

TRANSFORMACIONES DEL *MACBETH* SHAKESPEARIANO DURANTE EL SIGLO XIX

Blanca López Román

La primera parte de nuestro trabajo será continuación de nuestro artículo anterior sobre las transformaciones neoclásicas del *Macbeth* shakespeariano, publicado en la *Revista Canaria de Estudios Ingleses*¹.

En el siglo de las luces se observa un progresivo rechazo de las adaptaciones de dramas shakespearianos, tan frecuentes durante el periodo de la Restauración y en el neoclasicismo. Paralelamente advertimos un creciente deseo de restablecer los textos isabelinos, que se incrementa a lo largo del siglo XIX. Por ello se considera necesario partir de la creciente oposición a las alteraciones de los textos isabelinos durante el siglo XVIII.

A continuación examinaremos el pensamiento crítico romántico con respecto a la obra dramática de Shakespeare. Nos referiremos fundamentalmente a Samuel Coleridge, cuyas opiniones contrastaremos con las del Samuel Johnson, máximo exponente del neoclasicismo. En la parte central de nuestro trabajo estudiaremos las transformaciones de Shakespeare en el teatro del siglo XIX. En la medida de lo posible nuestras referencias y citas se centrarán en *Macbeth*, ya que nuestro objetivo es analizar la evolución de la crítica literaria y de los gustos del público con respecto a esta obra.

Nuestro método de trabajo será el de presentar el mayor número posible de citas de textos críticos originales con el fin de que el estudio de las transformaciones de Shakespeare y concretamente de *Macbeth* durante el siglo XIX, tenga un carácter objetivo y antológico.

¹ Véase próximamente «Transformaciones neoclásicas del *Macbeth* shakespeariano», *Revista Canaria de Estudios Ingleses*.

I. Creciente oposición a las alteraciones del *Macbeth* de Shakespeare durante el siglo XVIII

Puesto que la magnífica obra de Vickers, en seis volúmenes, cubre los textos shakespearianos hasta 1801, comenzaremos esta parte de nuestro trabajo refiriéndonos a textos críticos, difícilmente localizables, recogidos por este autor². Simplificaremos las citas como Vickers, seguido del número del volumen y de la página.

A medida que avanza el siglo XVIII, y especialmente a partir de su segunda mitad, aumenta la oposición a la transformación y modificación de los textos shakespearianos. Sin embargo durante el neoclasicismo únicamente se hacen restauraciones parciales de Shakespeare. No obstante, lo que en el siglo de las luces se consideraba verdadero Shakespeare, hoy se suele denominar adaptación parcial.

George Steevens y Samuel Johnson, en una advertencia al lector, dentro de su conocida edición de Shakespeare de 1773, mencionan la necesidad de restaurar los textos shakespearianos. A pesar de ello insisten en la conveniencia de ser cautelosos, ante las dificultades de esta tarea en las circunstancias de la época. Consideran necesario que se hagan nuevos experimentos, como paso previo a la restauración de los textos originales. Su obra es una de las más conocidas ediciones de las obras de Shakespeare durante el siglo XVIII, que curiosamente se puede encontrar en la Biblioteca Nacional de Madrid. Véamos las palabras de Steevens:

If it is not to be expected that each vitiated passage in Shakespeare can be restored till a greater latitude of experiment shall be allowed; so neither can it be supposed that the force of all his allusions will be pointed out till such books are thoroughly examined as cannot easily at present be collected, if at all. (Vickers, vol. 5, pág. 515)³.

Una vez que se ha descartado la refundición total de los textos shakespearianos, tan frecuentes en las adaptaciones de la Restauración y del siglo XVIII, queda la supresión de las alteraciones parciales de determinados versos, cuyo significado hemos analizado en nuestro artículo anterior, ya citado. Consideramos conveniente dar algunos ejemplos de los razonamientos seguidos para devolver al teatro los textos originales isabelinos.

George Steevens, en su nota 27, de esta misma edición, rechaza la enmienda que Warburton había hecho del verso de *Macbeth*: «Unmannerly breech'd with gore». Warburton sustituye **breech'd** por **reech'd**, para darle una forma más clarificadora, con el significado de **soiled with a dark yellow**. Aunque esta transformación había contado con la admiración de Johnson, Steevens la rechaza con estas palabras:

² *Shakespeare the Critical Heritage*, edited by Brian Vickers, vols. 1-6. Routledge and Kegan Paul, London and Boston, 1974.

³ George Steevens and Samuel Johnson: *The Plays of William Shakespeare. In ten volumes with corrections and Illustrations of various Commentators; to which are added notes by Samuel Johnson and George Steevens. With an Appendix*, 1773.

I apprehend it to be the duty of an editor to represent his author such as he is, and explain the meaning of the words he finds to the best advantage, instead of attempting to make them better by any violent alteration (Vickers, vol. 5, pág. 526).

Steevens escribió un artículo titulado «Observations upon the Alterations of *Hamlet*», que publicó en *St. James's Chronicle*. En este artículo leemos las siguientes palabras, que concretamente rechazan las acostumbradas transformaciones de *Macbeth*:

Has not MACBETH (perhaps the first Drama in any Language) been almost annihilated by Alteration? (Vickers, vol. 5, pág. 476).

En el último cuarto del siglo XVIII se defiende la necesidad de devolver al teatro escenas que habitualmente se suprimían, como por ejemplo la del portero del infierno. En este sentido Edward Capell menciona en sus notas sobre Shakespeare, publicadas en 1780, algunos detalles técnicos sobre la puesta en escena de *Macbeth*, y lamenta que se suprima la discutida escena tercera del acto segundo. Por ello este autor afirma:

This soliloquy of the Porter, and his subsequent discourse with Macduff, cannot be parted with at any rate (Vickers, Vol. 6, pág. 232).

Antes de estudiar la crítica romántica, propiamente dicha, conviene prestar atención a los testimonios de aquellos autores que, como Arthur Murphy, a comienzos del siglo XIX, concretamente en 1801, todavía alaban a Garrick porque le consideran restaurador del verdadero Shakespeare. Murphy nos habla de la sorpresa de actores, que como Quin creían representar al verdadero Shakespeare. Nuestra época hace el mismo comentario acerca de Garrick, al que hoy consideramos restaurador parcial del *Macbeth* original. Citaremos las palabras de Murphy, ya que nos ayudan a comprender la evolución de la crítica y de los gustos del público:

Paragraphs in the newspapers give notice of his (Garrick) intention to revive *Macbeth* as originally written by Shakespeare. The players had been long in possession of Sir William D'Avenant's alteration and content with that they enquired no further. Even Quin, who had gained reputation by his performance of the character, cried out, with an air of surprise, 'What does he mean?' 'Don't I play *Macbeth* as written by Shakespeare?' So little was the attention of the actors to ancient literature (Vickers, vol. 6, pág. 634).

En opinión de Murphy las transformaciones que Garrick imprime al texto de *Macbeth* son tan buenas que harían resurgir a Shakespeare de su tumba, tal como había sugerido Ben Jonson en «To My Beloved Master William Shakespeare»⁴.

⁴ Véanse los siguientes versos de Ben Jonson:
My Shakespeare rise, I will not lodge thee by
Chaucer or Spenser, or bid Beaumont lie
A little farther to make thee a room.

Conviene prestar atención a las razones por las que Murphy admira a Shakespeare que continúan siendo neoclásicas en cuanto a su contenido, y que muestran el acostumbrado rechazo de la introducción de escenas cómicas en la tragedia:

Our great reformer of the stage banished rant and noise and the swell of unnatural elocution from tragedy, and buffonery from comedy. Shakespeare rose, as it were from his tomb, and broke cut at once in all his lustre (Vickers, vol. 6, pág. 637).

II. Shakespeare en la crítica literaria romántica

Para hablar de la crítica literaria en el pensamiento del siglo XIX nos parece conveniente examinar las transformaciones que experimentan determinados conceptos neoclásicos, en relación con la crítica shakespeariana. Comenzaremos examinando el concepto de naturaleza de Samuel Johnson, y lo contrastaremos con las nuevas ideas románticas, tal como aparecen reflejadas en uno de los grandes críticos románticos, concretamente en Samuel Taylor Coleridge.

Para ver el contenido de **naturaleza** de Samuel Johnson, acudiremos a una larga cita de su famoso *Preface to the Plays of William Shakespeare*.

Nothing can please many, and please long, but just representations of general nature. Particular manners can be known to few, and therefore few only can judge how nearly they are copied. The irregular combinations of fanciful invention may delight a while, but the pleasures of sudden wonders are soon exhausted, and the mind can only repose on the stability of truth.

Shakespeare is above all writers, at least above all modern writers, the poet of nature; the poet that holds up to his readers a faithful mirror of manners and of life. His characters are not modified by the customs of particular places, unpracticed by the rest of the world, by the peculiarities of studies or professions, which can operate but upon small numbers; or by the accidents of transient fashions or temporary opinions: they are the genuine progeny of common humanity, such as the world will always supply, and observation will always find. His persons act and speak by the influence of those general passions and principles by which all minds are agitated, and the whole system of life is continued in motion. In the writings of other poets a character is too often an individual: in those of Shakespeare it is commonly a species.

It is from this wide extension of design that so much instruction is derived. It is which fills the plays of Shakespeare with practical axioms and domestic wisdom. It was said of Euripides, that every verse was a precept; and it may be said of Shakespeare, that from his works may be collected a system of civil and economical prudence⁵.

The Norton Anthology of English Literature, fifth edition, Norton and Norton Co, Vol. I, pág. 1.225.

⁵ *Preface to the Plays of William Shakespeare*, 1765. Selections from *The Works of Samuel Johnson*, Vol. II, N.Y., Harper & Brothers, 1851. Véase *Dramatic Theory and Criticism. Greeks to Grotowski*, ed. Bernard Dockore, Holt, Rinehart and Winston, 1974, pág. 405.

Se habla de copiar a la naturaleza, pero a una naturaleza entendida como representación mental, de carácter general. Se considera que Shakespeare es el representante máximo de una naturaleza entendida de esta forma. Además se alaba la universalidad de los personajes shakespearianos y el carácter didáctico de su teatro. Se emplean términos críticos tales como: *domestic wisdom* o *civil and economical prudence*. Estos vocablos nos hacen pensar en las expresiones características de los caballeros de la comedia sentimental, que tan acertadamente caricaturiza Goldsmith en *She Stoops to Conquer*. En determinadas ocasiones al lector de hoy le parece extraño que comentarios como el que acabamos de citar se hagan de una tragedia shakespeariana.

Frente al racionalismo de Johnson, Coleridge considera a Shakespeare como encarnación de lo sublime, de los efectos contundentes, del fuego y de la pasión, tal como se indica en *Table Talk*:

Schiller has the material Sublime; to produce an effect, he sets you a whole town on fire, and throws infants with their mothers into the flames, or locks up a father in an old tower. But Shakespeare drops a handkerchief, and the same or greater effects follow ⁶.

A continuación compararemos el típico pensamiento generalizador de Samuel Johnson con la apreciación de lo individual y de lo contradictorio en la naturaleza humana, que muestra Samuel Coleridge en *The Literary Remains of Samuel Taylor Coleridge*, 1836.

Frente a la fidelidad a la naturaleza, entendida como **just representations of general nature**. Coleridge entiende que ser fiel a la naturaleza significa reflejar el carácter heterogéneo y contradictorio de los individuos, asegurándose de que sus pasiones y sus creencias se basen en la naturaleza humana, común a todos los hombres. En este sentido se alaba a Shakespeare como la estrella de la mañana, pionero y guía de la literatura inglesa:

Lastly, in Shakespeare the heterogeneous is united, as it is in nature. You must not suppose a passion or passion always acting on or in the character: passion in Shakespeare is that by which the individual is distinguished from others, nor that which makes a different kind of him. Shakespeare followed the main march of the human affections. He entered into no analysis of the passions or faith of men, but assured himself that such and such passions and faiths were grounded in our common nature, and not in the mere accidents of ignorance or disease. This is an important consideration, and constitutes our Shakespeare the morning star, the guide and the pioneer, of true philosophy ⁷.

El romanticismo inglés trae consigo el final del rechazo de los aspectos cómicos y de los elementos populares del teatro isabelino. Así lo indica Coleridge:

⁶ *Table Talk*, 1822. Selection From *Specimens of the Table Talk of the Late Samuel Taylor Coleridge*, Vol. 1, edited by Henry Nelson Coleridge. London: John Murray, 1835, recogida en *Dramatic Theory and Criticism Greeks to Grotowski*, op. cit., 1974, pág. 351.

⁷ *On the Characteristics of Shakespeares's plays*, 1836 Selection From *The Literary Remains of Samuel Taylor Coleridge*, Vol. II, ed. by Henry Nelson Coleridge. London: William Pickering, 1836, recogido en *Dramatic Theory and Criticism. Greeks to Grotowski*, op. cit., págs. 592-5.

Shakespeare's comic characters are continually reacting upon his tragic characters. Lear, wandering amidst the tempest, has all his feelings of distress increased by the overflowings of the wild wit of the Fool, as vinegar poured upon wounds exacerbates their pain. Thus even his comic humor tends to the development of tragic passion.

The next characteristic of Shakespeare is his keeping at all times in the high road of life, etc. Another evidence of his exquisite judgement is, that he seizes hold of popular tales⁸.

III. Transformaciones en la representación de *Macbeth* durante el siglo XIX

A lo largo del siglo diecinueve se observa una progresiva transformación del gusto dramático que evoluciona desde el romanticismo al realismo. Richard Southern en *The Seven Ages of the Theatre*, considera que la idea de que una determinada escenificación ofrece al espectador la ilusión de que está contemplando la realidad misma surgió en 1854. En su opinión la aparición del realismo escénico aparece por primera vez en el comentario de Frederick Fenton sobre la representación de *A Midsummer's Night's Dream*, realizada en el año anterior⁹.

La prosa y el realismo impregnarán con fuerza creciente todos los aspectos del teatro a lo largo del siglo XIX. Se buscarán los efectos realistas en la representación de los actores. Vestuario, puesta en escena y contenido de la obra. En lo que respecta a *Macbeth*, examinaremos la implantación progresiva de estas ideas, tanto en la representación de los actores, como en las nuevas interpretaciones de esta obra y en las transformaciones de la puesta en escena¹⁰.

1. Los actores de *Macbeth*

i) Persistencia del *Macbeth* clásico en John Philip Kemble

Kemble fue el sucesor del gran actor neoclásico Garrick. A comienzos del siglo XIX el *Macbeth* encarnado por Kemble continuaba siendo popular, aunque este actor empezó a perder popularidad a partir de 1815. Joseph Donohue en «*Macbeth in the Eighteenth Century*» nos hace un resumen acerca de la manera de actuar de Kemble:

⁸ Selection From *The Complete Works of Samuel Taylor Coleridge*, vol. IV, ed. Professor Shedd. New York: Harper & Brothers. 1954, recogido en *Dramatic Theory and Criticism, Greeks to Grotowski*, op. cit., págs. 589-590.

⁹ Richard Southern: *The Seven Ages of the Theatre*, Faber, 1964, 1973, págs. 254-5.

¹⁰ Para un tratamiento detallado de estos aspectos véase: Michael R. Booth «The social and literary context», en *The Revels History of Drama in English*, General editors Clifford Leech and T.W. Craik, Vol. VI, 1750-1880, Methuen, London, 1975, págs. 1-29.

Aided by Mrs. Siddons's portrait of a deeply ambitious woman who suppresses her warm feminine nature for the sake of gaining political power. Kemble played a man of genuine valour who unfortunately proves no match against either his wife's determined assaults on the fortress of his sense of virtue or his own woefully deficient resistance to the promptings of the imagination¹¹.

En 1811 Kemble aún era el actor de mayor fama en sus encarnaciones de Macbeth, con su característica manera de representar sumamente reflexiva *slow, and classically noble*, que eran los calificativos que más se le solían atribuir. Su representación de este año fue muy discutida porque restauró la entrada del fantasma de Banquo. Muchos pensaron que el actor debería hacer sentir la presencia del fantasma únicamente por su propia expresión de agitación y terror.

ii) El Macbeth romántico de Edmund Kean

Frente al Macbeth lento y pausado, con nobleza clásica, el Macbeth típico del romanticismo aparecía a partir de 1814 con Edmund Kean. Kean escogió a una Lady Macbeth que era una mujer normal, no la terrible incitadora al asesinato que encarnaba Mrs. Siddons. Por el contrario, el Macbeth encarnado por Kean no era noble sino lo que Trewin llama «a chieftain turned moral coward and crumbling in ruin». El Macbeth de Kean se comportaba de forma absolutamente despiadada, muy alejada del noble personaje, alentado por su malvada esposa de la versión de Sir Philip Kemble. Trewin cita unas palabras de Bernard Shaw refiriéndose al patetismo y a la exaltación romántica de la representación:

The manner in which Kean's voice ciung to his throat and choked his utterance, his agony and tears, the force of nature overcome by passion-beggared description¹².

La característica exaltación romántica de Edmund Kean llega a su punto culminante en la visión de la daga ensangrentada que imagina Macbeth en la escena primera del acto segundo:

Neither wholly classical nor wholly modernist, he played Macbeth as a great general, devil-ridden by his imagination; hunted from the moment he saw the air-drawn dagger, nor starting in theatrical fear as most actors did, but allowing it to rise slowly as a dagger of the mind, a false creation, that yet turned its handle inexorably to his hand¹³.

¹¹ Véase Joseph Donohue: «Macbeth in the eighteenth century», *Theatre Quarterly*, Vol. 1, Number 3, July-September 1971, págs. 26-34.

¹² J.C. Trewin: «Macbeth in the Nineteenth century», *op. cit.*, pág. 28.

¹³ *Ibidem*.

iii) Erudición y realismo escénico en Phelps y Charles Kean

A Phelps, no solamente le interesaba el espectáculo y los tradicionales «divertissements», sino el copiar exactamente los trajes de la Escocia medieval que aparecen en *Macbeth*:

Nobles, knights, squires, pages and vassals, armed with every species of ancient weapons picked up on the spur of the moment—here a halberd, there a battle-axe, now a pike, anon a blazing pine-torch, rushed tumultuously upon the stage, as from every portion of a huge and garrisoned castle.

Durante la época victoriana interesa mucho el realismo y el esplendor escénico. Por ello Charles Kean, el hijo de Edmund Kean, se vistió en el teatro Haymarket, en Julio de 1840, con «a rich crimson velvet tunic, or gaberdine, on which hung a mantle of dark green velvet lined with ermine». Kean explica en el programa que buscaba «the sanction of historical authority». Por ello, como indica Trewin: «He replaced the usual more elaborate banquet by a 'more appropriate feast of coarse fare, served upon rude tables and lighted by simple pine torches'¹⁴».

John Coleman hace la siguiente descripción del campamento de Duncan en la representación de Charles Kean:

The scene was discovered in night and silence; a couple of semisavage armed kerns were on guard prowling to and fro with stealthy steps. A distant trumpet call was heard, another in reply, another and yet another; a roll of the drums—an alarm. In an instant, the whole camp was alive with kerns and gallowglasses, who circled round the old king and the princes of the blood. The Bleeding sear-gaunt was carried in upon a litter, and the scene was illuminated with the ruddy glare of burning pine-knots¹⁵.

2. Transformaciones en la concepción del personaje *Macbeth*

Frente a la nobleza del *Macbeth* neoclásico, el *Macbeth* del siglo XIX se caracteriza por lo que Ellen Terry denomina «lust of power». Lady Macbeth no es el principal agente de su caída, sino el agente final que espolea su indecisión ante el asesinato de Duncan. La famosa actriz Ellen Terry explica con cuidado su desacuerdo con la visión neoclásica de Lady Macbeth como mujer desnaturalizada, totalmente desprovista de humanidad. Consideramos que vale la pena reproducir el comentario de Ellen Terry:

In all this we trace a most clear consciousness of the impossibility that he (Macbeth) should find of masking his guilt from the public eye, —the odium which must consequently fall upon him in the opinion of men—, and the retribution which it would probably bring upon him. But here is no evidence of true moral repugnance—and as little of any religious scruple:

¹⁴ *Ibidem*, pág. 29.

¹⁵ Citado por J.C. Trewin en «*Macbeth in the Nineteenth century*», *op. cit.*, pág. 30.

«We'd jump the life to come»

The dramatist, by this brief and significant parenthesis, has taken care to leave us in no doubt on a point as momentous towards forming a due estimate of the conduct of his hero. However, he feels as we see, the dissuading motives of worldly prudence in all their force. But one devouring passion urges him on—the master— passion of his life—the lust of power:

«I have no spur
To prick up the sides of my intent; but only
Vaulting ambition, which o'erlaps itself,
And fails on t'other side»¹⁶.

Véamos las consecuencias que saca Ellen Terry de esta concepción de Macbeth, que le sirven de base para transformar la interpretación habitual de Lady Macbeth como mujer malvada y sin entrañas, culpable única de los asesinatos de su esposo. Ellen Terry descubre en ella aspectos positivos y la humaniza recalando su amor a Macbeth:

It has been customary to talk of Lady Macbeth as of a woman in whom the love of power for its own sake not only predominates over, but almost excludes every human affection, every sympathetic feeling. But the more closely the dramatic development of this character is examined, the more fallacious, we believe, this view of the matter will be found. Had Shakespeare intended so to represent her, he would probably have made her the first contriver of the assassination scheme. For our own part, we regard the very passage which has commonly been quoted as decisive that personal and merely selfish ambition is her all-absorbing motive, as proving in reality quite the contrary. It is true that even Coleridge desires us to remark that in her opening scene, «she evinces no womanly life, no wifely joy, at the return of her husband, no pleased terror at the thought of his past dangers». We must, however, beg to observe, that she shows what she knows to be far more gratifying to her husband at that moment, the most eager and passionate sympathy in the great master wish and main purpose of his own mind¹⁷.

La actuación de Ellen Terry en el papel de Lady Macbeth tuvo muchos admiradores, y algunos detractores, en cuanto a su supuesta fidelidad al texto shakespeariano. Entre ellos se encuentra Percy Fitzgerald, que escribía en los periódicos *The Theatre* y *The Journal*, cuyo testimonio examinaremos a continuación:

Miss Terry's performance is most interesting, graceful, and at times most poetical, but it does not suggest the author's creation. The sleep walking-scene is full of charm by reason of Miss Terry's personality. She looks like a beautiful picture, the conception of a poetic mind. But her pure white clinging garments and pained face call for admiration rather than pity and awe¹⁸.

¹⁶ Véase Ellen Terry's «Notes on an anonymous description of Siddon's Lady Macbeth», in *The Westminster Review*, 1843. Reproducido en *Theatre Quarterly*, *op. cit.*, pág. 32.

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ Extracto recogido en *Theatre Quarterly*, *op. cit.*, pág. 33.

Ellen Terry en sus memorias (*Memoirs*, 1908), expresa su aprobación por determinados aspectos de la encarnación del personaje de Macbeth por Henry Irving:

His conception of Macbeth (Henry Irving's), attacked and even derided, by the critics of 1888, seemed to me then, and seems to me now, as clear as daylight. But the carrying out of the conception was unequal. Henry's imagination was sometimes his worst enemy.

One of his greatest moments was in the last act after the battle. He looked like a great famished wolf, weak with the weakness of an exhausted giant, spent with exertions ten times as great as those of giants of coarser fibre, and stouter built ¹⁹.

3. Transformaciones en la escenificación

En el siglo XIX no faltan representaciones que, como las de Charles Macready, recuerdan en bastantes aspectos el neoclasicismo y que buscan el equilibrio entre lo clásico y lo romántico. Macready dejó originariamente el texto de *Macbeth* en la forma que normalmente tenía en el teatro de la época, incluyendo la música de Locke, «The Singing witches» y Hecate. Posteriormente, en 1847, se atrevió a devolver al teatro el texto de la escena del «drunken porter». T.G. Tomlins le alaba en *Douglas Jarrold's Weekly newspaper*, por sus esfuerzos por suprimir lo que él llama «the meretricious additions and adornments», con los que «the puerile fancy of Davenant and successive managers' had encumbered the play». Se observa que a mediados del siglo diecinueve todavía sigue vigente la polémica sobre el acierto de la adaptación de Sir William Davenant del periodo de la Restauración ²⁰.

La representación de *Macbeth* durante el siglo XIX tuvo tres características fundamentales. Se siguen incluyendo en las representaciones los cantos de las brujas cuyo origen se remonta al *Macbeth* de Davenant. Se busca el realismo escénico, procurando que los trajes de los actores y el decorado se ajusten al máximo a la Escocia medieval, tal como la reflejaban los eruditos de la época en sus investigaciones. Finalmente se pretende que la puesta en escena revista la máxima espectacularidad posible.

Los testimonios de Fanny Kemble en 1833 nos permitirán constatar la pervivencia de los rasgos operísticos de la representación de Davenant, particularmente en lo que respecta a los cantos de las brujas:

...He (Kemble) made little attempt (nor would the public then have wished it) to free *Macbeth* from the flummery of Davenant's Witch *divertissements*, those groups of black spirits and white, blue spirits and grey (Edmund Kean as a youth had been one of the imps), that filled the stage as at a Walpurgis's Night and

¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ Véase el artículo de J.C. Trewin «Macbeth in the Nineteenth century», en *Theatre Quarterly*, *op. cit.*, pág. 29.

served as a background for the superfluities of the Cauldron babble ('Here's juice of toad, here's oil of adder,/Which will make the charm grow madder...')²¹.

J.C. Trewin cita unas palabras de Fanny Kemble que muestran la frecuente aceptación en la época de los números musicales operísticos de Davenant:

It has always been customary-heavens knows why-to make two comedians act the witches and to dress them like old fish-women...with as due a proportion of petticoats as any woman, letting alone witch, might desire, jocose red faces, peaked hats, and broomsticks²².

El gusto por la espectacularidad, la riqueza y la exuberancia en la escenificación se ponen de manifiesto en el comentario de Percy Fitzgerald en el periódico contemporáneo *The Theatre*. Consideramos que vale la pena reproducir sus palabras para darnos idea de cómo podía ser una representación de *Macbeth* durante la época victoriana:

As for scenery, all previous efforts have been excelled. A new drop scene has been supplied, representing simple amber draperies hanging in rich folds, the work of Telbin, an admirable artist. There are no less than nineteen distinct scenes, each of which is a study for originality. Two of these are extraordinary efforts, perfect triumphs of constructed or «built-up» stage architecture. We have 'The Court of Macbeth's Castle', with its corner tower and massive gallery running round, and mysterious looking portal. At the side is seen a winding stair leading to Duncan's chamber, which furnishes Lady Macbeth and her guilty male with some picturesque and appropriate 'business' hesitation and reluctance, as, with tottering steps and glances back, they ascend, and are gradually lost to view...

The other scene is the great Banqueting Hall; the table for the feast being drawn across the centre, with such detail and 'admirable disorder' as to suggest a confused crowd of guests, abundance of barbarous fare; a wonderful reform of the old system, when a bald table and a few so-called 'goblets' supplied the idea of a banquet...

Another remarkable set piece is that of the witches's cavern, truly picturesque, and which also interprets the situation. Sheltered in a corner, behind a great hill of mountain, the hags pursue their work, while Macbeth surveys the proceedings from the opposite side, as though he had surprised them. There is an impressive air of chilling mystery, not untinged with melancholy, in the ghostly passage of the kings-grey shadowy things. I could dwell long on the series of fine characteristic landscapes, painted in a bold striking fashion, and which express now Scotch, now English scenes, in the most forcible way, set off with strange atmospheric effects-witness the path of water on which the light shines²³.

J.C. Trewin también nos informa en este artículo citado acerca de un experimento de 1809, que transformó al clásico *Macbeth* en una 'burlietta', presentada por Robert William Elliston, y titulada *The History, Murders, Life and Death of Macbeth*. Igualmente nos cuenta que el teatro Royal Coburg, que luego sería

²¹ *Ibidem*, pág. 27.

²² Citado por J.C. Trewin, en *Theatre Quarterly*, op. cit., pág. 28.

²³ Recogido en *Theatre Quarterly*, págs. 33 y 34. Se comenta también la representación de *Macbeth* en el Lyceum por Henry Irving en 1888.

el famoso Old Vic, transformó el drama de Macbeth en «a Grand and Terrific Historical Caledonian Drama». En esta tardía adaptación se mezclaban marchas nacionales típicas, coros, contiendas y procesiones. Su título fue *The Fatal Prophecy! or, The Scottish Regicide*.

Veámos las palabras de Trewin con respecto a la tardía adaptación de *Macbeth*, de 1809, de la que únicamente existen dos copias, y a la que califica de «pre-Bretchian»:

Action heightened by music and expanded or interpreted by means of banners brought in by messengers, on which were written sentences like 'By Sinel's death, Macbeth is Thane of Glamis' o 'The wood of Birnam moves towards Dunsinane' ²⁴.

IV. Postura conciliatoria de Max Beerbohm. Aproximación al concepto moderno de transformación

En la última década del siglo XIX el teatro inglés alcanzó una gran popularidad y un gran éxito comercial. Se crearon catorce nuevos teatros y se renovaron muchos otros. A estos lujosos teatros asistía lo que Edward Braun llama «the opulent respectability of the affluent middle-class of late Victorian England» ²⁵.

En esta última década sin embargo en el teatro mundial y en el teatro inglés aparecen nuevas voces que, como la de Edward Gordon Craig, son precursoras de la experimentación teatral del siglo veinte. Otra de estas voces precursoras de una nueva fase del teatro será la de Max Beerbohm. A finales de siglo, en 1898, Max Beerbohm hace una síntesis de las diversas interpretaciones del personaje Macbeth y de Lady Macbeth durante el siglo XIX.

En opinión de Max Beerbohm, *Macbeth* es susceptible de muchas interpretaciones, todas ellas igualmente válidas, según los diversos temperamentos y métodos del actor:

Of all Shakespeare's plays, *Macbeth* is, perhaps, the most often enacted. It is the only one that contains two great parts, each of which, susceptible of many interpretations, can be equally well fitted to the temperaments and methods of various mimes ²⁶.

Después de referirse a varias actrices en su interpretación del papel de Lady Macbeth, afirma Max Beerbohm:

...as I have said, there can be no final or binding interpretation of so complex a part as lady Macbeth. Different actresses will always act the part in their different

²⁴ Citado por J.C. Trewin, en *Theatre Quarterly*, op. cit., pág. 28.

²⁵ Edward Braun: *The Director and the Stage. From Naturalism to Grotowski*, Methuen, London, 1986, pág. 77.

²⁶ Véase «Max Beerbohm reviews Foroes-Robertson and Mrs. Patrick Campbell, 1898», en *Theatre Quarterly*, op. cit., pág. 35.

ways, and every way will have its champions among the critics, and every champion will have right on his side. Moanwhile, I find the Macbeth controversy rather tedious²⁷.

Lo único que según Max Beerbohm es necesario en una representación teatral, es la coincidencia en el método de aproximación a los papeles centrales del drama:

It does not matter in what method Macbeth and Lady Macbeth be played, so long as they be both played well in the same method. A violent Lady Macbeth and a gentle Macbeth, or *vice versa*, would be a nuisance²⁸.

Con este concepto, no normativo, de la representación dramática, Max Beerbohm se acerca al concepto moderno de dirección teatral, el llamado «the directorial concept», al que Edwin Wilson define como:

a controlling idea, wision, or point of view which the director feels is appropriate to the play. The concept should also create a unified theatrical experience for the spectators²⁹.



²⁷ «Max Beerbohm reviews Forbes-Robertson and Mrs. Patrick Campbell, 1898», en *Theatre Quarterly*, *op. cit.*, pág. 35.

²⁸ *Ibidem*.

²⁹ Véase Edwin Wilson: *The Theatre Experience*, McGraw-Hill Book Company, New York, 1980, pág. 111.