

¹⁰² Ya eres Glamis y Cawdor, y has de ser /Cuanto se te ha prometido. No obstante, /Desconfío de tu naturaleza. /Demasiado llena está de la leche /De la bondad humana /Para elegir el camino más corto. /Querías ser grande; no careces de ambición, /Pero sin la malicia que debe acompañarla. /Lo que querías de más alto, eso quisieras /Obtenerlo santamente. No juegas sucio,

¹⁰³ Wright ante la estructura de las frases dentro de las líneas hace una división: las que inician en una línea y terminan a la mitad de otra, las que inician en la mitad de una línea y terminan con una línea completa y las que van de media línea a media línea.

un cambio de ritmo que empieza con “Nature” que es última palabra de la segunda línea. Si a esta palabra se le da un énfasis, el verso queda abierto y permite una pausa que resuelve la continuidad en el significado con el siguiente verso.

Al atender la relación del conteo silábico con la siguiente palabra en mayúscula, distingo que la palabra “Milke” se encuentra al final del tercer yambo que, aunque es una distinción de Berry para una cesura, si se le da un énfasis a la palabra como he planteado con las anteriores, puede servir como un impulso para ligar la idea completa hasta llegar a la cesura del verso siguiente.

La siguiente cesura es marcada por el tercer yambo y un punto, con lo que transitamos a la siguiente idea: “Thou would’st be great,/ Art not without Ambition,” Aquí empieza la disertación sobre las cualidades del marido de Lady Macbeth y con la siguiente cesura comienzan las distinciones entre lo que ayudaría al cumplimiento de la profecía y lo que se opone a la misma. Por ello, esta primera línea es a favor y la siguiente en contra: “but without/ The illness should attend it.” Es necesario llamar la atención a que dentro de esta primera comparación está la palabra “Ambition” con mayúscula, que es la palabra sobre la que cae el peso de esta disertación, acaso del drama mismo.

Las dos ideas a continuación tienen la misma lógica pero se distinguen porque estos pros y contras se unen en una sola idea, lo que sugiere una aceleración del ritmo de la disertación: “What thou would’st highly,/ That would’st thou holily” y la segunda: “would’st not play false,/ And yet would’st wrongly winne.”¹⁰⁴ Con este juego de contrarios pasamos a la segunda subdivisión de versos más cortos. El primero de ellos es el cierre de la idea anterior “And yet would’st wrongly

¹⁰⁴ No jugarías sucio, /Y no obstante querrías ganar injustamente.

winne” lo que proporciona un espacio de cuatro tiempos para pasar a una nueva formulación de pensamiento.

Las dos líneas cortas siguientes forman una sola idea:

Thould'st have, great Glamys, that which cryes,

Thus thou must doe, if thou have it;¹⁰⁵

Tener presente que es una idea en dos versos cortos me permite distinguir otro cambio de ritmo por uno más lento lo que me sugiere una idea pensada con detenimiento y con ello completar los tiempos destinados a dos pentámetros. Este cambio marca una transición que sucede paulatinamente.

Pasamos a la siguiente subdivisión de versos completos o de 10 tiempos y versos cargados o de 11 tiempos:

And that which rather thou do'st feare to doe,

Then wishest should be undone. High thee hither,

That may powre my Spirits in thine Eare,

And chastise with the valour of my Tongue

All that impeides thee from the Golden Round,

Which Fate and Metaphysicall ayde doth seeme¹⁰⁶

Seguido de los dos versos cortos que unen una sola idea, empieza el tránsito a un pensamiento atropellado reflejado en los versos cargados. La transición se completa con la cesura con la que inicia esta subdivisión: “And that which rather thou do'st feare to doe,/ Then wishest should be undone.” A la cesura siguen 4 versos de 11, 10, 10 y 11 tiempos. En estos versos tenemos varias palabras con mayúscula: “Spirits”, “Eare”, “Tongue”, “Golden”, “Round”, “Fate” y

¹⁰⁵ Querías poseer, gran Glamis, lo que te grita: / “Así debes hacerlo si lo quieres”

¹⁰⁶ Apresúrate a llegar aquí para que yo /Pueda verter mi astucia en tus oídos / Y vencer con el brío de mi lengua /Todo lo que estorba /Para alcanzar ese dorado círculo /Con el cual el destino /Y la ayuda sobrenatural parecen

“Metaphysicall”. Solo la primera palabra “Spirits” se encuentra al final de un yambo, el tercero, como en el ejemplo anterior de “Milke”. Sin embargo, esos versos cargados de 11 tiempos y esa cantidad considerable de palabras resaltadas con mayúscula me sugieren una correspondencia con lo que propone Cicely Berry en este tipo de versos: un atropello del pensamiento del personaje. Este atropello puede reforzarse con un énfasis o detenimiento en dichas palabras, además de tener concordancia con el contenido de este fragmento que es cuando Lady Macbeth decide convencer a su marido de hacer lo necesario para obtener ese “dorado círculo” que ya fue profetizado.

Termina este parlamento con un verso corto de 3 yambos “To have thee crown’d withal.”¹⁰⁷ Que el parlamento termine a la mitad de un verso sugiere que el pensamiento atropellado del personaje se ve interrumpido por la entrada del mensajero que da paso al tercer fragmento que describí al inicio del apartado. Este fragmento está delimitado por la entrada y salida de ese personaje. En su inicio se pueden plantear diferentes posibilidades de interpretación por conteo silábico ya que la intervención del mensajero inicia con tres versos cortos:

What is your tidings?

Mess. The King comes here to Night.

Lady. Thou’rt mad to say it.¹⁰⁸

Esta longitud de estos versos sugiere dos variaciones según las consideraciones de Cicely Berry: unión de diálogos en un solo verso, como sugieren las ediciones críticas de nuestro tiempo, o los tiempos faltantes del verso como acción escénica. Siendo así, hay tres opciones para elegir con su respectivo impacto escénico. La primera posibilidad es usando los cinco tiempos faltantes del primer verso para la reacción de ambos personajes ante su encuentro y los siguientes dos versos como uno solo verso largo:

¹⁰⁷ Haberte coronado

¹⁰⁸ ¿Qué nuevas traes? /**Mensajero.** El rey llega esta noche. /**Lady Macbeth.** Estás loco.

What is your tidings?

Mess. The King comes here to Night.

Lady. Thou'rt mad to say it.

Esta primera posibilidad escénica, por la que me inclino, pauta un ritmo particular en el que tenemos un momento aislado de la palabra enunciada para la reacción de los personajes por la entrada del mensajero. Ella parece sorprenderse ante la posibilidad de haber sido escuchada, para el mensajero, en cambio, el aislamiento le permite enunciar la noticia. Después, la aceleración en el ritmo, al unir las siguientes dos líneas, podría indicar incredulidad en la respuesta de Lady ante la nueva información. La segunda posibilidad escénica es la unión de las primeras dos líneas dejando la tercera con los cinco tiempos para acción:

What is your tidings?

Mess. The King comes here to Night.

Lady. Thou'rt mad to say it.

Esta otra lectura propone una aceleración del ritmo en escena en cuanto entra el mensajero, que puede corresponder con la necesidad de dar la noticia lo más pronto posible y proporcionarle a Lady un momento de análisis del mensaje. La otra posibilidad escénica es que se manejen las tres líneas como versos cortos independientes, lo que podría desacelerar el ritmo con el que termina el primer parlamento de Lady al contar con 5 tiempos libres entre cada verso corto. Las tres líneas son seguidas de dos versos completos de Lady; marcando una diferencia de ritmo con el fragmento anterior. Como respuesta viene un verso largo del mensajero:

So please you, it is true: our *Thane* is comming:¹⁰⁹

Al tratarse de un verso “lleno”, en términos de Berry, es decir un verso con 11 tiempos, sugiere una mayor velocidad en el pensamiento de este personaje que tiene como objetivo

¹⁰⁹ Perdonadme, pero ésa es la verdad. / El *thane* ya se aproxima.

convencer a Lady de la veracidad de la información, además de tener marcadas dos pausas por los dos puntos; el primero como cesura y el siguiente al final de la línea. La longitud de esta línea también ayuda a darle más peso a los siguientes dos versos del mensajero, de 5 yambos cada uno. Para cerrar este momento aparecen tres líneas cortas que, al igual que en el inicio de este fragmento, plantean distintas posibilidades escénicas:

Then would make up his Message.

Lady. Give him tending,

He brings great newes.¹¹⁰

La primera opción, y por la que me inclino, es unir la primera y segunda línea en un solo verso y la tercera con los seis tiempos para alguna acción escénica que, en este caso, puede ser el tiempo para la salida del mensajero. La segunda es que cada línea sea considerada como “línea corta” y cada una tenga sus tiempos de acción escénica y la tercera opción es que la primera línea sea la que tenga los tiempos “libres” y las siguientes dos se unan en un solo verso.

Ahora pasamos al cuarto momento: la invocación efectuada por Lady que inicia con la salida del mensajero y termina con la entrada de Macbeth. Este momento se compone de 17 versos; el primero es un verso corto de 7 tiempos y el resto son versos completos o cargados, con excepción de un verso largo y el final, antes de la entrada de Macbeth, que es de 4 tiempos. El monólogo es el siguiente:

The Raven himselfe is hoarse,

That croakes the fatall entrance of *Duncan*

Under my Battlements. Come you Spirits,

That tend on mortall thoughts, unsex me here,

And fill me from the Crown to the Toe, top-full

¹¹⁰ Tuvo apenas bastante para darme el mensaje. /**Lady Macbeth**, Atiéndelo. Trae grandes noticias.

Of direst Crueltie: make thick my blood,
 Stop up th'accesse and passage to Remorse,
 That no compunctious visitings of Nature
 Shake my fell to purpose, not keepe peace between
 Th'effect, and hit. Come to my Womans Brests,
 And take my Milke for Gall, you murth'ring Ministers,
 Where-ever, in your sightlesse substances,
 You wait on Natures Mischiefe. Come thick Night,
 And pall thee in the dunnest smoake of Hell,
 That my keene Knife see not the Wound it makes,
 Nor Heaven peepe through the Blanket of the darke,
 To cry, hold, hold.¹¹¹

La primera línea, “The Raven himselfe is hoarse,” puede leerse como una acotación de sonido dentro del diálogo: el graznido del cuervo que ya está sucediendo cuando el personaje lo menciona. Siendo un verso que tiene 7 tiempos, cuenta con 3 tiempos libres que, por coherencia escénica, es necesario que, ya sea el sonido como tal o la reacción del personaje ante un ruido que sólo ella puede percibir, suceda antes de la enunciación para que la referencia a lo dicho sea clara. La interpretación del personaje sobre este particular sonido está en la idea siguiente: “That croakes the fatall entrance of Duncan/ Under my Battlements” esta línea de pensamiento termina con la palabra “Battlements” en mayúscula que concuerda con los seis yambos para hacer una cesura y

¹¹¹ Hasta el cuervo está ronco /Que grazna la entrada fatal de Duncan /Bajo mis almenas. Venid, vosotros, espíritus /Que asistís en los designios criminales; /Despojadme aquí de mi sexo /Y llenadme de la cabeza a los pies /De la más horrenda crueldad. /Espesad mi sangre, cerrad en mí /El acceso y el paso al remordimiento /Para que ningún ataque /De compunción natural /Sacuda mi cruel propósito o se interponga /Entre él y su fin. /Venid a mis pechos de mujer /Y tornad mi leche en hiel, /vosotros ministros asesinos, /Doquiera que en vuestras sustancias invisibles /Presidís los perjuicios de la naturaleza. /Ven, noche densa, y envuélvete /En el humo más negro del infierno, /Para que mi puñal agudo no vea /La herida que hace, /Ni el cielo atisbe /A través de la cobertura tenebrosa /Para gritarme, “¡Detén, detén!”

termina en un punto. Con esto puedo distinguir que dicha concordancia parece contribuir a la contundencia y da una pausa que es pie para el inicio de la invocación.

La invocación inicia con el llamado a los espíritus: “Come you Spirits,/ That tend on mortall thoughts,” Distingo la necesidad de enfatizar la palabra “Spirits,” que está impresa con mayúscula en el Folio, ya que designa a los interlocutores del monólogo. Después de este llamado siguen las peticiones que Lady hace a estos seres sobrenaturales. La primera petición es: “unsex me here,/ And fill me from the Crown to the Toe, top-full/ Of direst Crueltie”. La línea de pensamiento cuenta con tres palabras con mayúscula: “Crown”, “Toe” y “Crueltie” que sintetizan la petición y que son el centro de la idea, por lo tanto, sugieren una renovación energética de quien las interpreta, sea un énfasis, una inflexión o implicaciones corporales y gestuales.

La segunda petición es: “make thick my blood,/ Stop up th’accesse and passage to Remorse,/ That no compunctious visitings of Nature/ Shake my fell to purpose,”. Las dos palabras con énfasis en este fragmento son “Remorse” y “Nature”; ambas son última palabra de verso y, como en momentos anteriores, al implementar la renovación energética sugerida, la petición se presta a un encabalgamiento enérgico para enlazar los casi tres versos que dura esta petición para llegar a “purpose”. A esto le sigue un complemento a la segunda petición: “not keepe peace between/ Th’effect, and hit” que sugiere un cambio de ritmo ya que venimos de dos ideas que abarcan, cada una, al menos dos versos; ello da la posibilidad al intérprete de respirar y renovar su energía en la cesura entre “purpose” y “not keepe”, después del enérgico cause, casi atropello, del pensamiento anterior.

Después de éste, empieza un fragmento lento y cargado, en términos de Berry, que se ve reflejado en el conteo de 10, 11 y hasta 12 tiempos y en la cantidad de palabras con mayúscula. La primera parte es la siguiente petición: “Come to my Womans Brests,/ And take my Milke for

Gall.”. En esta idea, aunque corta, tenemos cuatro palabras con mayúscula de las once que la componen. Al prestarle atención a estas decisiones y enunciar con detenimiento, distingo que marca una regularidad rítmica por las palabras enfatizadas, además de que, para una buena articulación de las palabras en mayúsculas (principalmente “Womans Brests”) es necesario darle tiempo a la enunciación de cada palabra. Esto concuerda con el conteo del verso en cuestión, ya que es la línea más larga en toda la invocación compuesta por 12 tiempos.

La idea pausada es seguida de una por casi dos versos de extensión: “you murth’ting Ministers,/ Where-ever, in your sightlesse substances,/ You wait on Natures Mischiefe.” En este caso tenemos la misma complejidad de enunciación y las palabras en mayúscula marcan el sujeto al que se dirige (“Ministers”) y su cualidad (“Natures Mischiefe”). Como nota Berry, el estado del personaje es tal, que la sintaxis desborda la versificación, incluso en un verso de 7 yambos: para mí, esta alteración sintáctica parece reforzar la alteración del personaje.

El cierre de este momento está escrito de tal modo que la energía desborda la sintaxis desde “Come” y hasta el segundo “hold”. Estos versos comprenden una sola idea que está destinada a otro sujeto que es “Night”, que además es la primera palabra en mayúscula de este fragmento. Estos versos son:

Come thick Night,
 And pall thee in the dunnest smoake of Hell,
 That my keene Knife see not the Wound it makes,
 Nor Heaven peepe through the Blanket of the darke,
 To cry, hold, hold.

Las otras palabras con mayúsculas son: “Hell”, “Knife”, “Wound”, “Heaven” y “Blanket”. Estas palabras en el tercer y cuarto verso están distribuidas en la primera y segunda mitad de cada línea. Los dos versos seguidos de “Night” están compuestos por cinco yambos exactos. En la

tercera línea completa, la palabra “through” modifica la estructura del yambo (fuerte-débil)¹¹² estableciendo un cambio de ritmo en la línea. La idea termina en un verso corto; en tanto el personaje inicia una nueva línea, imagino un espacio de 6 tiempos antes de que el diálogo continúe. Es el mismo tiempo en el que entra el personaje de Macbeth y con esto damos paso al último fragmento de la escena.

El quinto fragmento de esta escena comprende desde la entrada de Macbeth hasta el final de la escena misma, marcado con la salida de ambos personajes. Se compone de 24 líneas y para un mejor estudio de éstas, al igual que en las divisiones anteriores, la segmentaré tanto como me lo permita. En esta ocasión, la subdivisión la haré en cuatro momentos pautados por la situación y el discurso: la bienvenida a Macbeth; diálogos ligados sobre Duncan; el consejo de Lady y el cierre de escena. La primera subdivisión consta de 5 líneas que son la continuación del fragmento anterior. Éstas son de 7, 9, 10 y 7 tiempos:

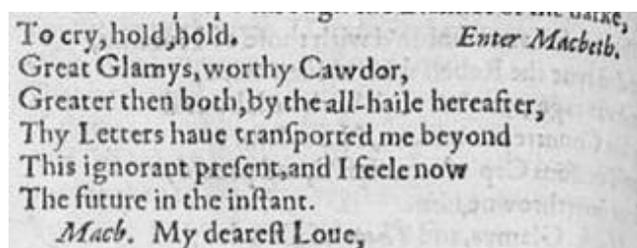


Ilustración 5: Selección de tercer hoja de *La tragedia de Macbeth* en su formato Folio. Fragmento de la escena cinco del primer acto. (Shakespeare, 1902, p.133)

El conteo de tiempos me permite establecer, de entrada, que esta subdivisión inicia y termina con una línea de 7 tiempos, ambas con razones escénicas distintas. La primera línea “Great

¹¹² El yambo se sustituye por un troqueo, como se especifica en: <https://www.britannica.com/art/foot-prosody> “The commonest feet in English verse are the iamb, an unstressed followed by a stressed syllable, as in the word ‘re|’port; the trochee, a stressed followed by an unstressed syllable, as in the word ‘dai|’ly”

“Los pies más comunes en el verso inglés son los yambos, una sílaba no acentuada seguida de una acentuada, como en la palabra ‘re-port’; el troqueo, una sílaba acentuada seguida de una no acentuada, como en la palabra ‘dai-ly”

Glamys, worthy Cawdor,” sigue del verso, cortado en el Folio, compuesto por 4 tiempos que marca el cierre de la invocación de Lady. Si bien tanto el verso anterior como al que estamos prestándole atención en este momento pueden contar once tiempos en un verso cargado, en la puesta en texto del Primer Folio se introduce la acotación de la entrada de Macbeth al final de “hold” marcando una diferencia de ritmo y dinámica escénica.

La escena en este fragmento viene de una invocación que Lady hace sola. Considero que en la escenificación sugerida o propiciada por el Folio, la acción de Lady podría verse detenida por una nueva presencia en ese espacio o que se haya terminado la acción y después entre la nueva presencia. Es por este cambio que se vuelven indispensables esos tiempos que he denominado como “libres” en cada línea: seis de la línea anterior y tres del actual. Este espacio de un verso completo, escénicamente se abre la posibilidad de destinarlo a diversas decisiones y acciones específicas como el cierre de la invocación, la entrada de Macbeth, el reconocimiento de Lady de la entrada de su marido y la reacción de ambos ante el encuentro.

En cuanto al contenido, la bienvenida a Macbeth funciona como introducción y esta subdivisión consta de dos líneas: “Great Glamys, worthy Cawdor,/ Greater than both, by the all-haile hereafter,”¹¹³ seguidas de una sola idea separada por una cesura “Thy Letters have transported me beyond/ This ignorant present, and I feele now/ The future in the instant.”¹¹⁴

La unión de diálogo del último verso de Lady, de 7 tiempos, y la primera línea de Macbeth “My dearest Love,” me parece funciona como puente con la siguiente subdivisión. Este fragmento, que delimité por estar cargado de líneas divididas entre ambos personajes, está compuesto por seis líneas que conforman cuatro versos:

The future in the instant.

¹¹³ ¡Gran Glamis, noble Cawdor, /Más grande que ambos, por lo que después se pronostica!

¹¹⁴ Tus cartas me han llevado más allá /De este presente oscuro, /Y siento ahora mi porvenir en el instante.

Macb. My dearest Love,
Duncan comes here to Night.
Lady. And when goes hence?
Macb. To morrow, as he purposes.
Lady. O never,
 Shall the Sunne that Morrow see.¹¹⁵

Al tratarse de 6 líneas en el tiempo de cuatro versos, es claramente visible un cambio drástico en el ritmo marcado en ambos personajes ya que es la primera vez que comentan la idea de asesinar al rey. El final de esta subdivisión es una línea de 6 tiempos, ya que la siguiente línea está en voz del mismo personaje y se plantea como un verso nuevo puedo sugerir que el verso anterior deja cuatro tiempos libres.

El consejo de Lady me permite hacer la siguiente subdivisión. El pasaje consta de 9 versos:

Your Face, my *Thane*, is a Booke, where men
 May reade strange matters, to beguile the time.
 Looke like the time, beare welcome in your Eye.
 Your Hand, your Tongue: looke like th'innocent flower,
 But be the Serpent under't. he that's comming,
 Must be provided for: and you shall put
 This Nights great Businesse into my dispatch,
 Which shall to all our Nights, and Dayes to come,
 Give solely soveraigne sway, and Masterdome.¹¹⁶

¹¹⁵ Y siento ahora mi porvenir en el instante /**Macbeth**. Mi prenda amada, Duncan /Llega aquí esta noche. /**Lady Macbeth**. ¿Y cuándo parte? /**Macbeth**. Mañana, según se lo propone. /**Lady Macbeth**. ¡Oh nunca ha de ver el sol de ese mañana!

¹¹⁶ Tu rostro, noble esposo, es como un libro /Donde los hombres pueden leer cosas extrañas. /Para engañar al mundo, actúa como el mundo: /Ten presta la bienvenida en el ojo, /Las manos y la lengua. /Preséntate como inocente flor, /Pero sé la serpiente que ella esconde, /Hay que atender al huésped, y deberás dejar /Nuestro gran

La primera línea de esta subdivisión expone el argumento principal de este fragmento: “Your Face, my Thane, is a Booke, where men/ May reade strange matters”. Los cuatro tiempos libres que mencioné anteriormente cobran sentido pues se trata de una frase con que Lady describe al personaje que tiene delante. Encuentro en esos tiempos la posibilidad de que ella se tome el tiempo de verlo. Las dos palabras con mayúscula “Face” y “Booke” hacen visible la comparación que hace Lady y que, me parece, son la razón de los consejos de comportamiento en las siguientes tres líneas y media.

A continuación, Lady prepara a Macbeth para lo que viene. Esta frase, “beare welcome in your Eye./ Your Hand, your Tongue:”, tiene tres palabras con mayúscula, “Eye”, “Hand” y “Tongue”. Esto sugiere, para mí, un énfasis en esta frase completa, en particular porque las palabras resaltadas son partes del cuerpo que están relacionadas con el contacto, la comunicación y el comportamiento que es a lo que enfoca Lady su consejo. La idea termina con dos puntos, que corresponde a la marca de cesura que plantea Cicely Berry. Con ello, llegamos al consejo de Lady: “looke like th’innocent flower,/ But be the Serpent under’t.”. En esta idea está resaltada con mayúscula la palabra “Serpent” que, a mi parecer, enfatiza el deseo de Lady y la razón por la que da este consejo. Es seguido del destinatario de la ilusión que propone: “he that’s comming,/ Must be provided for:”. Ésta termina con dos puntos y a los tres yambos que, como plantea Cicely, es pauta para otra cesura que, en esta ocasión es por cambio de contenido.

El cambio de contenido consiste en pasar de un consejo a una petición concreta: “and you shall put/ This Nights great Businesse into my dispatch,”. En este fragmento hay dos palabras con mayúscula: “Nights” y “Businesse” que, renovando la energía en estas palabras, Lady pone atención particular en el asesinato que ella tiene en mente. Para persuadir a su marido, Lady

negocio de la noche a cargo mío, /Lo que ha de dar a todas nuestras noches /Y días por venir /Poder único y dominio soberano.

complementa la petición con el augurio de una favorable consecuencia: “Which shall to all our Nights, and Dayes to come,/ Give solely soveraigne sway, and Masterdome.” Estas dos líneas están compuestas por un verso completo y uno cargado y terminan con una rima pareada “come-Masterdome” ello, como menciona Cicely Berry, sirve como cierre de un momento importante. Las palabras con mayúscula son “Nights”, “Dayes” y “Masterdome” que, al aislarlas, nuevamente se prestan a una síntesis del mensaje a comunicar en el tránsito de la noche al día, el poder y el dominio cambiarán de manos.

Con este remate en rima pareada pasamos a la última subdivisión, el cierre de escena que comprende cuatro líneas:

Macb. We will speake further,

Lady. Onely looke up cleare:

To alter favor, ever is to feare:

Leave the rest to me.¹¹⁷

Los primeros dos diálogos, cada uno de 5 tiempos, se unen en un solo verso. Esto me sugiere una aceleración del ritmo en comparación con la dinámica anterior. De esto sigue un verso completo que señala nuevamente una rima pareada de cierre lo que puede plantear una necesidad del personaje de “dar la última palabra”. La escena termina con una línea corta de 5 tiempos que, para mí, tiene dos posibilidades escénicas: que los cinco tiempos faltantes sean antes o después de la enunciación.

En el transcurso de la escena hay un aumento paulatino de palabras con mayúscula, que para mí sugieren una correspondencia con la evolución del personaje. Con excepción de su último diálogo, que no tiene ninguna palabra en mayúscula, que, a mi parecer, es también una marca del

¹¹⁷ **Macbeth.** Ya hablaremos después. /**Lady Macbeth.** Serénate tan solo. /Siempre el temor el rostro altera. /Deja lo demás por cuenta mía.

estado de este personaje. El final de la escena se da con la salida de ambos personajes indicado con la acotación “Exeunt”.

Después de examinar estas particularidades del Folio, es necesario imaginar cómo se traduce esto en el escenario. Así imagino la escenificación hasta este punto. Para imaginar esta potencial puesta en escena, vamos a situarnos en un espacio de representación específico: imaginemos un teatro cerrado como el Blackfriars¹¹⁸(Véase Anexo). Empieza el invierno y las representaciones pasan a espacios cerrados. Entramos y vemos bancas a nuestro alrededor, también hay gradas arriba a los lados, todo es de madera. Al fondo, el escenario iluminado por velas. Nos percatamos de que también hay un segundo piso del escenario. Después, un empujón despeja la ensoñación y buscamos dónde sentarnos.

Llevamos un rato viendo la función. Ya vimos a las brujas, a Macbeth y a Banquo, el sargento herido hablando con el rey, se anunció el nuevo título a Macbeth y acaba de suceder la escena del rey anunciando su sucesor al trono, terminando con la decisión de festejar la victoria en el hogar de Macbeth.

Suenan trompetas, los personajes salieron en tono festivo y escuchamos aún el eco del fin de la escena. Entonces, aparece una mujer en el escenario. Poco a poco el eco se disuelve y el escenario es envuelto por el silencio. El joven actor vestido de mujer entra al escenario con la mirada fija en lo que tiene en las manos, se detiene y abre la carta. Empieza la lectura y al terminar la primera frase hace contacto con un espectador, sorprendido. Continúa la lectura, es una lectura lenta y cada cierto tiempo volverá a buscar el contacto con alguien del público. Escuchamos lo que acabas de presenciar, ahora con la reacción de esa mujer que ni siquiera sabes quién es... hasta que lo dice Macbeth en su carta: “my dearest Partner of Greatnesse”. Escuchamos el eco de

¹¹⁸ Reconstruido posteriormente con el nombre Sam Wanamaker

asombro entre el público y nos descubrimos también conteniendo el aliento. Termina de leer la carta y la dobla.

Todos a tu alrededor están esperando a su reacción porque se acaban de enterar quién es. Se detiene un momento y le habla a la carta como si fuera Macbeth y en un momento de exaltación empieza a despotricar contra él mientras guarda la carta. Te voltea a ver, en verdad te está viendo mientras te dice que Macbeth no tiene lo necesario. Le da razones a todos los que están ahí contigo. Esa mujer que tienen todos enfrente comienza a armar un plan ante todo lo que está pensando... algo oscuro va a pasar, lo sabes. El plan va tomando forma y de pronto, se escuchan pasos arriba. Ella sale de sus pensamientos y descubres que tú también. Empiezas a enderezarte y ves de reojo que todos hacen lo mismo.

Entra un joven y notas cómo el enojo de esa mujer va en aumento. El rey en persona va camino a su casa. Macbeth no le dijo nada. Ella contesta rápida y efusivamente, él, pareciera que intenta calmarla desde la distancia con el miedo de que pueda hacerle daño. Ella pide que se vaya a ayudar a quien llegó con la noticia. Con la lentitud con la que lo despide, sabes que algo está planeando. ¿será lo mismo que estaba empezando a maquinarse antes de que llegara la nueva noticia?

Mientras el mensajero se va, ella se acerca a las velas, apaga unas cuantas. Todo se ve más tenue y a todos sorprende el grito de un cuervo. La esposa de Macbeth parece divertida con el sonido y lo interpreta como una señal mientras toma unas cuantas velas que están en uno de los candelabros en el suelo y la lleva a proscenio. Ves iluminado su rostro por las velas frente a ella y empieza a hacer una invocación. No puedes dejar de ver su rostro. Las velas hacen que se vea amarilla, naranja y roja, llena de fuego y hay tanto peso en lo que pide que lentamente te encoges de hombros sin darte cuenta.

Escuchas pasos atrás de ella. Todos se sobresaltan, incluyéndola a ella. Alcanza a mover un poco el candelabro a un lado y entra Macbeth. Corre a sus brazos pero la notas distinta, camina distinto, habla distinto... no sabes si es por la llegada de él o por lo que acaba de hacer pero su imagen frente a las velas sigue en tu mente. Macbeth le dice que el rey está por llegar... y ella se lo dice. Quiere matar al rey. Tú viste antes que él acarició la idea pero la dejó a un lado y ahora ella lo dice como una decisión ya tomada. Él palidece, hasta parece que se va a desmayar y es entonces que ves una fuerza nueva en la mujer que está frente a Macbeth. Le dice que finja, que engañe a quien se encuentre frente a él para poder llevar a cabo su plan. Que lo deje todo en sus manos. Macbeth la evade pero ella ya tomó la decisión. Zanja el asunto y ella se adelanta para salir primero. Macbeth busca una mirada de apoyo entre los que estamos en el público, nadie responde y él sale casi de inmediato detrás de ella.

Representaciones a partir del Primer Folio

Existen testimonios de cómo se ha aplicado una investigación como la presente a la escenificación contemporánea. La presente tesis se ha enfocado en distinguir y explorar cómo se hacía el teatro a partir de la literatura dramática inglesa en los siglos XVI y XVII. El posible parteaguas en vincular una investigación de este tipo con la representación de la obra dramática de William Shakespeare es el trabajo de Richard Flatter, quien en *Shakespeare's producing hand. A study of his marks of expression to be found in the First Folio*, en 1948, explora la posibilidad de que la impresión de la dramaturgia de Shakespeare contenga particularidades tipográficas y estructurales que respondan a un uso escénico más que a un modo literario. Esto por una necesidad de trabajo de traducción y edición, que pone en evidencia la magnitud de intervención editorial que existe en estos textos del que hablé anteriormente.

Con el cambio de enfoque hacia la escena inglesa isabelina y jacobiana, más allá del legado escrito de esos periodos, durante el siglo XX se intensificó la búsqueda de los documentos

referentes a las formas de representación de la época: cartas, grabados, registros legales, planos, etc. Y con la aportación de Sam Wanamaker¹¹⁹ con la reconstrucción del Globe¹²⁰, usan este recinto para unir los hallazgos de las distintas fuentes de información y con ello emprenden un proyecto escénico de investigación con el nombre de *Original Practices*: “‘Original Practices’ refers to a unique and radical experiment that was generated at the Globe and used historical performance to transform modern theatre practice.”¹²¹ (<https://www.shakespearesglobe.com>) Las producciones escénicas de este proyecto se valen de vestuarios originales, instrumentos de la época, y ponen en práctica elementos de actuación encontrados en registros como de los que hablé anteriormente para distinguir las modificaciones en realización, actuación y percepción de las representaciones. En este periodo también está presente el trabajo de Cicely Berry respecto al manejo de la palabra, la respiración del actor y la búsqueda de su voz para la escena. Su trabajo se extendió a una gran variedad de autores pero su autor predilecto es, sin duda, Shakespeare. La adscripción profesional de Berry respecto a este autor se extiende durante los cincuenta años que trabajó como Head of Voice en la Royal Shakespeare Company apoyando a directores y actores a escuchar los textos de Shakespeare de una manera distinta.

En 2004, la investigación escénica de la obra en su época cobra nuevas dimensiones con el trabajo de David Crystal y su hijo Ben Crystal mediante la investigación lingüística de la pronunciación original del *early modern english*, a partir de un trabajo con el Primer Folio de 1623

¹¹⁹ 1919-1993. Actor y director estadounidense

¹²⁰ “While visiting London in 1949, Sam discovered that the only monument to Shakespeare’s legendary theatre was a faded plaque on a factory wall. Knowing that there had to be something more, an idea took hold: he would construct an archetype of that theatre via the methods, means and materials of Shakespeare’s time.” (<https://www.shakespearesglobe.com>)

“Mientras visitaba Londres en 1949, Sam descubrió que el único monumento al legendario teatro de Shakespeare era una placa borrosa en la pared de una fábrica. Sabiendo que debía haber más, una idea se apoderó de él: él debería construir un arquetipo de ese teatro con los métodos, medios y materiales del tiempo de Shakespeare.”

¹²¹ ‘Prácticas originales’ refiere a un experimento único y radical que fue generado por el Globo y usó representaciones históricas para transformar la práctica teatral moderna.

y publicaciones anteriores en formato cuarto. El trabajo de investigación y entrenamiento del uso del lenguaje llega a su primera producción “when David Crystal collaborated with Shakespeare’s Globe in an OP [Original Pronunciation] production of *Romeo and Juliet*.”¹²² (<http://originalpronunciation.com/>) El trabajo en las prácticas y pronunciación originales con *La tragedia de Macbeth* desembocó en las siguientes puestas en escena que fueron resultado del cúmulo del trabajo de investigación:

La primera es en 1952 que fue el año en el que el Globe produce una temporada de obras con pronunciación original. “Joan Swinstead produced *Macbeth* in OP for the new Mermaid Theatre, starring Bernard Miles”¹²³ (Crystal, 2013, p.6) De ella no encontré más registro que el que hace Crystal al hablar de la pronunciación original. La segunda puesta en escena fue en 2014, en el Sam Wanamaker Playhouse. “*Macbeth* in Original Pronunciation, for *Passion in Practice* with Rob Gander, Rebecca Atkinson-Lord, in partnership with Globe Education, Shakespeare’s Globe, at the Sam Wanamaker Playhouse”¹²⁴ (<https://www.bencrystal.com/>) Fue realizada en el formato ‘Read not dead’ que tiene reglas muy simples: “Actors rehearse the play once and present it, script in hand, to an audience later that day.”¹²⁵ (<https://www.shakespearesglobe.com>). De esta temporada hay varios registros como el póster promocional, fotos (ver en Anexo), un pequeño video de un ensayo y notas periodísticas en las que hablan de los pocos elementos de utilería que se emplearon, la percepción del lenguaje y de la respuesta positiva del público.

En 2019, la compañía estadounidense Original Practice Shakespeare representó *La Tragedia de Macbeth* en Laurelhurst Park con su propio entendimiento de las prácticas originales

¹²² “cuando David Crystal colaboró con el Shakespeare’s Globe en una producción OP de *Romeo y Julieta*”

¹²³ Joan Swinstead produce *Macbeth* en OP para el nuevo Mermaid Theatre, protagonizando Bernard Miles.

¹²⁴ *Macbeth* en Pronunciación Original, por *Passion in Practice* con Rob Gander, Rebecca Atkinson-Lord, en colaboración con Globe Education, Shakespeare’s Globe, en el Sam Wanamaker Playhouse.

¹²⁵ Los actores ensayan la obra una vez y la presentan a público, libreto en mano, más tarde ese mismo día.

“which means limited rehearsal; an onstage prompter; fast paced, energetic acting; and lots of audience interaction.”¹²⁶ (<https://www.opsfest.org/>) De esta puesta en escena sólo cuento con la imagen promocional como registro.

A pesar de los pocos registros de estas representaciones, la información que hay me permite distinguir dos aspectos importantes. Al oído del espectador angloparlante de hoy en día no le parece ajena la pronunciación que llaman “original” y, con las diferentes pláticas grabadas de Ben Crystal registro en mi oído que la pronunciación particular con la que trabajan es una ayuda para resolver los juegos de palabras y el ritmo de los textos dramáticos de Shakespeare. Otra de las cualidades que está presente en más de una representación es el corto tiempo de ensayo para llegar a la puesta en escena que, para mí, es una muestra de la necesidad técnica y práctica para llevar al escenario obras como las de este autor en el formato de trabajo en el que fueron creadas.

¹²⁶ Que significa ensayos limitados, un apuntador en escena, ritmo apresurado y mucha interacción del público.

Conclusiones: “...in your Eye/ Your Hand, your Tongue”

Este proyecto de investigación me ha enriquecido mucho como persona y como hacedora e investigadora del fenómeno teatral. Es un proyecto que me ha llevado a cruzar fronteras y ver con mis propios ojos estos edificios teatrales (el Globe y el Sam Wanamaker) y con ello experimentar en el cuerpo sus cualidades, sus posibilidades y sus diferencias con espacios que ya me eran conocidos. Con esa experiencia pude corroborar en mí el sentido de todo el trabajo aquí vertido.

Espero haber compartido con quienes lean este trabajo la senda que conduce a mis dos conclusiones principales. La primera conclusión es que las obras de William Shakespeare son más que la construcción de un autor. Fueron, desde su inicio, una herramienta para la escenificación y estas historias no serían lo que son sin el cúmulo de trabajo de actores, realizadores, copistas, músicos, tramoyistas y hasta de la burocracia para la creación y mantenimiento de espacios de representación. Ante todo quiero llamar la atención a la contribución del público, cuya interacción con estas representaciones propició que las obras se fueran modificando. Sólo después de este proceso es que las obras dramáticas llegan a su versión impresa. La segunda conclusión es respecto a las particularidades tipográficas de las versiones impresas y es que pueden ser atendidas como notas directamente relacionadas con el trabajo actoral en la puesta en escena.

Aterrizo estas dos conclusiones directamente en *La tragedia de Macbeth*, obra que me permite ver en un amplio espectro el trabajo de escenificación en relación con el texto dramático. El registro escrito es siete años posterior a la muerte del autor y 17 al de su posible estreno. Ello me permite plantear, a partir de esta investigación, la posibilidad de que esta tragedia es un texto recuperado de la memoria de los actores y/o de “partes”. En mi opinión esa reescritura de *Macbeth* que el Folio recoge es resultado de la continua representación y es por eso que están plasmadas ciertas alteraciones tipográficas que podrían ser señalizaciones de los mismos actores (además claro, de los errores de impresión de los que también me ocupé en este trabajo).

Mi camino por la universidad me entrenó arduamente en el ejercicio de pasar de la palabra escrita a la acción en escena. Así, a lo largo de esos años aprendí a mirar una obra dramática como una “puesta en texto”. Ese término en particular detona en mí un sinfín de posibilidades para su visualización como “puesta en escena”. Del mismo modo, al trabajar como directora, distingo que al realizar una puesta en escena y al generar un registro escrito de cómo se ha plasmado un texto dramático en la escenificación, creamos a la par una nueva “puesta en texto” que, para mí, es un círculo completo que engloba a la literatura dramática y al teatro. Es un sistema vivo que está en constante cambio, que se nutre de la idea para la creación de un texto dramático y de todas sus representaciones a lo largo del tiempo.

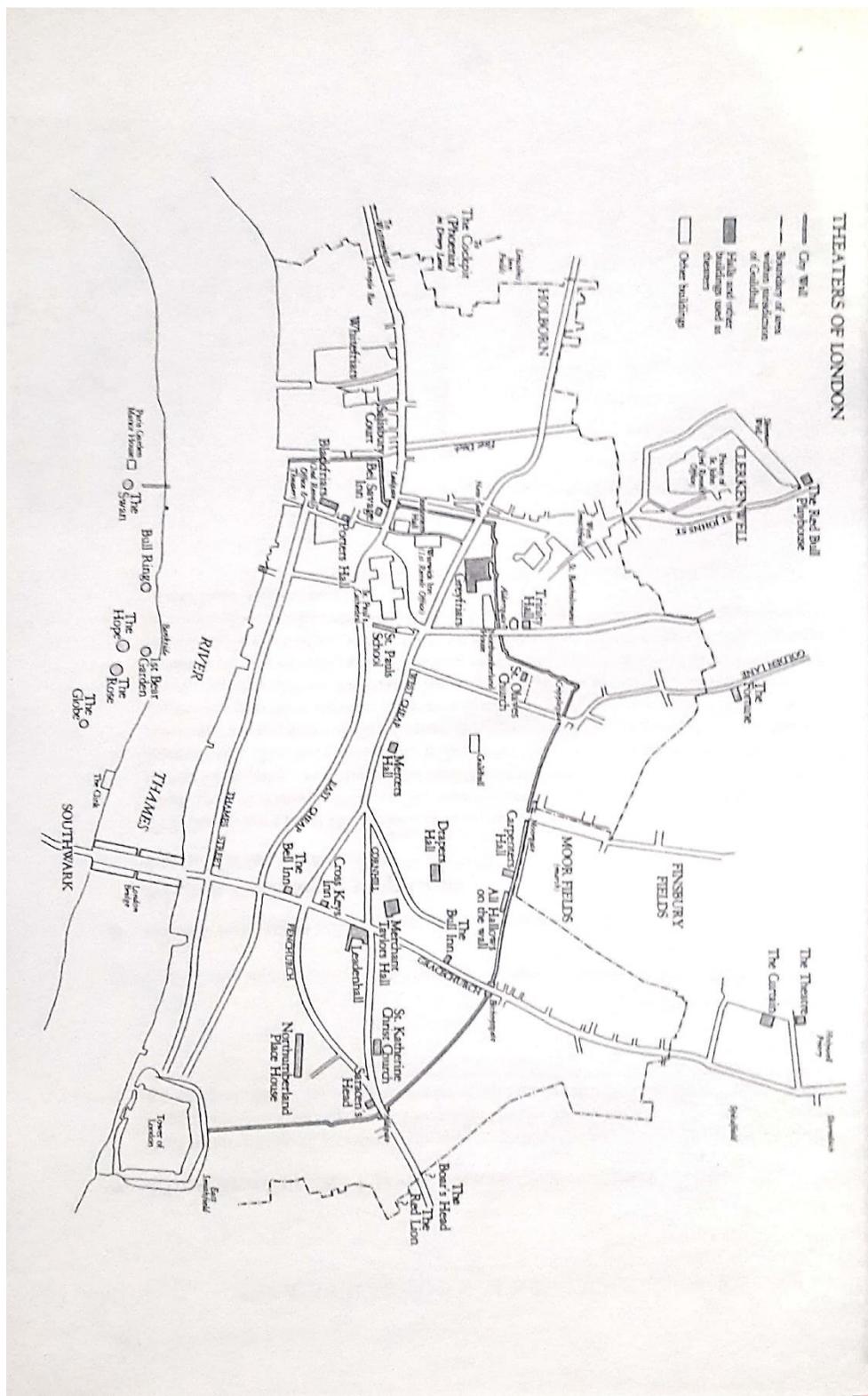
Aterrizando nuevamente en *La tragedia de Macbeth*, mi traslado de la puesta en texto a una posible puesta en escena está nutrida de incontables ejercicios escénicos en la universidad, de trabajo profesional como actriz, directora, productora y realizadora. Además de la gran variedad de representaciones que he visto de esta obra, tanto teatrales como cinematográficas. Todas con la misma base de la obra dramática y únicas en su representación.

Esta tesis me ofrece algunas certezas y una gran cantidad de dudas que me servirán de impulso para continuar con esta línea de investigación. Una vez abierto para mí este panorama surge la posibilidad de hacer el mismo trabajo de análisis en obras que además tengan formato de *quarto* para vislumbrar las modificaciones entre impresiones y sus posibles repercusiones escénicas.

Toda la base de este trabajo es en otro idioma, al plantear como objeto de estudio el primer registro de la obra dramática no me quedaba otra opción que el idioma original. Sin embargo, una de las deudas que más adelante saldaré es plantearme una investigación similar respecto a la obra dramática en español. Claro que este trabajo de investigación ya plantea un puente para el trabajo

sobre traducciones de las obras dramáticas de este autor, ya que, con el conocimiento de la estructura en su idioma original se puede hacer una comparación de ritmo, acentos, pausas y particularidades tipográficas en un idioma y en otro. Ese trabajo sin duda abrirá un abanico de posibilidades tanto para la dirección como para la actuación de estas obras. La tesis me ha sembrado la necesidad de poner todo este trabajo escrito en un escenario ya que es una herramienta para entender con mayor detalle el funcionamiento de la puesta en texto en la puesta en escena y viceversa.

Anexo 1



Mapa de los teatros de Londres en 1600. (McDonald, 2001, p.127)

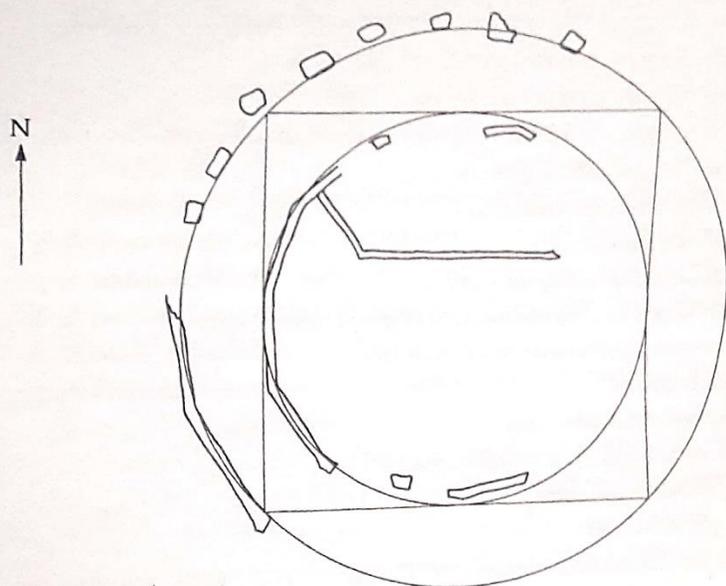
Anexo 2

Foto de los cimientos del Rose en 1989 (McDonald, 2001, p.132)

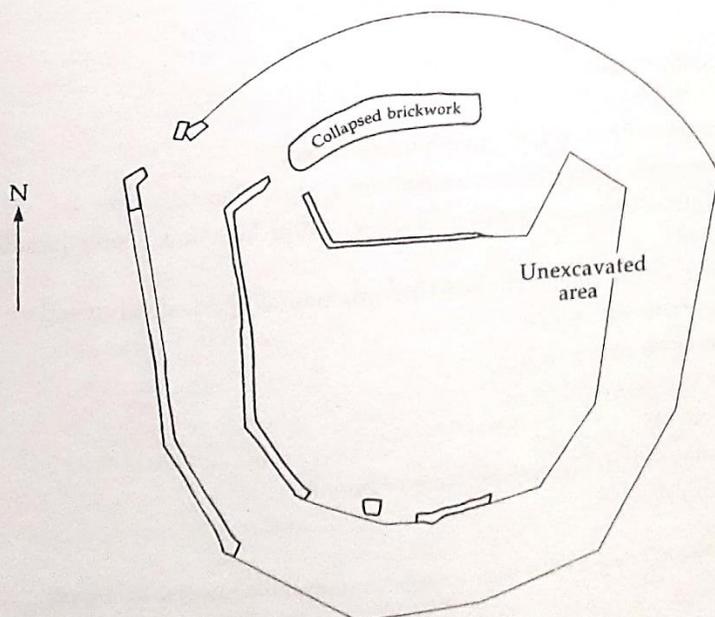
→ Two Plans of the Rose Playhouse

These modern sketches by John Orrell depict the ground plan of the original Rose Playhouse built in 1587 (top) and after its redesign in the spring of 1592 (bottom). The owner of the playhouse, Philip Henslowe, probably undertook the renovation to accommodate more spectators. At the northern end of the building, the stage and gallery walls were taken down and rebuilt farther back, thus extending the gallery and enlarging the size of the yard.

Rose Phase 1



Rose Phase 2



→ C. WALTER HODGES

Illustration of the Second Globe

This modern speculative drawing by C. Walter Hodges indicates what the Globe probably looked like after its reconstruction in 1614. The original building burned to the ground on June 29, 1613, during a performance of Shakespeare's *Henry VIII*, when cannons set off during the play ignited the thatched roof. The event is recorded in a letter from Sir Henry Wotton dated July 2, 1613.

- | | | | |
|---|---|---|--|
| A | Main entrance | M | Stage doors |
| B | The yard | N | Curtained "place behind the stage" |
| C | Entrances to lowest gallery | O | Gallery above the stage, used as required sometimes by musicians, sometimes by spectators, and often as part of the play |
| D | Position of entrances to staircase and upper galleries | P | Backstage area (the tiring-house) |
| E | Corridor serving the different sections of the middle gallery | Q | Tiring-house door |
| F | Middle gallery ("twopenny rooms") | R | Dressing rooms |
| G | Position of "gentlemen's rooms" or "lords' rooms" | S | Wardrobe and storage |
| H | The stage | T | The hut housing the machine for lowering enthroned gods, etc., to the stage |
| J | The hanging being put up round the stage | U | The "heavens" |
| K | The "hell" under the stage | W | Hoisting the playhouse flag |
| L | The stage trap leading down to the hell | | |

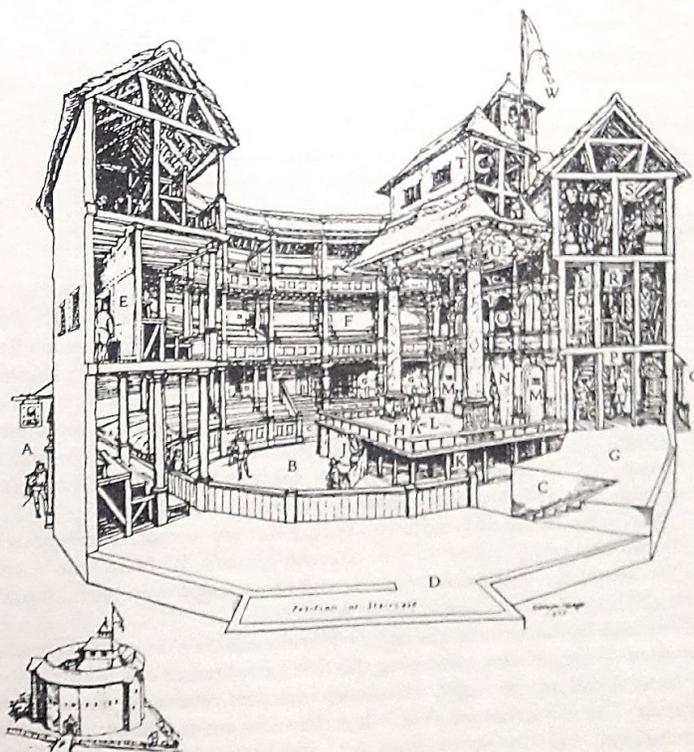


Ilustración del Segundo Globe (McDonald, 2001, p.134)

Anexo 3

CHORUS:

O for a Muse of fire, that would ascend
 The brightest heaven of invention,-
 A kingdom for a stage, princes to act,
 And monarchs to behold the swelling scene!
 Then, should the warlike Harry, like himself,
 Assume the port of Mars; and at his heels,
 Leasht-in like hounds, should famine, sword
 and fire,
 Crouch for employment. But pardon, gentles
 all,
 The flat unraised spirits that have dared
 On this unworthy scaffold to bring forth
 So great an object: can this crockpit hold
 The vasty fields of France? Or may we cram
 Within this wooden O the very casques
 That did affright the air of Agincourt?
 O, pardon! Since a crooked figure may

Attest in little place a million;
 And let us, ciphers to this great accompt,
 On your imaginary forces work.
 Suppose within the girdle of these walls
 Are now confined two mighty monarchies,
 Whose high-upreared and abutting fronts
 The perilous narrow ocean parts asunder:
 Piece-out our imperfections with your
 thoughts;
 Into a thousand parts divide one man,
 And make imaginary puissance;
 Think, when we talk about horses, that you
 see them
 Printing their proud hoofs i'th'receiving
 earth;-
 For 'tis your thoughts that now must deck our
 kings,
 Carry them here and there; jumping o'er
 times,

Turning th'accomplishment of many years

Into an hour-glass: for the which supply,

Admit me Chorus to this history;

Who, prologue-like, your humble patience
pray,

Gently to hear, kindly to judge, our play.

(Shakespeare, 1996, p.485)

CORO:

¡Oh, quién fuera una musa de fuego, para escalar el cielo más resplandeciente de la invención; un reino por teatro, príncipes como actores y monarcas para espectadores de la escena sublime! Entonces, apareciendo bajo sus rasgos verdaderos, el belicoso Harry se presentaría con la apostura de Marte; y veríanse, acoplados como sabuesos, el hambre, la guerra y el incendio rendidos a sus pies en disposición de ser empleados. Pero todos vosotros, nobles espectadores, perdonad al genio sin llama que ha osado llevar a estos indignos tablados un tema tan grande. Este circo de gallos, ¿puede contener los vastos campos de Francia? O ¿podríamos en esta O de madera hacer entrar solamente los cascos que asustaron el cielo en Agincourt? ¡Oh!, perdón, ya que una reducida figura ha de representaros un millón en tan pequeño espacio. Suponed que dentro de este recinto de murallas están encerradas dos poderosas monarquías, a las cuales el peligroso y estrecho océano separa las frentes, que se amenazan y se disponen a chocar. Suplid mi insuficiencia con vuestros pensamientos. Multiplicad un hombre por mil y cread un ejército imaginario. Cuando os hablemos de caballos, pensad que los veis hollando con sus soberbios cascos la blandura del suelo: porque son vuestras imaginaciones las que deben hoy vestir a los reyes, transportarlos de aquí para allá, cabalgar sobre las épocas, amontonar en una hora los acontecimientos de numerosos años, por lo cual os ruego me aceptéis como reemplazante de esta historia, a mí, el coro, que vengo aquí, a manera de prólogo, a solicitar vuestra amable paciencia y a pedir os que escuchéis y juzguéis suave e indulgentemente nuestro drama.

Anexo 4 En orden cronológico aproximado, las obras dramáticas de este autor son:

- *Henry VI (1590)*
- *King John (1590)*
- *Titus Andronicus (1590)*
- *Comedy of Errors (1591)*
- *Richard III (1591)*
- *Taming of the Shrew (1594)*
- *Two Gentlemen of Verona (1594)*
- *Love's Labour's Lost (1595)*
- *Richard II (1595)*
- *Romeo and Juliet (1595)*
- *Midsummer Night's Dream (1595-6)*
- *Merchant of Venice (1596-7)*
- *Merry Wives of Windsor (1597)*
- *Henry IV, Part I (1597)*
- *Henry IV, Part II (1597-8)*
- *Much Ado About Nothing (1598)*
- *Henry V (1599)*
- *Julius Caesar (1599)*
- *As you like it (1599-1600)*
- *Hamlet (1600)*
- *Twelfth Night (1601)*
- *Troilus and Cressida (1601)*
- *All's well ends well (1602-4)*
- *Measure for Measure (1604)*
- *Othello (1604)*
- *King Lear (1605)*
- *Macbeth (1606)*
- *Antony and Cleopatra (1607)*
- *Coriolanus (1608)*
- *Timon of Athens (1608)*
- *Pericles (1610)*
- *Winter's Tale (1611)*
- *Tempest (1612)*
- *Henry VIII (1612)*

Anexo 5

Simon Forman, Booke of Plaies (?1611)

In Mackbeth at the Glob[e], 1610, the 20 of Aprill [Saturday], ther was to be observed, firste, howe Mackbeth and Bancko, 2 noble men of Scotland, Ridinge thorowe a wod, the[re] stode before them 3 women feiries or Nimphes, And saluted Mackbeth, saying, 3 tymes unto him, haille Mackbeth, king of Codon; for thou shalt be a kinge, but shalt beget No kings, &c. then said Bancko, What all to Mackbeth And nothing to me. Yes, said the nimphes, haille to thee Bancko, thou shalt beget kings, yet be no kinge. And so they departed & cam to the Courte of Scotland to Dunkin king of Scotese, and yt was in the dais of Edward the Confessor. And Dunkin bad them both kindly welcome, And made Mackbeth forth with Prince of Northumberland, and sent him hom to his own castell, and appointed Mackbeth to provid for him, for he would sup with him the next dai at night, & did soe. And Mackbeth contrived to kill Dunkin, & thorowe the persuasion of his wife did that night Murder the kinge in his own Castell, beinge his guest. And ther were many prodigies seen that night & the dai before. And when Mack Beth had murdred the kinge, the blod on his handes, which handled the bloodi daggers in hiding them, By which means they became both moch amazed & Affronted. The murder being knowen, Dunkins 2 sonns fled, the on to England, the [other to] Walles, to save them selves, they being fled, they were supposed guilty of the murder of their father, which was nothings so. Then was Mackbeth crowned kinge, and then he for feare of Banko, his old companion, that he should beget kings but be no kinge him selfe, he contrived the death of Banko, and caused him to be Murdred on the way as he Rode. The next night, beinge at supper with his noble men whom he had bed to a feaste to which also Banco should have com, he began to speak of Noble Banco, and to wish that he wert her. And as he thus did, standing up to drincke a Carouse to him, the ghoste of Banco came and sate down in his cheier behind him. And he turning

About to sit down Again sawe the goste of Banco, which fronted him so, that he fell into a great passion of fear and fury, Utteryng many words about his murder, by which, when they h[e]ard that Banco was Murdred they Suspected Mackbet.

Then MackDove fled to England to the konges sonn, And soe they Raised an Army, And cam into Scotland, and at Dunston Anyse overthru Mackbet. In the meantime while Macdovee was in England, Mackbet slewe Mackdoves wife & children, and after in the battelle Mackdove slewe Mackbet.

Observe Also howe Mackbetes quen did Rise in the night in her slepe, & walke and talked and confessed all, & the doctor noted her wordes. (Clark, 2015)

Simon Forman, Libro de obras (?1611)

En *Mackbeth* en el Globo, 1610, el 20 de abril [sábado].

Había que observar, primero como Mackbeth y Bancko, dos hombres nobles de Escocia, mientras cabalgaban entre el bosque, se pararon frente a ellos tres hadas o ninfas. Y saludaron a Mackbeth diciendo, tres veces, “saludos Mackbeth, rey de Codon; para ti que serás rey, pero no tendrás reyes”, luego dijo Bancko que “todo a Mackbeth y nada a mi”.

“Sí”, dijeron las ninfas, “saludos Bancko, tú que tendrás reyes pero no serás rey”. Y así se fueron y llegaron a la corte de Escocia con Dunkin, rey de los escoceses. Era en tiempos de Eduardo el Confesor.

Y Dunkin les dio a ambos una amable bienvenida e hizo a Mackbeth que fuera adelante con el príncipe de Nurthumberland, y mandándolo a casa, a su propio castillo, y designa a Mackbeth prepararse para cenar él a la noche siguiente y así lo hizo. Mackbeth ideó matar a Dunkin, y con la persuasión de su esposa, esa noche mató al rey en su propio Castillo, siendo su invitado. Hubo muchos prodigios vistos esa noche y el día anterior.

Y cuando Mack Beth hubo matado al rey, la sangre de sus manos, que sostuvieron las dagas ensangrentadas para esconderlas, no pudo ser lavada. Por lo que ambos quedaron sorprendidos y confundidos.

Cuando el asesinato se supo, los hijos de Dunkin huyeron para salvarse; uno a Inglaterra y el otro a Wales. Al huir se les atribuyó la culpa del asesinato de su padre, aunque no era cierto. Después Mackbeth fue coronado rey y, por miedo a Banko, su viejo compañero, “que habría de

tener reyes pero no sería rey”, planeó la muerte de Banco y causó que fuera asesinado mientras cabalgaba.

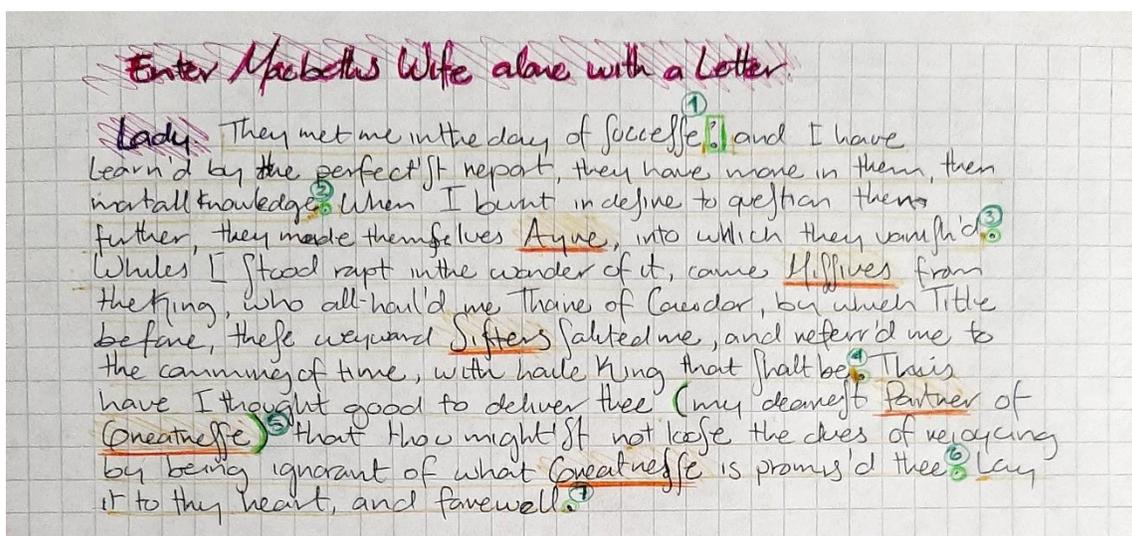
La noche siguiente, cenando con sus nobles caballeros a quienes había invitado a un banquete (al que también Banco debió haber asistido), empezó a hablar del noble Banco y deseó que estuviera ahí. Así fue, y el fantasma de Banco se presentó y se sentó detrás de él. Y él, volteándose para sentarse, vio al fantasma de Banco que le causó tal afrenta que cayó en una gran pasión de miedo y furia. Pronunció muchas palabras acerca de su asesinato por las que, cuando escucharon que Banco había sido asesinado, sospecharon de Mackbet.

Después, MackDove huyó a Inglaterra a ver al hijo del rey, con el que levantó un ejército y se encaminó a Escocia. Y en Dunstone Anyse (Dunsinane), derrocaron a Mackbet. Mientras Macdovee estaba en Inglaterra, Mackbet mató a la esposa y a los hijos de Mackdove. Y después de la batalla, Mackdove mató a Mackbet.

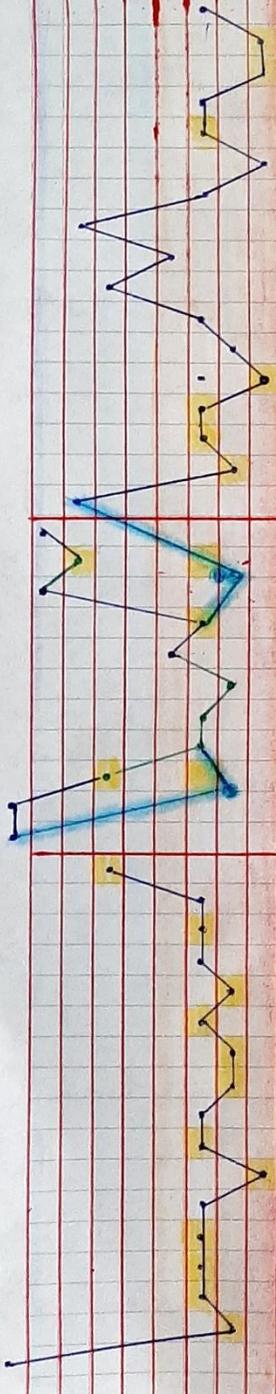
Observen también cómo la reina de Mackbeth se levantó en la noche mientras dormía y caminó, habló, confesó todo y el doctor escuchó sus palabras.

Anexo 6

Análisis en transcripción del Primer Folio de la escena cinco del primer acto de la *Tragedia de Macbeth*. En ella se encuentran resaltadas las palabras con mayúscula, las cesuras, las acotaciones y la unión de versos. Del lado izquierdo, el conteo de versos y una gráfica del ritmo del diálogo.



4 5 6 7 8 9 10 11 12



(damns thou art, and Caudor, and shalt be
 What thou art promis'd: yet obe I feare thy Nature,
 It is too full o'th' Milke of humane Kindnesse,
 To catch the reereft way. Thou would'st be great,
 Art not without Ambition, but without
 The illnesse should attend. What thou would'st highly
 That would'st thou holdy. Would'st not play false,
 And yet would'st wrongly winne.
 Thoud'st have, great damns, that which cries,
 Thus thou must doe, if thou have it;
 And that which rather thou do'st feare to doe,
 Then wishest should be undone. High thee lither,
 That I may pourre my Spirits in thine Eare,
 And craftise with the valour of my Tongue
 All that impedes thee from the Golden Round,
 Which Fate and Metaphysicall ayde doth seeme
 To have the crown'd withall.

What is your tidings?

Mess. The King comes here to Night.

Lady. Thoud'st mad to say it.

Is not thy Master with him? who, we're't so,
 Would have inform'd for preparation.

Mess. So please you, it is true; our Thane is coming;
 One of my fellows had the speed of him;

Who almost dead for breath, had fearcely more
 Than would make up his Message.

Lady. Give him tending,
 He brings great newes.

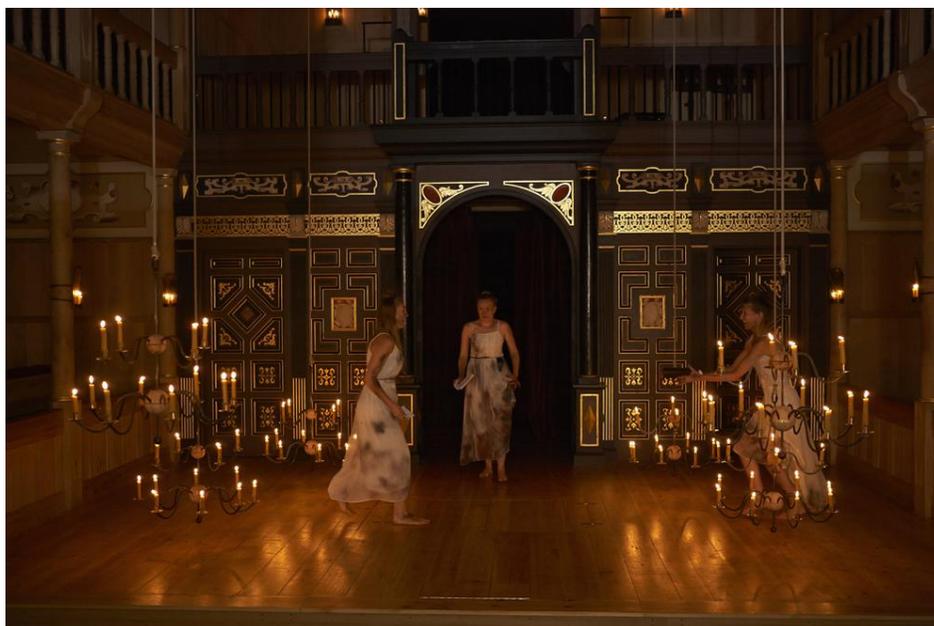
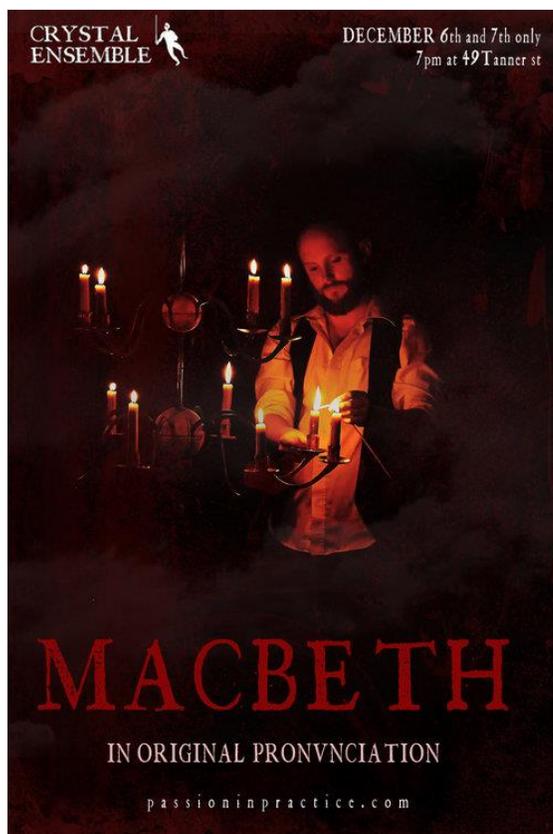
The Paven himselfe is hoarse,
 That creates the fatall entrance of Duncan
 Under my Battlements. Come you Spirits,
 That tend on mortal thoughts, unsex me here,
 And fill me from the Crowne to the Toe, top-full
 Of direft Cruelty. Make thuck my blood,
 Stop up th'accesses, and passage to Penance,
 That no compunctious visitings of Nature
 Shake my fell purpose, nor keepe peace betweene
 Th'effect, and hit. Come to my womans Breests,
 And take my Milke for Call. Up with'ning Ministers,
 Where-ever, in your sightlesse Substances,
 You wait on Natures Mischiefe. Come thuck Night,
 And pall thee in the dunnest smoake of Hell,
 That my keene Knife see not the Wound it makes,
 Nor Heaven peepe through the Blanket of the darke,
 To cry, hold, hold.

Anexo 7**Postal del Sam Wanamaker**

Anexo 8

Registros de representaciones de *Macbeth* con OP

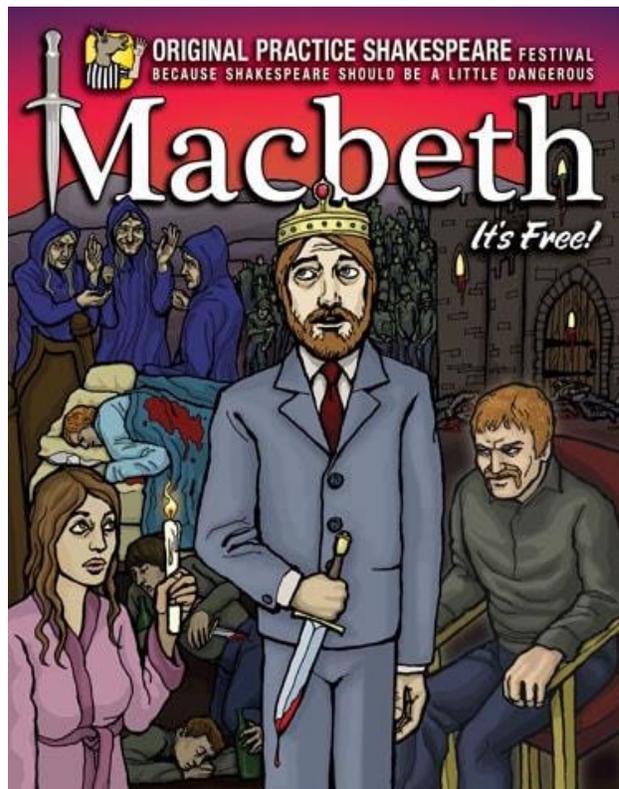
Macbeth en el Sam Wanamaker Playhouse. 2014. (<https://www.bencrystal.com/#/producer/>)



Macbeth in Original Pronunciation (Shakespeare's Globe) @ Sam Wanamaker Playhouse, 2014
(<http://bloggingshakespeare.com>)



(<https://www.opsfest.org/macbeth.html>)



Referencias Bibliográficas

- Alexander, C. (2006). *Shakespeare. The life, the works, the treasures*. Royal Shakespeare Company. London: Ed. André Deusch.
- Astington, J. (2010). *Actors and acting in Shakespeare's time. The art of stage playing*. Cambridge University Press.
- Astington, J. H. (2016). His theatre friends: the Burbages. En Edmondson, P, Wells, S. (Ed.), *The Shakespeare Circle. An alternative Biography*. (pp. 248-260). Cambridge University Press.
- Berry, C. (2016). *El actor y el texto*. (trad. Combariza, J. y Guerrero, M.) Paso de Gato (Originalmente publicado en 1992)
- Berry, C. (2008). *From word to play. A handbook for directors*. Ed. Oberon Books.
- Berry, C. (1992). *The actor and the text*. Applause Theatre Books.
- Carroll, W. (Ed.) (1999). *William Shakespeare Macbeth. Texts and Contexts*. Bedford/St. Martin's.
- Clark, S. (2015). Introduction. In Shakespeare, W. (Ed.) Clark, S & Mason, P. *Macbeth*. (pp. 1-124) The Arden Shakespeare Third Edition. London: Ed. Bloomsbury Arden Shakespeare.
- Cranford, John. (1961). *The Globe Playhouse. Its Design and Equipment*. Barnes and Noble.
- Crystal, D. (2008). *Think on my words. Exploring Shakespeare's language*. Cambridge University Press.
- Dobson, M, Wells, S. (Ed.) (2001). *The Oxford Companion to Shakespeare*. Oxford University Press.
- Flatter, R. (1948). *Shakespeare's producing hand. A study of his marks of expression to be found in the First Folio*. William Heinemann LTD.

- Gurr, A. (2008). *The Shakespearean stage 1574-1642*. United Kingdom: Cambridge University Press.
- Hodgdon, B & Worthen, W. B. (Ed.) (2008). *A Companion to Shakespeare and performance*. Wiley-Blackwell.
- Karim-Cooper, F & Stern, T. (Ed.) (2014) *Shakespeare's Theatres and effects of performance*. Bloomsbury Arden Shakespeare.
- Kesson, A. (2016). His fellow dramatists and early collaborators. En Edmondson, P, Wells, S. (Ed.), *The Shakespeare Circle. An alternative Biography*. (pp. 235-247). Cambridge University Press.
- McDonald, R. (2001). *The Bedford Companion to Shakespeare. An Introduction with Documents*. Bedford/St. Martin's.
- Nelson, A. H. (2016). His literary patrons. En Edmondson, P, Wells, S. (Ed.), *The Shakespeare Circle. An alternative Biography*. (pp. 275-288). Cambridge University Press.
- Pogue, K. (2006). *Shakespeare's friends*. Praeger Publishers.
- Schoenbaum, S. (1990). *Shakespeare: his life, his english, his theater*. Ed. Signet Classic.
- Shakespeare, W. (1999). *La tragedia de Macbeth*. (M.E. González Padilla Trad.). Universidad Nacional Autónoma de México.
- Shakespeare, W. (Ed.) Clark, S & Mason, P. (2015). *Macbeth*. The Arden Shakespeare Third Edition. London: Ed. Bloomsbury Arden Shakespeare.
- Shakespeare, W. (1996). *The complete works of William Shakespeare*. Wordsworth Editions.
- Thomson, P. (1994). *Shakespeare's Theatre*. Routledge.
- Woodward, E. L. (1974). *Historia de Inglaterra*. (E. Gallego Trad.) Alianza

Editorial.

Wright, G. T. (1988). *Shakespeare's Metrical Art*. University of California Press.

Referencias digitales

Crystal, D. (2013). Early interest in Shakespearean Original Pronunciation. *Language and History*, Vol. 56. No. 1, p. 5-17. DOI: 10.1179/1759753613Z.00000000013

Globe Education Sheets. (2013). *Audiences*. Recuperado de <http://www.shakespearesglobe.com/>

Globe Education Sheets. (2013). *Indoor_theatres*. Recuperado de <http://www.shakespearesglobe.com/>

Globe Education Sheets. (2013). *London*. Recuperado de <http://www.shakespearesglobe.com/>

Globe Education Sheets. (2013). *Playhouses*. Recuperado de <http://www.shakespearesglobe.com/>

Globe Education Sheets. (2013). *Special_effects*. Recuperado de <http://www.shakespearesglobe.com/>

Globe Education Sheets. (2013). *The_globe*. Recuperado de <http://www.shakespearesglobe.com/>

Globe Education Sheets. (2013). *William_shakespeare*. Recuperado de <http://www.shakespearesglobe.com/>

Globe Education Sheets. (2013). *Writting_plays*. Recuperado de <http://www.shakespearesglobe.com/>

Jowett, J. (2007). *Shakespeare and text*. New York: Oxford University Press.

Lane, Victoria. (2020). *Original Practices at Shakespeare's Globe*. Recuperado de <https://www.shakespearesglobe.com/discover/blogs-and-features/2020/04/30/original-practices-at-shakespeares-globe/>

McAuley, G. (2003). Espacio y performance. *Arte Poética*. Vol. 24. No. 1, p. 71-91. DOI:

<http://dx.doi.org/10.19130/iifl.ap.2003.1.98>

Plays in the Stationers' Register. Recuperado de www.shakespearedocumented.org

Publishing in Elizabethan England. Recuperado de

<http://www.shakespeare-online.com/biography/shakespeareinprint.html>

Shakespeare, W. (1902). *Shakespeares comedies, histories, & tragedies: being a reproduction in facsimile of the first folio edition, 1623, from the Chatsworth copy in the possession of the Duke of Devonshire*, K.G., ed. by Sidney Lee. London. Recuperado de

<http://oll.libertyfund.org/titles/shakespeare-shakespeares-comedies-histories-and-tragedies-facs-1st-folio-1623--6>

Weingust, D. (2006). *Acting from the First Folio: Theory, Text and Performance*. New York:

Routledge. ISBN 0-203-96897-2 Master e-book ISBN

<https://shakespeareswords.com/Default.aspx>

<https://www.bencrystal.com/producer/>

<http://originalpronunciation.com/>

http://www.friendlyfolio.com/original_shakespeare_company/

<https://americanshakespearecenter.com/people/patrick-tucker/>

<https://internetshakespeare.uvic.ca/Library/facsimile/overview/book/F1.html>

<https://www.youtube.com/watch?v=6NNdGGEUnrc>

<https://www.britannica.com/art/foot-prosody>