

El teatro isabelino a través del ὄψεως κόσμος aristotélico

Elías Sánchez Ordorika. Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea (UPV/EHU). Grupo de investigación, AKTIBA-IT (España)
Recibido 05/02/2026 • Aceptado 30/04/2026

Resumen

El presente artículo analiza el teatro isabelino a partir de la noción aristotélica de «ὄψεως κόσμος» (cosmos visible), subrayando la importancia de los elementos visuales en la representación dramática. A partir de una ponencia presentada en el IX Congreso sobre Pensamiento Filosófico Contemporáneo, se analiza cómo la escenografía, la arquitectura y la disposición espacial —como las evidenciadas en el Globe Theatre— se constituyen en componentes esenciales que dialogan con la fábula y la estructura narrativa de las obras. El estudio traza un recorrido histórico que va desde la tragedia griega y su reinterpretación medieval hasta la transformación de la dramaturgia renacentista, evidenciando que lo visual no es un mero adorno, sino un dispositivo que articula tensiones estéticas, políticas y sociales. Mediante el análisis de la obra de Shakespeare, principalmente del *Macbeth*, se pretende demostrar cómo estos elementos visuales influyen en la recepción del drama, configurando discursos sobre género, poder y moralidad. El artículo propone, así, una relectura de la Poética aristotélica que incorpore el «ὄψεως κόσμος» como clave interpretativa para comprender la riqueza y complejidad del teatro isabelino.

Palabras clave: Aristóteles, historia del teatro, *Macbeth*, poética, William Shakespeare, teatro isabelino.

Abstract

Elizabethan Theatre through the aristotelian ὄψεως κόσμος

This article explores Elizabethan theatre through the lens of the Aristotelian concept «ὄψεως κόσμος» (visible-perceptible cosmos), emphasizing the essential role of visual perception in theatrical representation. Derived from a paper presented at the IX Conference on Contemporary Philosophical Thought [IX Congreso sobre Pensamiento Filosófico Contemporáneo], it analyses how scenography, architecture, and spatial arrangement —as exemplified by the Globe Theatre— serve as essential components that engage with the narrative and dramatic structure of the works. The study traces a historical trajectory from Greek tragedy and its medieval reinterpretation to the transformation of Renaissance dramaturgy, demonstrating that the visual is not a mere ornament, but rather a device that articulates aesthetic, political, and social tensions. Through an analysis of Shakespeare's work, primarily *Macbeth*, the paper aims to show how these visual elements influence the reception of drama, shaping discourses on gender, power, and morality. In doing so, the article proposes a rereading of Aristotelian Poetics that incorporates the «ὄψεως κόσμος» as an interpretative key for understanding the richness and complexity of Elizabethan theatre.

Keywords: Aristotle, history of theatre, *Macbeth*, poetics, William Shakespeare, elizabethan theatre.

El teatro isabelino a través del ὄψεως κόσμος aristotélico

Elías Sánchez Ordorika. Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea (UPV/EHU). Grupo de investigación, AKTIBA-IT (España)
Recibido 05/02/2026 • Aceptado 30/04/2026

§ 1. Introducción

El origen de este artículo se encuentra en una ponencia presentada en el IX Congreso sobre Pensamiento Filosófico Contemporáneo dedicado a Teatro y Filosofía, celebrado en Oviedo en diciembre de 2024, bajo el título «El género y la brujería en el Macbeth: el teatro isabelino como ὄψεως κόσμος aristotélico», dentro del panel, «...y Sarah Bernhardt hizo de Hamlet»¹. Pero no solo a Hamlet, Sarah Bernhardt también interpretó a Lady Macbeth en 1898, en una tragedia que ha sido objeto de un sinnúmero de análisis y representaciones, alterando la pauta acostumbrada en la época de Shakespeare, cuando, paradójicamente, los personajes femeninos —incluida Lady Macbeth— nunca fueron interpretados por mujeres. Conforme a las convenciones de género de los periodos isabelino y jacobino, eran hombres jóvenes o incluso niños quienes asumían estos roles, encarnando a las figuras femeninas sobre el escenario.

Aunque aquella ponencia pareciera centrarse en la representación del género y la brujería en el *Macbeth* de William Shakespeare, en realidad, solo fue un pretexto para introducir al oyente acostumbrado a la filosofía en un ámbito más específico: las particularidades que configuran el teatro isabelino y el entorno sociocultural que lo rodea. Siguiendo ese mismo espíritu, no se pretende analizar el *Macbeth*, sino explorar las normas y costumbres que moldearon el conjunto del teatro de Shakespeare y los elementos visuales que lo preceden, examinando cómo estas prácticas escénicas dialogan con ciertos preceptos aristotélicos vinculados al ὄψεως κόσμος (*opseos*

¹ El presente artículo, ciertamente de carácter divulgativo, al igual que la ponencia que lo precedió, ha sido desarrollado en el marco de las actividades académicas llevadas a cabo por la Facultad de Estudios Literarios de la Universidad de Barcelona y la Facultad de Filosofía de la Universidad del País Vasco, con el fin de fomentar el estudio literario en el seno de la filosofía académica.

cósmos), expresión que podría traducirse como ‘el efecto visual’ (Chodkowski, 2019: 30) o, alternativamente, como el ‘contexto visible’.

§ 2. Sobre el cosmos de la dramaturgia

Para entrar en materia, es importante establecer ciertas distinciones aristotélicas, aunque sea de manera sucinta, que no solo permitirán comprender la importancia de la *fábula* en la tragedia, sino también el conjunto de elementos que determinan el motivo de que esta se *represente* de una u otra manera. Elementos que, en la reinterpretación renacentista de la *Poética*, no solo se limitarán a la estructura o disposición del edificio teatral, sino que también abarcarán aspectos tan variados como las características del público o la localización del recinto escénico. Porque las decisiones que conducían a un dramaturgo a concebir una obra de una manera particular estaban estrechamente vinculadas al «cosmos visible», un aspecto que a menudo queda relegado de la exégesis de la *Poética* de Aristóteles, pero cuya relevancia se hace evidente a la hora de la puesta en escena.

Es sabido que autores como Oliver Taplin han argumentado que «la *Poética* de Aristóteles fue responsable, al menos en parte, del descuido del significado visual de la tragedia griega» (1977: 477)², subordinándolo a la fábula. No obstante, la postura de Robert R. Chodkowski (2019) resulta más convincente: aunque reconoce que para Aristóteles una tragedia debe poder sostenerse incluso sin el componente visual y que la representación escénica no necesariamente debe constituir el objetivo central del *ποιητής* (*poietés*), también argumenta que Aristóteles no solo no minimiza la importancia de este aspecto, sino que lo acepta como un elemento esencial, particularmente si se lo considera en relación con su puesta en escena. Tanto Taplin como Chodkowski coinciden en que, en la *Poética*, Aristóteles emplea el término «ὄψις» (*ópsis*) en distintos niveles. En algunos casos, en un sentido superficial, refiriéndose a la escenografía, los disfraces o los efectos escénicos; en otros, en un sentido más profundo, haciendo alusión a la capacidad de la imagen en escena para generar una respuesta emocional en el espectador. Sin embargo, es precisamente esta

² «Aristotle’s *Poetics* was partly responsible for the neglect of the visual meaning of Greek tragedy» (Taplin, 1977: 477). Todas las traducciones, salvo indicación en sentido contrario, son del autor.

última interpretación la que otorga mayor solidez a la postura de Chodkowski frente a la de Taplin. En este sentido, Aristóteles no subestima la dimensión visual de la tragedia, sino que la integra como un componente fundamental de la *representación* teatral, un aspecto de especial interés para comprender la dramaturgia isabelina³.

Ahora bien, ¿qué confiere a la tragedia su carácter distintivo según Aristóteles? Desde un punto de vista estructural, el estagirita señala que:

[...] toda tragedia consta de seis partes, y son ellas las que determinan su calidad; a saber: el argumento [o la fábula], los caracteres, la elocución, el pensamiento, el contexto visual [o lo visual, *καὶ ὄψεις*], y la melopea [*οὖν πάσης τῆς τραγωδίας μέρη εἶναι ἔξ, καθ' ὃ ποιά τις ἐστὶν ἡ τραγωδία: ταῦτα δ' ἐστὶ μῦθος καὶ ἦθη καὶ λέξεις καὶ διάνοια καὶ ὄψεις καὶ μελοποιία*]. [Aristóteles, 1966: 1450a 8-11]

La traducción habitual de «ὄψεις» como ‘espectáculo’⁴ es problemática. Por un lado, resulta demasiado amplia, pues elementos como la elocución también forman parte del espectáculo, cuando, sin embargo, Aristóteles lo considera como un elemento independiente. Por otro lado, resulta demasiado restrictiva, ya que «ὄψεις» —es decir, lo perceptible— no se limita a la puesta en escena o el espectáculo, sino que incluye necesariamente aspectos más generales como la configuración del entorno del teatro, la posición del espectador o las intenciones detrás de una elección de vestuario y simbología.

³ No compartiré, por tanto, la idea de que Aristóteles llegue a «despreciar» el elemento visual, especialmente considerando que la traducción tradicional de «espectáculo» no parece reflejar completamente la dimensión que el ὄψεως κόσμος aristotélico pretende abarcar. Este concepto no se limita únicamente al espectáculo en escena, sino que, como su nombre sugiere, alude a un «cosmos», englobando todo lo que rodea la representación y que se configura sobre la percepción sensorial. Por esta razón, me alejaré de la interpretación clásica de Taplin, quien sostiene que Aristóteles tiende a minimizar la importancia del componente visual: «*We must conclude that he contrives to suppress consideration of the entire visual aspect of the tragedian's work —ὄψεις in the full sense— by insinuating that all that the sight contributes is mere external trappings —ὄψεις in the superficial sense—. This shiftiness is well reflected by the traditional translation 'spectacle'. For, while 'spectacle' might cover the entire dramatic use of the sight of the play in performance, it tends to draw attention to the superficially spectacular. So it is that modern critics when they consider 'visual effects' in Greek tragedy tend to look no further than a few extravagantly spectacular scenes*» (Taplin, 1977: 479).

⁴ En la versión castellana de Valentín García Yebra, dice así: «las partes de toda tragedia son seis, y de ellas recibe su calidad la tragedia; y son: la fábula, los caracteres, la elocución, el pensamiento, el espectáculo y la melopeya» (Aristóteles, 1988: 1450a, 8-11); y en la versión inglesa de Fyfe: «*every tragedy has six constituent parts, and on these its quality depends. These are plot, character, diction, thought, spectacle, and song*» (Aristotle, 1932: 1450a, 8-11).

El significado de «ὄψις» puede, por tanto, generar confusión, y, aunque traducirlo como «espectáculo» intuitivamente parece correcto, esta interpretación no refleja con precisión los matices de la noción original, especialmente si se consideran las diferentes lecturas que se hicieron de la *Poética* a partir del siglo XV. De esta suerte, resulta más útil recurrir a otra expresión empleada por Aristóteles unas líneas antes, «ὄψεως κόσμος [ὄψεως κόσμος]» (*Poét.*, 1449b 33, ed. *ibid.*), que tampoco alude simplemente a la «decoración del espectáculo» o a la «escenografía», como viene traduciéndose, sino que designa de manera más literal al «cosmos visible»⁵ que rodea a la fábula; a su contexto perceptible. Por lo tanto, en Grecia, estas expresiones no se limitan a la «decoración» teatral, sino que, al carecer prácticamente de decoraciones⁶, deben incluir el entorno o contexto específico del espacio en el que se representa la obra e incluso a la relación entre la imagen en escena y el espectador, pues es precisamente este último quien otorga sentido a la visualización de la obra y a quien se busca influir con ese κόσμος. Entre los seis elementos que menciona Aristóteles, el contexto visual parece ser el que más depende de la percepción del público para cobrar significado en las obras representadas⁷.

⁵ Aunque el término «ὄψεως» en Aristóteles no se limita exclusivamente a la facultad de la vista, sino que alude al conjunto de los sentidos y a la percepción en su totalidad.

⁶ Es probable que la escenografía en el teatro griego fuera mínima o prácticamente inexistente, a pesar de las interpretaciones posteriores del *periaktoi* descrito por Vitruvio (y reinterpretado en el Renacimiento). Como señala C. Ashby, no se han encontrado evidencias ni menciones en textos clásicos (salvo adjudicaciones tardías) sobre el *periaktoi*: «No confirming evidence verifying the use of *periaktoi* has been uncovered. If these triangular objects did indeed have a Greek existence, one might expect a mention in earlier writings, or at least the unearthing of a painted vase showing something that might be construed as having a triangular shape. Based upon present knowledge, *periaktoi* should be regarded as either a misinterpretation of evidence by later writers or perhaps a folkloric legend. The *periaktoi* were not practical theatre devices; even during the Renaissance, they enjoyed only a brief vogue before being superseded by the pole-and-chariot method of scene shifting» (Ashby 1999: 93). Por lo tanto, salvo algunos elementos escenográficos fijos y la posible (aunque no demostrada) utilización ocasional de dispositivos rotatorios, la escenografía, tal como se la concibe en la actualidad, comenzaría a adquirir mayor relevancia a partir del teatro romano y, especialmente, en el teatro medieval. En consecuencia, resulta muy poco probable que Aristóteles, al referirse al *cosmos visible*, aludiera específicamente a la «decoración», como sugieren algunas traducciones más clásicas, sino más bien a un concepto de naturaleza más contextual: un cosmos. Para un análisis más detallado, véanse Ashby (1999: 92-93) y Rees (1911: 382 y ss.).

⁷ Según Aristóteles, la tragedia tiene como finalidad suscitar en el público emociones como el temor y la compasión, con el propósito de alcanzar la catarsis o purificación de dichas afecciones. Esta purificación se produce a través de la representación de una acción completa, en la que los personajes actúan en lugar de limitarse a *relatar* los hechos (*Poét.*, 1449b 24-28). En el *Problema XXX*, un texto atribuido en ocasiones a Aristóteles —aunque probablemente de origen pseudo-aristotélico—, se profundiza en la relación entre estas emociones y el teatro a través del concepto de la melancolía y otras

Sin este entramado, resultaría imposible captar plenamente el significado de una *tragedia griega*, pues el dramaturgo no solo busca relatar una fábula, sino que, sobre todo, busca representarla ante su público⁸. Para ilustrar este punto, basta con considerar el caso de Medea en la tragedia griega: no resulta indiferente para un espectador de la Antigüedad si se la presenta como a una mujer ateniense o como a una bárbara o extranjera, ya que su vestimenta, su gestualidad e incluso su forma de hablar influyen en la recepción de la obra y dependen tanto de lo visual como del espectador, e incluso, de la polis en la que se representa. Este concepto se maximiza en el teatro renacentista e isabelino donde el componente visual adquiere un peso simbólico aún mayor. En Shakespeare, por ejemplo, no es una mera coincidencia visual el que en una obra cuyo objetivo es complacer a un público diverso y asiduo a tabernas (y manteniendo el favor de los Tudor o los Estuardo), sea un hombre joven travestido y con una frondosa barba postiza el que interprete a una «mujer escocesa» como un elemento alegórico visual, o que casualmente sea un actor pelirrojo quien encarne a una fuerza demoníaca o a un judío. Todos estos elementos configuran el cosmos que rodea una obra teatral y responden a una intencionalidad con respecto al contexto social y la disposición escénica, una noción que, aunque implícita y a veces criticada por el ateniense, ya está presente en su *Poética*.

pasiones extremas, las cuales se asociaban a la influencia de la bilis negra, una condición que afectaba a aquellos cuya naturaleza los predisponía a este estado (*Probl.*, 953a 25-36). De esta suerte, Aristóteles (o el autor del *Problema XXX*) establece un vínculo entre la melancolía, el vino y las emociones intensas, sugiriendo que tanto la bilis negra como el consumo de vino poseen la capacidad de alterar el estado de ánimo y transformar a los individuos (*Probl.*, 953b 23-27). Esto subraya la relación entre la catarsis trágica y las alteraciones emocionales inducidas por el vino, lo que a su vez refuerza la conexión con Dionisio, deidad asociada al teatro y al éxtasis ritual, quedando así claro que la tragedia griega no estaba concebida para un público pasivo o distante, sino para una audiencia implicada.

⁸ Si bien es cierto que Aristóteles sostiene en la *Poética* que un dramaturgo no *necesariamente* debe concebir su obra pensando en su representación escénica, ello no conlleva que la puesta en escena carezca de relevancia. Más aún en una época en la que la alfabetización era escasa, la lectura estaba poco extendida (probablemente inexistente en voz baja, como lectura mental) y el acceso a papiros con las obras trágicas era aún más restringido. En este contexto, las tragedias debían de estar concebidas esencialmente para su representación teatral. Como observaremos, en el teatro isabelino la mayoría de las funciones desarrolladas en Londres estaban diseñadas para un público específico y para una puesta en escena que respondiera a ese contexto. No hay indicios de que en la antigua ocurriera algo diferente, especialmente si se considera la escasez de copias escritas y el hecho de que su difusión dependía en gran medida de la representación teatral. En este sentido, la elección de actores masculinos para interpretar personajes femeninos en el teatro de Shakespeare —a menudo caracterizados con atributos peyorativos, como barbas postizas— no es un detalle arbitrario, sino una convención teatral con implicaciones tanto escenográficas como contextuales.

Sobre esta perspectiva, sostengo que abordar el contenido de las obras de Shakespeare (o de cualquier otro dramaturgo) desde una óptica exclusivamente orientada a la fábula, como es habitual en filosofía, implica perder de vista, nunca mejor dicho, una parte esencial de su contenido trágico y de su verdadera función dentro del contexto social de la época. La tragedia debe entenderse como la síntesis entre la *fábula* (su dimensión teórica) y su *representación escénica* (su dimensión práctica)⁹. Una interrelación entre *narración* y *espacio* que ya fue advertida por Aristóteles en su *Poética*, influyendo notablemente en el teatro del siglo XVI.

A partir de esta base, enfocada en el cosmos que rodea a la tragedia más que en su fábula, analizaremos cómo se configuró el teatro isabelino y qué elementos heredó o transformó de la tradición clásica.

§ 3. Una breve crónica hasta el teatro isabelino

El teatro isabelino y, en particular, el de Shakespeare, crece de raíces diversas. Raíces que durante siglos fueron olvidadas, ignoradas o desconocidas. La tragedia, como género de la dramaturgia, había sido gestada en la antigua Grecia y, sin embargo, con el advenimiento del cristianismo y con el surgir de las nuevas costumbres, el ditirámico teatro griego se banalizó y criminalizó sin suponer, con ello, la desaparición del teatro. De esta suerte, el hacer teatral de los griegos fue olvidado a causa de su censura hasta el punto de que, a finales de la Edad Media, se creía que las características específicas del teatro griego debían ser muy parecidas a las del teatro romano o el teatro medieval. No sería hasta la traducción y distribución de la *Poética* de Aristóteles, cuando algunos autores descubrirían que el teatro podía hacerse de otras maneras y que lo que ellos habían heredado era solamente un subproducto de una censura religiosa.

Los romanos desarrollaron su propia tradición teatral. Si bien es innegable que el teatro romano, en sus orígenes, se vio fuertemente influenciado por las prácticas griegas —resultado del proceso de helenización intensificado tras las guerras púnicas

⁹ El término «representatividad» no debe entenderse aquí únicamente como la posibilidad de una materialización escénica de la obra, sino también como su capacidad para persuadir a un público y, sobre todo, a un mecenas. Estas consideraciones prácticas influyen significativamente en la construcción de la *fábula*.

y la posterior integración de las provincias helenizadas (Beacham 1991: 122)¹⁰—, a medida que Roma fue consolidando su identidad política y cultural, se produjo una adaptación y transformación de las formas teatrales importadas, orientándolas hacia el entretenimiento popular y la representación de temas cotidianos. Aunque en sus albores las representaciones teatrales, a semejanza de la tradición griega, estaban imbricadas en ceremonias religiosas, especialmente hasta el siglo IV a. n. e., en Roma se desarrolló una práctica teatral que se fusionaba con elementos de la vida cotidiana o la sátira social apoyándose en la mímica, la pantomima o la gesticulación exagerada, con un fuerte componente cómico que, en muchos casos, contrastaban con las tragedias de tono elevado que se adaptaban de Grecia, y que se convirtieron en espectáculos públicos destinados al entretenimiento, la exaltación del poder político o la ridiculización de ciertas costumbres.

Este proceso de transformación conllevó, además, una reinterpretación del ὄψεως κόσμος. El espacio escénico o el de la arquitectura teatral, evolucionaron hasta convertirse en edificios destinados a maximizar la experiencia de la élite romana. En la *Arquitectura* de Vitruvio se puede apreciar cómo la edificación de los teatros suponía, en realidad, su significado disposicional¹¹. A menudo, la arquitectura teatral era reflejo del orden y la jerarquía que imperaban en la sociedad romana. La ubicación del escenario, la distribución de las gradas, la presencia de elementos simbólicos en la decoración, etc., contribuían a crear un discurso visual que reafirmaba el poder del Estado y la supremacía de los valores cívicos¹². Con el tiempo, este tipo de teatro, con

¹⁰ «Rome was now caught up in a quickening tide of Hellenistic influence, which everywhere was eroding conservative opposition, and leading to a profound and permanent transformation of Roman culture. Not only were Greek scholars, writers, and artisans flooding into the city, but the Romans themselves, including influential politicians and aristocrats, now avidly studied and imitated the intellectual and artistic achievements of Greece» (Beacham 1991: 122).

¹¹ Vitruvio no solo expone principios constructivos, sino que también establece una conexión entre la forma y la función, lo que tiene implicaciones directas en la planificación y construcción de teatros. Durante la época imperial romana, la estructura de los teatros cambiará, el centro del edificio teatral se reducirá y los actores ya no actuarán en el centro del anfiteatro. Primero, se situará a la orquesta en ese centro y, con el tiempo, este lugar central lo ocupará el asiento de la élite. La estructura del teatro, desde el *cavea* (la grada destinada al público) hasta el *scaenae frons* (el fondo del escenario), se diseñaba meticulosamente para crear una atmósfera que potenciara la emoción dramática y facilitara la comunicación entre los actores y el público.

¹² El teatro se volvió un instrumento de poder y control social. Desde la República hasta el Imperio, los espectáculos teatrales eran patrocinados por el Estado y utilizados para reforzar el prestigio y la autoridad de las élites gobernantes. El mecenazgo de los espectáculos, frecuentemente financiado por

su circo y la estructura abierta, desaparecerá, y los espectáculos en general lo harán con él¹³. El teatro isabelino tratará de emular y recuperar esas estructuras circenses clásicas y romanas con propuestas como *The Swan* o *The Globe*, pero *de forma más abierta* (Willes, 2003: 192)¹⁴.

El filósofo y dramaturgo Séneca sería el autor que más influencia ejercería en el teatro isabelino, más, incluso, que los autores griegos (a excepción de Plutarco). Fue él —gracias al redescubrimiento de los textos clásicos durante el Renacimiento— quien ayudó a autores como Shakespeare a descifrar el carácter real de la tragedia griega. Según André Degaine: «Maestro de Calderón y de Shakespeare, influencia a Corneille y Racine. Desde entonces y hasta hoy, generalmente se lo considera enfático, oscuro y visceral» (Degaine, 2019: 76)¹⁵. Con todo, el teatro romano, todavía pagano y alejado de un cristianismo emergente, provocaría el surgimiento de un contrapoder religioso de la mano de la censura teatral. El apologeta Tertuliano (160-220 n. e.), como gran ejemplo del que será el movimiento de la *antiteatralidad* —y, sobre todo, dirigido en contra de las procesiones grecorromanas (Willes 2003: 72)—, se pronunciaría argumentando que el teatro y otras formas de entretenimiento pagano contribuían a la corrupción moral de la sociedad. Desde una concepción cristiana del teatro, opinaba en *De spectaculis*:

Establecida la acusación por idolatría [*idololatriae*], que por sí sola debería bastar para que renunciemos a los espectáculos, consideremos ahora *ex abundantia* el tema desde otra perspectiva, especialmente por el bien de aquellos que se autoengañan con su idea de que la abstinencia a la que instamos no está, en realidad, prescrita de manera tan contundente. Como si no estuvieran suficientemente definidas las declaraciones acerca de los espectáculos, cuando se condenan las

magistrados y políticos, implicaba que el teatro no era una mera actividad de entretenimiento, sino una plataforma para la propaganda política.

¹³ La razón de esta desaparición es la concepción negativa que el cristianismo tenía del teatro: una animadversión contundente por casi todos los espectáculos al considerarlos inmorales y capaces de perturbar el alma.

¹⁴ Es decir, en parte es cierto que Shakespeare imitará algunos aspectos de la estructura teatral romana, pero con muchos matices. En *A short history of western performance space*, David Willes asegura que: «*Roman theatres themselves were never products of pure Vitruvian theory. We must not set up a false dichotomy by asking whether the Globe was essentially a medieval or a renaissance space, for Platonist thinking linked both forms. We can see the Globe as a commercial booth stage superimposed upon the medieval circle, or we can see it as a Roman-style amphitheatre with equal justification, for it was both*» (2003: 192).

¹⁵ «*Maître de Calderon et de Shakespeare, il influence Corneille et Racine. Ensuite, et jus-qua nos jours, il est généralement jugé emphatique, obscur, top sanglant*», Degaine (2019: 76).

concupiscencias del mundo. Pues así como hay codicia de dinero, de rango, de alimento, de libido o de gloria, así también hay codicia de placer; y el espectáculo solo es una especie de placer. Pienso, por lo tanto, que bajo la denominación general de *concupiscencias* se incluyen los placeres, y que, de igual manera, bajo la idea general de *placeres*, se incluyen de forma específica los espectáculos. [Tertuliano, *Spect.*, 14.1]¹⁶

La Edad Media fue un periodo de profundos cambios culturales que influyeron notablemente en el hacer teatral. Con la expansión y consolidación del cristianismo, la concepción del teatro como un *esse* perjudicial se extendió por Europa. La palabra era condenada por su contenido moral y, en consecuencia, a lo largo de la Edad Media se representará principalmente el teatro gesticulado y alegórico. El nuevo contexto religioso se verá reforzado con el *drama litúrgico* entre los siglos IX y X, principalmente en Francia, adocinando a los fieles mediante escenas que dramatizaban episodios bíblicos, tales como la encarnación, la crucifixión o la resurrección —ya fuera en la iglesia o en espacios colindantes—, con el fin de alcanzar a un público mayor que con la misa en latín¹⁷.

¹⁶ «Nunc interposito nomine idololatriae, quod solum subiectum sufficere debet ad abdicationem spectaculorum, alia iam ratione tractemus ex abundantia, propter eos maxime qui sibi blandiuntur quod non nominatim abstinentia ista praescripta sit. Quasi parum etiam de spectaculis pronuntietur, cum concupiscentiae saeculi damnantur. Nam sicut pecuniae vel dignitatis vel gulae vel libidinis vel gloriae, ita et voluptatis concupiscentia est; species autem voluptatis etiam spectacula. Opinor, generaliter nominatae concupiscentiae continent in se et voluptates, aequae generaliter intellectae voluptates specialiter et in spectacula disseruntur». Asimismo, en el capítulo XIX de *De spectaculis* añade en tono irónico: «¿Debemos acaso esperar que las Escrituras condenen explícitamente el anfiteatro? Si podemos sostener que debemos ser indulgentes ante la crueldad, lo impío y lo fiero, entonces vayamos al anfiteatro. Y si somos lo que se dice de nosotros, entonces deleitémonos allí con la sangre humana. Es bueno que los culpables sean castigados. ¿Quién podría negar esto, sino alguien igualmente criminal? Pues, por el contrario, el verdadero inocente no debería regocijarse en el sufrimiento ajeno, sino que le corresponde lamentarse de que un ser humano, su semejante, haya caído en tal maldad que deba ser aniquilado de manera tan cruel. [*Exspectabimus nunc ut et amphitheatri repudium de scripturis petamus? Si saevitiam, si impietatem, si feritatem permissam nobis contendere possumus, eamus in amphitheatrum. Si tales sumus quales dicimur, delectemur sanguine humano. Bonum est cum puniuntur nocentes. Quis hoc nisi tamen nocens negabit? Et tamen innocentes de supplicio alterius laetari non oportet, cum magis competat innocenti dolere, quod homo, par eius, tam nocens factus est, ut tam crudeliter impendatur*]», (Tertuliano, *Spect.*, 19.1).

¹⁷ Este tipo de teatro surge durante las festividades de Pascua, como homenaje o recuerdo de la resurrección de Cristo. Era una manera de que la sociedad, en su mayoría analfabeta, pudiera conocer algunos de los pasajes centrales de la resurrección. Además, como la misa se hacía en latín y la gente no conocía el latín, era un medio más para acercar la liturgia a la sociedad. Estas obras se transmitían por escrito, con diálogos y acotaciones para que pudieran ser representadas en diferentes localidades.

Asimismo, a partir del siglo X, se comenzarán a representar los primeros misterios. El misterio —inicialmente una *funzione* o auto de los evangelios—, evolucionaría con el tiempo para incorporar diferentes escenas y personajes alegóricos (que eran fácilmente reconocibles como los malos o los buenos, los sabios o los ignorantes, etc.). Eran actuaciones de importancia central para la ciudad, duraban varios días y su representación requería la construcción de grandes escenografías: casetas que representaban el infierno, el cielo, Jerusalén, etc. La gente deambulaba libremente entre los escenarios observando las diferentes representaciones. Este cambio en el «cosmos visual» mediante nuevas estructuras implicó una aproximación diferente al espectáculo cambiando el punto de vista de los dramaturgos (que debían representar la obra sobre escenarios cambiantes) y los espectadores. Ya no era un teatro para la élite, sino que era *para todo el mundo*¹⁸. Esta accesibilidad se convertirá en parte del acervo para la evolución de la dramaturgia shakesperiana, permitiendo un nuevo paradigma para la configuración del edificio teatral, desde las casetas móviles y temporales hasta recintos fijos y diseñados específicamente para el espectáculo, además de una mayor accesibilidad de la sociedad al teatro como ocio en el futuro.

Las compañías itinerantes fueron en el referente teatral durante la infancia de Shakespeare, al menos hasta la entrada de las leyes de vagabundeo en Inglaterra que prohibieron su práctica¹⁹. Así aparece en el *Acta para el castigo del vagabundeo* de 1572 conocida como la *ley de los Pobres de 1572 [Poor Law]*²⁰ que la reina Isabel redactó para «justificar» la necesidad de una licencia teatral, una especie de patente de corso (Slack, 1990: 18; Dobson *et al.*, 2001: 257). Como señala Andrew Gurr, «el estatuto de 1572 requería que cada compañía itinerante estuviera autorizada por un noble o dos dignatarios judiciales del reino» (2009: 39)²¹. Asimismo, a mediados del siglo XVI, la Iglesia acabaría prohibiendo que los misterios se representasen en ella o en su nombre

¹⁸ «*The Mysteries were addressed to individuals irrespective of their gender or citizenship, so this was not a civic experience like tragedy, even though the power of collective emotion remained crucial. This was an indoor mode of performance which differed both semiologically and experientially from outdoor modes like tragedy. The climax of the Mysteries was a visual experience, and a function of artificial light. As in Plato's simile, ultimate truth was a function of seeing rather than hearing*» (Wiles, 2003: 211).

¹⁹ Se cree que el padre de Shakespeare, John Shakespeare (1531-1601), quien llegó a ser alcalde de Stratford daba manga ancha a este tipo de actuaciones incluso con la ley en vigor.

²⁰ Oficialmente, *An Act for the Punishment of Vagabonds, and for Relief of the Poor and Impotent* (1572).

²¹ «*The statute of 1572 required each travelling company to be licensed by one noble or two judicial dignitaries of the realm*» (Gurr, 2009: 39).

al considerarlos mundanos y perjudiciales prácticamente en todo Europa (a excepción de España, donde su contenido estaba rigurosamente controlado).

En los Países Bajos, la producción de representaciones religiosas tuvo problemas con los oficiales de la iglesia después de 1539, lo que resultó en el abandono casi total de los temas religiosos. Las numerosas secesiones protestantes llevaron a que la iglesia católica convocara el Concilio de Trento (1545-1563) para afrontar los conflictos y reafirmar su autoridad sobre todas las manifestaciones de la doctrina eclesiástica. Aunque las obras religiosas medievales se encontraban en su apogeo, comenzaron a considerarse como una incitación a la controversia, y, como resultado, se desaprobaron casi en todas partes. La producción de obras religiosas prácticamente cesó en Italia hacia 1547, y en 1548 fueron prohibidas en París. En algunas regiones germánicas continuaron hasta el siglo XVII, pero en la mayor parte de Europa el drama litúrgico fue abandonado hacia 1600. Solo en España, donde la Inquisición había establecido su control absoluto sobre la teología y el teatro, continuaron (hasta 1765). [Brockett y Hildy: 2014: 104]²²

Con todo, el teatro del Medievo no dejaba de ser una forma de adoctrinamiento más que de diversión, algo que acabará cambiando con producciones como la de Shakespeare²³. Ahora bien, el teatro de Shakespeare mantendrá ese carácter alegórico

²² «*In the Netherlands the production of religious plays ran into trouble with church officials after 1539, with the result that religious subject matter was largely abandoned. The many Protestant secessions led the Catholic church to convene the Council of Trent (1545-1563) to cope with the issues and to reassert its control over all expressions of church doctrine. Medieval religious plays, though at the height of their popularity, came to be viewed as provocations to controversy, and consequently they were discouraged almost everywhere. Production of religious plays had virtually ceased in Italy by 1547, and in 1548 they were forbidden in Paris. In some Germanic areas they continued into the seventeenth century, but in most of Europe the religious drama had been abandoned by 1600. Only in Spain, where the Inquisition had established its unquestioned control over theology and drama, did they continue (until 1765)*». (Brockett y Hildy 2014: 104).

²³ Antes de la irrupción de Shakespeare, los misterios irían acercándose a lo que Richard Southern denomina «El Interludio de los Tudor», una forma de representación cercana a los misterios, pero a menudo con un carácter más profano. «*In the last quarter of the fifteenth century, and particularly in Henry VII's time, certain developments in theatrical presentation were taking place. The performances of the great religious Mystery cycles were just beginning to fall out of favour with the ideas of the times. At court princely entertainments were leading towards the birth of the masque. For the general people, the old Morality Play had already taken that particular turn towards secularization that produced what for want of a more precise term is called "The Tudor Interlude". It is with the method of presenting a Tudor Interlude, and with the developments in that method which led up to the Elizabethan playhouse of the time of Shakespeare, that I am especially concerned in this book. The origin of the Interlude form is curiously obscure. The custom of many theatre histories is to trace the beginnings of theatre in England to certain features of the Christian church service —especially to the famous Ovem quaeritis Easter ceremony. This may be true for the Mystery cycles, but it seems inadequate as suggesting a source for the Interludes. For though in the earlier Interludes there is much of a religious character there is also much that is distinctly profane*», (Southern, 1973: 19).

del drama litúrgico con personajes fácilmente reconocibles nada más salir al escenario, personajes alegóricos caracterizados de «malos» como Lady Macbeth (masculinizada y con barba para parecer una bárbara escocesa), Ricardo III (que Shakespeare representa como un jorobado con el bazo atrofiado como símbolo de la corrupción o de la artimaña)²⁴, el Bufón en *El rey Lear* (vestido de arlequín, con máscaras grotescas, como quien oculta algo) o, desde luego, Shylock en *El mercader de Venecia* (con una gran nariz postiza, vestido de banquero y una barba roja, representando a un judío con la marca del diablo en el color de su barba).

Durante el Renacimiento se inicia una investigación sobre el teatro antiguo. Los humanistas comenzaron a recuperar a autores del teatro clásico, como a Séneca, y, a su vez, comenzarán a descifrar los textos de la *Arquitectura* de Vitruvio, permitiendo a los arquitectos renacentistas construir los recintos teatrales de manera similar a la Antigüedad. El teatro de Shakespeare, no obstante, evitará repetir este tipo de edificación. La *Poética* de Aristóteles se comenzará a traducir durante estos siglos, pero, al ser una obra mayormente desconocida, durante esos doce siglos, se «desgajó del corpus aristotelicum» (Yebra, en Aristóteles, 1988: 16)²⁵. Según J. L. Pérez, incluso en la Antigüedad latina eran textos poco conocidos:

Estos textos de Aristóteles debieron andar perdidos desde la muerte del filósofo hasta su descubrimiento en Roma, unos dos siglos y medio más tarde. Aristóteles se los confió a su sucesor, Teofrasto, y éste a Neleo, cuyos descendientes los enterraron durante más de siglo y medio para no dárselos a los reyes de Pérgamo, que querían fundar una biblioteca. Fueron después vendidos a Apelicón Teyo, que los hizo copiar sin habilidad, corrompiéndolos. Su biblioteca, así deturpada, fue llevada tras su muerte a Roma, donde se volvieron a copiar. [Pérez, 2010: 26]

Aunque hay traducciones al latín documentadas de 1278, la *Poética* permanecerá como una gran desconocida hasta principios del siglo XVI, cuando se convirtió de golpe en uno de los textos de Aristóteles más difundidos:

²⁴ Si bien los estudios forenses realizados a su esqueleto determinaron en 2015 que en realidad no tenía joroba. Vid. Appleby (2015).

²⁵ Esto hizo que muchos autores trataran la obra, o sus fragmentos, como excursos o extensiones de la *Retórica* (cuando temporalmente estarían muy desligado a esta dentro del corpus). La primera edición impresa data del año 1508, pero el texto de referencia más antiguo, como muestra de autenticidad más cercana que haya sobrevivido, es el llamado *Parisinius graecus 1741* del siglo X u XI.

De esta forma, después de la publicación aldina de las obras completas de Aristóteles en griego, como hito en la apertura del siglo XVI, vinieron las traducciones latinas de Alessandro Pazzi (1524), Nicasio Elebodio (1571), Bernardo Baldino (1576) y Antonio Riccoboni (1579); así como los comentarios de Francesco Robortello (1548), Vincenzo Maggi (1550) y Pietro Vettori (1560) que, aparte de las anotaciones que aportaban, ofrecían cada uno el texto en griego con una traducción latina. En cuanto a versiones italianas de la *Poética*, por aquellos años aparecieron las de Bernardo Segni (1549), Ludovico Castelvetro (1570) y Alessandro Piccolomini (1572). [*Ib.*: 28]

Con la recuperación de la *Poética* y su traducción a lenguas vernáculas, los humanistas y dramaturgos comenzaron a repensar los principios estructurales de la tragedia griega, tales como la catarsis, el anagnórisis, las diferentes interpretaciones del destino, etc. No obstante, este estudio de las propuestas del estagirita no se limitó a su simple imitación; se trató de una reinterpretación que, bien simulando, bien metamorfoseando los contenidos, las normas y las formas de la tragedia griega a voluntad, la adaptaron al nuevo contexto cultural; como, por ejemplo, reconvirtiendo el destino griego al modelo medieval de la rueda de la fortuna (ampliamente desarrollado en el *Macbeth* de Shakespeare). De este modo, durante el siglo XVI (en Francia, principalmente en el XVII), empezarán a estructurarse modelos de cómo debían haber sido las tragedias griegas (si bien, cuestionando a menudo las interpretaciones de Aristóteles).

Además, inspirados por estas noticias de la tragedia griega, en las que el coro, la música y el ritmo tenían un papel central, los dramaturgos y compositores del Renacimiento comenzaron a experimentar con la fusión de la palabra y la música. Este proceso fue fundamental para el surgimiento de la *ópera* en Italia, un género para el que se propuso recrear el teatro griego en una forma nueva en la que la música, el canto y la representación dramática se integraban en un todo coherente, aunque sobre una tradición visual heredada del teatro romano que, a diferencia del griego, tenía una amplia escenografía: se encargó a Jacopo Peri (1561-1633) organizar representaciones innovadoras en la corte de los Medici, combinando música, poesía y escenografía en un formato que evolucionó hacia la ópera.

Asimismo, el desarrollo de la arquitectura italiana trajo consigo importantes cambios en la *perspectiva* del teatro. ¿Qué implicará esto? Sebastiano Serlio (1475-1554), arquitecto, diseñará el espacio teatral de modo que el punto de fuga estuviese orientado hacia el asiento de una concreta persona, hacia el concreto lugar donde se

apostentara el mecenas que patrocinaba el espectáculo para, así, «deleitar»²⁶ su vista (Wiles, 2003: 216-218). Generalmente este mecenas italiano era un *príncipe* o un noble. Todo el espectáculo, así como el escenario central y el auditorio, se distribuía privilegiando el asiento y la vista de esa persona en particular (Brockett y Hildy, 2014: 150)²⁷, de ahí que se hoy en día se lo denomine *perspectiva del príncipe*, cambiando completamente el sentido del «cosmos visual» que la *Poética* había introducido y vinculando, si cabe de forma más clara, la arquitectura con la política. La aparición y el rápido esparcimiento de las plateas son un ejemplo de esa diferencia de rangos sociales. Además, los personajes eran representados exclusivamente por hombres al igual que en Grecia, incluidos los personajes femeninos (en cuyo caso los representaban niños o jóvenes). No tiene el carácter popular o democrático del teatro medieval ni del shakesperiano.

§ 4. El cosmos del teatro isabelino a través de Shakespeare

El teatro en las islas anglosajonas²⁸ era algo diferente del teatro continental. En general, es un híbrido entre la tradición grecolatina de Séneca y Plutarco y el teatro popular. Hay una gran influencia de elementos provenientes del *misterio* y de las *moralidades*, géneros alegóricos que buscaban encarnar abstracciones como el bien, el mal, la iglesia o la muerte. Dentro de esas moralidades, los personajes solían funcionar como *símbolos*, imágenes (-*bild*) con significado (*Sinn*), y el protagonista asumía el rol

²⁶ Sebastiano Serlio buscaba provocar «placer a la vista» en el espectador. Como señala David Wiles en su excelente *Historia sobre el espacio performativo en Occidente*, «Plato and the idealist tradition in antiquity held that vision was an active process, with the eyes emitting rays or spirit, and this theory of optics supported the notion that the eye was a privileged instrument, allowing the soul to probe where the body could not follow. When we read Serlio's influential treatise on architecture published in 1545, we find that magic not realism was his aim, he sought "to yield admiration, pleasure to sight, and to content the fantasies of men", and the key to achieving this was light», (Wiles, 2003: 2016).

²⁷ «[...] the perspective scenery was designed so that the ideal view of it was seen from the chair in the center of the orchestra, the height of the stage was determined by the eye level of the spectator sitting there», (Brockett y Hildy, 2014: 150).

²⁸ Si bien suele utilizarse la expresión «teatro isabelino» para referirse al teatro anglosajón de esta época, en realidad este abarca solo el apogeo del Renacimiento inglés, un período que se extiende desde el reinado de Isabel I (1558-1603) hasta el reinado de Jacobo I (1603-1625), e incluso hasta el reinado de Carlos I (1625-1649), incluyendo de este modo al teatro carolino.

del «*everyman*»²⁹, una figura representativa del individuo común. En este sentido, el protagonista no se presentaba como un héroe en el sentido de la épica clásica, sino como un ser humano ordinario, un *cualquiera*, que se enfrentaría a decisiones morales importantes en una estructura que recuerda a la tragedia griega, aunque despojada del carácter heroico. Su capacidad de elección tendría importantes implicaciones dentro del teatro anglosajón, especialmente en lo que respecta a las concepciones del destino y la influencia de fuerzas externas en la conducta humana. Con frecuencia, este personaje era seducido o persuadido por figuras que encarnaban el mal o la codicia (tales como las brujas, los demonios o los judíos), lo que derivaba en su corrupción y ofrecía una reflexión sobre el poder de la manipulación y la moralidad en las épocas isabelina o jacobina.

A mediados del siglo XVI empezará a popularizarse la *Poética* de Aristóteles también en Inglaterra y, a finales de siglo, en 1595, sir Philip Sidney publicará *An Apology for Poetry* [*La defensa de la poesía*], una defensa contra las críticas platónicas a la perversión que esta clase de espectáculos generaría en una república (una defensa que era poco usual durante la reforma puritana)³⁰. En esta apología describirá que los griegos hacían un teatro muy diferente, que poco tenía que ver con la tragedia que se había creado por Europa (Wofford, 1993: 14). En las tragedias de la Antigüedad el destino era marcado por los dioses, la desmesura (ὑβρις) traía consigo un castigo divino, y la tragedia se generaba tanto por el propio castigo como por la agnición (ἀναγνώρισις) que el conocimiento de la culpa causaba en el individuo. En cambio, Shakespeare trabajará con una noción cristiana del destino (*fatum*) relacionada con el pecado.

Durante la Edad Media se creía en la existencia de la *fortuna*. Originalmente, según la creencia romana, esta era la causa real de la pobreza y de la riqueza. En estas concepciones, la fortuna se trataba de la suerte que el individuo tenía durante su vida terrenal, pero era el pecado lo que modificaba la vida futura. La *tragedia* debía ser

²⁹ La representación teatral del *everyman*, u «hombre común», tiene su origen en la obra moralizante anónima *The Somonyng of Everyman* (ca. 1519), una posible adaptación de la pieza holandesa *Elckerlyc* (ca. 1470), atribuida a Peter van Diest. En propósito de este personaje era simbolizar a la humanidad a través de un único personaje alegórico. Esta figura guarda similitudes con la alegoría de *Mankind*, empleada en las moralidades al menos desde el siglo XV (Brockett y Hildy, 2014: 96-98; Walker, 1998: 10-11).

³⁰ No se abordará aquí la cuestión de si Platón se oponía verdaderamente a la poesía (como aseguraba Sidney) o si, en realidad, su preocupación radicaba en el mal uso que podía hacerse de ella.

moralista y seria, y tenía que pretender enseñar contención. Pero a comienzos del siglo XVII, en Inglaterra, la tragedia era en realidad una mirada a la ambición política de monarcas y nobles. La mayor parte de los dramas muestran a personajes problemáticos que ambicionan el poder, perdiendo, finalmente, todo ese poder atesorado. Esto será de importancia central a la hora de comprender cómo funciona el ciclo del mal en la obra de Shakespeare, porque era esa ambición de poder lo que haría girar la *rueda de la fortuna*, desatando con ello el mal y las calamidades. Una característica común de las tragedias isabelinas, jacobinas y carolinas. Si bien los romanos y los cristianos creían en la fortuna, y en el Medievo se usaba para advertir de no sentirse seducidos por el poder y la materialidad³¹, a inicios del siglo XVII se desacraliza la idea, aunque se mantiene en el imaginario común como una entidad que giraba de manera aleatoria y que, según la dirección de la suerte del individuo, cambiaría su posición final. Los que ambicionan el poder en las tragedias inglesas hacen girar la rueda de la fortuna como una manera más sencilla de atesorar poder, la manera sencilla de conseguir dirigir un reino³². Pero como es habitual en las tragedias, en cualquier momento el individuo caerá de la rueda, perdiendo con ello el reino.

Durante el reinado de Isabel I, Inglaterra experimentó un notable crecimiento económico y una transformación social que favorecieron la expansión de la industria teatral (aunque regulada mediante actas). El auge del comercio, el fortalecimiento de la clase media y la prosperidad en el puerto de Londres permitieron el surgimiento de un mercado cultural vibrante. Este contexto favoreció el patrocinio de las artes por parte de la nobleza y, a la vez, estimuló la creación de compañías teatrales que atendían a un público diverso, desde la aristocracia hasta la gente llana. El ambiente de competitividad y el creciente interés por las artes, junto con la estabilidad política que

³¹ Según la doctrina cristiana, la verdadera vida se alcanza tras la muerte, por eso no se debe sentir tentación por los bienes terrenales. Esta idea, especialmente defendida por la Iglesia protestante y con una influencia notable en la Iglesia anglicana, promovía un ideal de austeridad (que era políticamente deseable para apaciguar a las masas hambrientas). Independientemente de la riqueza acumulada en el mundo o en sus dignatarios, todos los seres humanos se enfrentarían a la muerte en igualdad de condiciones y serían considerados como iguales en el cielo (confiaban en que «a cada cerdo le llega su San Martín»).

³² En *Macbeth* esta característica narrativa funciona a la perfección. Si bien en la tragedia isabelina no hay un destino inevitable o un castigo eterno —hay una posibilidad de perdón—, es cierto que la rueda de la fortuna actúa de manera similar al destino, porque al hacerla girar se acaba predestinado a un final fatal, de modo que hacerla girar es, en sí mismo, una advertencia.

caracterizó los últimos años del reinado isabelino, propiciaron la profesionalización del oficio teatral. Los teatros públicos se convirtieron en espacios de encuentro, donde se representaban obras en patios de posadas o en edificios construidos específicamente para el espectáculo, como *The Theatre*, *The Curtain*, *The Rose*, *The Swan* y, posteriormente, *The Globe*. Estas innovaciones en la infraestructura permitieron que el teatro se consolidara como una forma de arte masiva y popular, y también como propaganda.

En el teatro isabelino, la forma de la edificación —por ejemplo, el diseño del *Globe Theatre*, con su estructura circular, galerías y *yard* (patio central)— reflejaba un claro cambio de orientación hacia un público general. Si bien el diseño del recinto escénico de la tradición clásica era conocido y valorado en Inglaterra, las limitaciones prácticas y las diferencias culturales impulsaron un modelo más flexible que evitaba la rigidez del teatro concebido para el mecenazgo. El edificio donde se representaban estos dramas combinaba ahora elementos del circo, las plazas de toros y las tabernas u hospicios, e imitaban características propias de las fosas que en la orilla «popular» del Támesis se empleaban para las luchas de osos y perros³³. La audiencia se organizaba en distintos niveles según su estatus económico y social; sin embargo, a diferencia del teatro continental, el diseño no privilegiaba un punto de vista ideal ni reservaba asientos exclusivos para la élite³⁴. Las galerías, cuyo acceso era algo más costoso que el del *yard*, ofrecían ciertas comodidades, como podrían ser el resguardo de la lluvia, evitar mezclarse en la vorágine, un suelo sin barro, la posibilidad de sentarse o una mejor visibilidad en días de gran afluencia, pero no eran exclusivas para la élite.

Otro elemento visual novedoso era la bandera que ondeaba sobre el edificio. A diferencia del teatro litúrgico, anunciado tradicionalmente con campanadas, o de las representaciones vinculadas a festividades que se celebraban en fechas conocidas, como las Dionisias en la antigua Grecia, el teatro isabelino se había transformado en una industria popular. Con el estreno de nuevas obras cada mes o cada dos meses, la escritura y, en algunos casos, el plagio se volvieron prácticas habituales para satisfacer

³³ El *bear-baiting* (hostigamiento de osos) es una práctica que consistía en enfrentar a un oso contra perros de caza en fosos, por entonces, cercanos al teatro.

³⁴ Para entender la historia, disposición y construcción de este tipo de edificación teatral, se recomienda encarecidamente la lectura del capítulo 4 de la excelente obra de Andrew Gurr, *The Shakespearean Stage 1574-1642* (2009: 139-208).

la demanda. De esta suerte, la bandera cumplía una función visual como medio de publicidad: «se izaban banderas sobre los teatros en los días en que se iban a representar funciones» (Dobson *et al.*, 2001: 139)³⁵.

El teatro del que Shakespeare poseería participaciones, The Globe, se construyó en 1599 con el ánimo de atraer a un público de menor poder adquisitivo, pero más constante, lo que se reflejaba tanto en su estructura como en el contenido de sus obras. Las representaciones más modestas se llevaban a cabo con escenografía mínima, limitándose en gran medida al vestuario y a elementos permanentes como balcones y trampillas. Además, incluso en sus tragedias, Shakespeare incorporaba elementos cómicos, a menudo a través de personajes heredados de los misterios, con el propósito de satisfacer las expectativas de su nuevo perfil de audiencia. El *Macbeth* ejemplifica el porqué del rechazo del puritanismo y el fervor de las masas:

PRIMERA BRUJA. — ¿Dónde has estado, hermana?

SEGUNDA BRUJA. — Matando cerdos.

TERCERA BRUJA. — ¿Y tú, hermana?

PRIMERA BRUJA. — La esposa de un marinero tenía una castaña [pene] en su regazo

y mamaba, y mamaba, y mamaba. «Dame», le dije.

«¡Aléjate, bruja!», me gritó la roñosa de culo gordo.

Su marido ha marchado a Alepo, capitaneando el Tiger:

Pero sobre un tamiz navegaré,

rata sin cola, hasta alcanzarle,

lo haré, lo haré y lo haré.

[Shakespeare, 1999: 110]³⁶

³⁵ «Flags were flown over the theatres on days when performances were to be given. The de Witt drawing clearly shows one at the Swan, the 'Utrecht' engraving shows flags over the Theatre and the Curtain, John Norden's engraved panorama Civitas Londini shows flags over the Globe, the Rose, the Swan, and the Beargarden, and Wenzel Hollar's Long View of London shows a particularly tall flagpole at the Hope, but none at the second Globe. It is possible that the colour of the flag indicated the genre of the play but more likely that, as with an inn sign, the flag told the illiterate the name of the venue. De Witt shows the Swan's flag bearing a swan, and an inset in Norden's Civitas Londini mislabels the Rose 'The Star', which is easily a misreading of a flag emblem», (Dobson *et al.*, 2001: 139).

³⁶ «FIRST WITCH. — Where hast thou been, sister? / SECOND WITCH. — Killing swine. / THIRD WITCH. — Sister, where thou? / FIRST WITCH. — A sailor's wife had chestnuts in her lap / and munched, and munched, and munched. «Give me», quoth I. / «Aroint thee, witch», the rump-fed runnion cries. / Her husband's to Aleppo gone, master o'th' Tiger: / But in a sieve I'll thither sail, / And like a rat without a tail, / I'll do, I'll do, and I'll do». Ciertas traducciones castellanas han optado por blanquear el texto de Shakespeare, eliminando en muchos casos expresiones peyorativas.

Este teatro, como es evidente, no tenía un contenido doctrinal cristiano y, mucho menos, puritano. De hecho, en las inmediaciones de la compañía de Shakespeare abundaban los prostíbulos y los locales de alterne ilegales; el ambiente era diametralmente opuesto al del teatro del Medievo, aunque igualmente accesible. Los valores transmitidos a través de la tragedia inglesa se alejaban, y mucho, del refinamiento característico del teatro continental. En las islas, el objetivo principal era captar el interés del público general, ya que las compañías teatrales operaban como empresas independientes que dependían del capital popular para su funcionamiento (y para pagar los sobornos), dado que el patrocinio solo les cubría ante la ley y los impuestos a los espectáculos eran cada vez más altos.

Es posible que la construcción de los teatros en el margen sur del río Támesis respondiera también a un menor control del gobierno londinense. En esa orilla del río, donde llegaban los mercantes y marineros, abundaban establecimientos que intentaban evitar las restricciones de Londres y obtener más beneficio (además de tener cerca a un público especialmente idóneo).

De sus 200 000 habitantes, Londres tenía 12 000 «marginados» viviendo del tráfico y de los negocios ilícitos..., y les encantaban los espectáculos: las peleas de animales (perros y gallos), los combates de boxeo y el teatro. Ir a la «casa del Diablo» (el teatro, según los Puritanos)³⁷ es algo parecido a «hundirse en el fango. [Degaine, 2019: 112]³⁸

De esta suerte, además de un nuevo formato visual, el contexto perceptible del teatro anglosajón, su ὄψεως κόσμος, incluía una nueva variedad de estímulos olfativos y ambientales que afectaban al drama. La ausencia de instalaciones convertía el interior del teatro en una letrina improvisada, la vorágine complicaba la apreciación completa de la obra, la compraventa anunciada de alimentos, como manzanas —similares a las actuales palomitas—, dificultaba la escucha, la constante presencia de concubinas o la venta de alcohol (no dejaba de ser una posada) y un largo etcétera,

³⁷ «The Puritan attacks on the stage were aimed fairly precisely at all the purveyors of entertainments such as bull- and bear-baiting, tumbling, fencing displays and plays (“Theaters, Curtines, Heaving houses, Rifling boothes, Bowling alleyes, and such places”). They saw no difference between bear-baiting, fencing matches, plays and prostitution», (Gurr, 2009: 45).

³⁸ «Sur ses 200 000 habitants, Londres compte 12 000 “marginiaux” vivant de trafics et de commerces illicites ... et très friands de spectacles : combats d’animaux (chiens, coqs), matches de boxe, théâtre. Se rendre à la «maison du Diable» (le théâtre, selon les Puritains), c’est quelque peu “s’encanailler”», (Degaine, 2019: 112).

pondrían de manifiesto la importancia que ese cosmos perceptible advertido por Aristóteles adquiere en la historia del teatro. Este entorno, marcado por el bullicio, generaba una atmósfera teatral completamente distinta a la provocada por una mera «decoración del espectáculo», sumergiendo a los espectadores en una experiencia que superaba la simple representación de una fábula y los incluía en el extrañamiento ambiental que Shakespeare deseaba.

Únicamente se hacían representaciones de día y cuando no diluviaba. Además, tenían un aspecto de contenidos muy reducido porque debían *adaptarse a los gustos del público* (cf. Wofford, 1993: 20-24), por eso era habitual que las compañías copiaran las obras teatrales más exitosas. Enviaban espías que se aprendían de memoria los textos de la competencia³⁹. El hecho de necesitar contentar a un público muy amplio crea un modelo de tragedia muy diferente al de las épocas pasadas —orientada a contentar a un mecenas—, aunque Shakespeare tendrá que lidiar con contentar también a la monarquía inglesa. Por lo que las escenas en este tipo de actos eran a menudo muy cortas, fáciles, grotescas y rápidas.

De este modo, Shakespeare (y el resto de los dramaturgos) tuvo que adaptar su dramaturgia a dos exigencias contradictorias. Por un lado, debía atraer a un público heterogéneo y poco refinado, acostumbrado a espectáculos violentos como las peleas de osos y perros, y habituado a un entorno de tabernas, alcohol y prostitución; por

³⁹ Las obras teatrales en la Inglaterra isabelina y jacobea solían ser productos dinámicos, sujetos a múltiples modificaciones y colaboraciones. Se estima que muchas de las piezas atribuidas a Shakespeare, aunque basadas en su autoría original, fueron alteradas a lo largo del tiempo debido a factores como la necesidad de adaptarse a la compañía teatral, la influencia de otros dramaturgos y la evolución de las puestas en escena. La rapidez con la que se escribían estas obras, a menudo en pocos meses (hasta 1602 en el caso de Shakespeare), favorecía el intercambio de ideas e incluso el espionaje entre teatros rivales. Asimismo, los textos que han llegado hasta nuestros días no necesariamente reflejan la versión original de sus estrenos, ya que podían haber sufrido modificaciones durante sus distintas representaciones, por ejemplo, ser versiones reducidas para representarse en la corte (Muir, 1984: XIII). En algunos casos, existen indicios de interpolaciones de otros autores (ya que hay versiones distintas de los espectadores sobre cambios hasta en la escenografía o en los actores). Es el caso del *Macbeth*, se cree que habría otro escritor más en la obra que nos ha llegado, porque la canción de las brujas fue extraída de la obra de Thomas Middleton *The witch*, obra que se escribió posteriormente, entre 1613 y 1616. Además, las prácticas teatrales de la época no imponían una noción rígida de autoría, sino que primaban la eficacia dramática y la adecuación a las exigencias del público y del mecenas. De esta suerte, probablemente Shakespeare fuera realmente el erudito que, conector de las crónicas e historias inglesas, se dedicó a escribir las obras primeramente, pero que el resultado que hemos recibido fuera, más bien, una obra colectiva, es decir, «escritas primero por Shakespeare y más tarde por autores del canon de Beaumont y Fletcher para los *King's Men* [*written first by Shakespeare and later by the multiple authors of the Beaumont and Fletcher canon for the King's Men*]» (Gurr, 2009: 125).

otro, necesitaba el favor de la Monarquía, fuera durante sus primeros años a Isabel I de Inglaterra (una Tudor) o al recién coronado Jacobo I de Inglaterra y VI de Escocia⁴⁰ (un Estuardo), para asegurar la continuidad de su compañía teatral y evitar quedar relegado a la marginalidad como un bardo itinerante o ser censurado. De ahí que la fábula respondiera a un doble pretexto contextual (dos públicos distintos).

Como se ha señalado, desde finales del siglo XVI, el teatro anglosajón estuvo bajo un fuerte control gubernamental. Desde la Reforma, el régimen de los Tudor, especialmente Enrique VIII e Isabel I, impulsaron estrictas regulaciones teatrales para consolidar su autoridad, otorgando en 1578 al Maestro de los Revels la supervisión de las representaciones en todo el país (Gurr, 2009: 38). A pesar de restricciones, como el consabido *Acta para el castigo del vagabundeo* de 1572 que distinguía entre actores profesionales y errabundos, las compañías teatrales lograron establecerse como entidades comerciales independientes, atrayendo importantes inversiones. Isabel I fortaleció esta estructura con la creación de su propia compañía, The Queen's Men, en 1583, para detener la competencia entre nobles y tener mayor presencia en el entorno popular y Jacobo I continuó esta política al tomar bajo su patronazgo a las principales compañías en 1603. Sin embargo, a pesar del favor real, las compañías funcionaban principalmente con un fin comercial, priorizando la rentabilidad y la audiencia por encima de los mandatos nobiliarios. Así, la necesidad de equilibrar la censura monárquica con la demanda popular impulsó la evolución del teatro desde ser una práctica itinerante hasta convertirse en una institución central de la vida cultural londinense.

La compañía a la que inicialmente se incorporó Shakespeare adoptó el nombre de *The Lord Chamberlain's Men*⁴¹, es decir, los hombres de Henry Carey (1526-1596), quien

⁴⁰ Es fundamental destacar que Jacobo I enfrentó a una parte considerable de la opinión pública tras la unificación de las coronas de Inglaterra y Escocia, lo que influyó directamente en el contenido de las obras de Shakespeare. Su producción teatral reflejó la necesidad de legitimar y publicitar la imagen del nuevo rey (un Estuardo), adaptando la fábula para apaciguar las posibles críticas. La creación de cargos políticos dedicados exclusivamente al teatro no fue una arbitrariedad.

⁴¹ «*The sharers of the Chamberlain's Men by 1596 seem at first to have been eight in number: Burbage, Shakespeare, Kemp, Pope, Bryan, Phillips, Sly and Heminges. Bryan dropped out soon after 1596, and Pope was dying by 1603; they were replaced by Condell and Cowley. Kemp left in 1599 to dance his famous morris to Norwich and was replaced by Robert Armin from Lord Chandos's Men. In 1603, once they had become the King's Men, the number was increased to twelve with the elevation of Alexander Cooke and Nicholas Tooley, the addition of John Lowin from Worcester's and Laurence Fletcher, who had been favoured by James when he took a company touring in Scotland and whose addition to the King's Men in 1603 may have been a further mark of royal favour.*

entonces ostentaba el título de «lord chambelán»: el funcionario encargado de la censura en el teatro y quien se encargaba de organizar espectáculos para Isabel I (Wofford, 1993: 4; Gurr, 2009: 38-66). Contar con una patente o licencia era fundamental para la representación teatral, ya que sin esas concesiones —similares, a ojos de los puritanos, a las otorgadas a los corsarios para hacer el mal impunemente en nombre del rey— las compañías itinerantes estaban sujetas a severas sanciones bajo lo establecido en el *Acta* de 1572⁴²:

Esta es la más represiva de las *Leyes de Pobres* de los Tudor, incluyendo a los espadachines, cuidadores de osos y actores itinerantes en la definición de *vagabundos*, *pícaros* o *mendigos corpulentos*. La pena, según la Ley de 1572, por una primera condena [...] era ser azotado y que se perforara el cartílago de la oreja derecha con un hierro candente de aproximadamente una pulgada. La pena por una segunda ofensa bajo la misma ley era ser condenado como delincuente, mientras que la pena por una tercera ofensa era la muerte y la confiscación de tierras y bienes. Para evitar ser condenado era necesario poseer tierras o tener un patrón —lo que incentivaba a los grupos de actores itinerantes a conseguir el patrocinio de un noble—. [...] Los documentos contemporáneos contienen evidencia de grupos de actores (y cuidadores de osos con sus osos) entreteniéndolo al monarca en festividades importantes (Navidad, Pascua, Pentecostés, etc.) y proporcionando espectáculos para dignatarios visitantes. [Dobson *et al.*, 2001: 257]⁴³

His name does not recur in the company's actor-lists, and it is not clear who may have replaced him. The number of sharers remained at between ten and twelve for the rest of the company's long life», (Gurr, 2009: 61).

⁴² «Subsequent legislation continued to restrict and curtail the performance of certain types of drama, culminating in the Elizabethan "Act For the Punishment of Vagabonds, etc." of 1572, which permitted only those acting companies enjoying the formal patronage of a nobleman to travel and ply their trade. Equally, measures were taken to restrict the circulation of literature deemed seditious or subversive. But only with the creation of the Stationers Company Register and the empowering of the Lord Chamberlain with the responsibility to examine and approve play texts, was a regular, albeit relatively ineffective, system of scrutiny and licensing for dramatic scripts as literary forms put into place», (Walker, 1998: 230).

⁴³ «This is the most repressive of the Tudor Poor Laws, with fencers, bearwardens, and common players included in the definition of rogues, vagabonds, or sturdy beggars. The penalty, under the 1572 Act, for an initial offence of being convicted as a rogue, vagabond, or sturdy beggar was to be whipped and have a hot compass iron (of about an inch) bored through the gristle of the right ear. The penalty for a second offence under the same Act was to be condemned as a felon, whilst the penalty for a third offence was death and forfeiture of land and goods. To avoid being convicted as a rogue, vagabond, or sturdy beggar, one needed either to have land or to have a master —an incentive, if one were needed, for groups of travelling actors to obtain a noble patron. At the same time, the nobility had an incentive to find a group of players to master. In an age of patronage, favour, and sinecure, representation at court could be the beginning or end of an illustrious career. One way to curry favour was to provide entertainment for the monarch and the monarch's visitors. Contemporary documents contain evidence of groups of actors (and bearwardens with their bears) entertaining the monarch at significant holiday times (Christmas, Easter, Whitsuntide, etc.) and providing entertainment for visiting dignitaries», (Dobson *et al.*, 2001: 257).

La compañía de Shakespeare adopta en 1603 el nombre de «*King's men*» cuando Jacobo accede al poder y consiguen esa «patente de corso» que les permitía evadir la censura y la persecución⁴⁴. Un rey que accedía al poder después de un periodo muy complicado y tras los conflictos entre Isabel I y la reina de Escocia, María Estuardo. Cuando Isabel muere sin hijos y, en consecuencia, eligen rey al hijo de la reina de Escocia, Jacobo I, las coronas de Inglaterra, Escocia e Irlanda se unifican. En el *Rey Lear* el caos comienza cuando el liderazgo —resonando a la Inglaterra unificada bajo Jacobo I— es cuestionado, en *Macbeth* se simula la llegada de Jacobo I al trono de Inglaterra y en *Henrique VIII* se glorifica el derecho divino de los Tudor. No es una mera arbitrariedad; lo hace porque durante el reinado de Isabel I hubo muchos conflictos entre estos países, era propaganda que evitaba la censura. Además, Shakespeare rara vez inventaba historias originales, sino que transformaba crónicas históricas —como *Las crónicas de Inglaterra, Escocia e Irlanda* (1577), de Holinshed— o leyendas —como la de *Hamlet*— en tramas dramáticas⁴⁵.

⁴⁴ Sumado al asesinato en circunstancias misteriosas de su principal competidor, el dramaturgo Christopher Marlowe (1564-1593), posiblemente relacionado con actividades de espionaje, Shakespeare fue ganando más y más notoriedad. Se ha planteado la posibilidad de que algunas obras atribuidas a Shakespeare fueran, en realidad, de Marlowe, y que su extraña muerte llevara a que dichas piezas fueran representadas bajo el nombre de Shakespeare. Este debate es conocido como la «cuestión Marlowe» o «teoría Marlowe [*Marlovian theory*]», (Dobson *et al.*, 2001: 279).

⁴⁵ Shakespeare rara vez creaba relatos completamente originales; en su lugar, transformaba crónicas y leyendas previas para adaptarlas a su contexto político y dramático. En *El rey Lear* Shakespeare adapta las crónicas de la *Historia regum Britanniae* (ca. 1138) de Geoffrey of Monmouth (ca. 1090-1155), convirtiendo al rey «Leir», que rompe con un orden familiar establecido, en un hombre vulnerable y trágico, cuya incapacidad para distinguir el amor sincero (representado en Cordelia) de la adulación hipócrita de sus otras hijas conduce a su desintegración emocional y mental, perturbando el orden político. En *Macbeth*, Shakespeare adapta la historia escocesa para congraciarse con Jacobo I, legitimando su ascenso al trono tras la muerte de Isabel I. Con esto en mente, la obra ensalza la figura de Banquo, un ancestro legendario de la dinastía Estuardo. Para su relato, Shakespeare se basa principalmente en dos fuentes: *Las crónicas de Inglaterra, Escocia e Irlanda* (1577), de Raphael Holinshed (1529-1580), y la *Daemonologie* (1597), un tratado escrito por el propio Jacobo I sobre brujería, licántropos y otros seres semejantes. En las crónicas de Holinshed se menciona a Macbeth, un personaje histórico que existió realmente y que fue rey de Escocia, y en ellas ya se narran la historia y el destino de Macbeth (Muir, 1984: 28). Sin embargo, Shakespeare, en su versión, modifica el relato de Holinshed, donde Macbeth y Banquo planeaban juntos el asesinato del rey Duncan, y convierte a Banquo en un símbolo de virtud mientras que Macbeth encarna la traición. La fábula que se desarrolla en el *Macbeth* ya estaba presente en la *Historia Gentis Scotorum* (1527) de Héctor Boece, quien fue el primero en documentar la historia de Banquo, las tres brujas y Lady Macbeth. Shakespeare modifica los acontecimientos históricos, por ejemplo, en la versión de Holinshed, Duncan se nos presenta como a un monarca inepto cuyo asesinato es planeado por Banquo y Macbeth —quien gobernó con estabilidad durante doce años antes de ser asesinado—, pero en la obra de Shakespeare, Duncan es retratado como un rey justo, mientras

§ 5. De vuelta al ὄψεως κόσμος

Vale la pena preguntarnos qué implicaciones tiene el «ὄψεως κόσμος» aristotélico en la construcción dramática del siglo XVI. Dicho de otro modo, preguntarnos en qué medida la estructura de la fábula o el argumento se vinculan con el elemento visual o perceptible en el espacio escénico y en la atmósfera de la época.

Aunque existen muchas conexiones posibles, nos centraremos en un aspecto particularmente significativo o paradigmático para comprender no solo la relación con la tragedia shakesperiana, sino con la filosofía y el pensamiento renacentista inglés en general: la *representación escénica del mal y su materialización en el género*. Un asunto que, de nuevo, no siendo desconocido a los estudios literarios o de género, es vagamente conocido por la filosofía contemporánea. Examinaremos, por lo tanto, cómo la transformación del teatro en una industria social de masas influyó en la relación entre la moral, la propaganda y la caracterización de la feminidad en el siglo XVI. Dos obras resultan especialmente reveladoras en este sentido: *El rey Lear*, a través de la figura de las hermanas Gonerilda y Regan, y *Macbeth*, donde la representación del mal sobre la figura femenina se manifiesta de manera aún más explícita con Lady Macbeth y las tres brujas anónimas.

En *El rey Lear*, Gonerilda y Regan representan una subversión de la feminidad ideal renacentista, encarnando una corrupción moral que desestabiliza el orden familiar y político. Alejadas de la imagen católica de la mujer dócil y virtuosa, ambas se distinguen por su agresividad y falta de compasión, convirtiéndose en arquetipos de la transgresión que desafían los roles de género establecidos. Su ambición

que Macbeth es el usurpador ambicioso e ilegítimo y moralmente condenable. Este cambio busca legitimar la dinastía Estuardo, convirtiendo a Banquo, ancestro de Jacobo, en un modelo de honor y lealtad. Así mientras Macbeth se deja seducir por las profecías de las brujas, Banquo advierte sobre los peligros de confiar en «los instrumentos de las tinieblas»: «MACBETH.— [...]¿No esperas que tus hijos sean reyes, / si quienes el título de Lord de Cawdor me otorgaron / no les prometieron menos? / BANQUO.— Esa fe ciega / puede hacer arder tu preciada corona, / además de tu Condado de Cawdor. / Mas es extraño, / cómo, a menudo, para ganarnos en favor, / los instrumentos de las tinieblas nos cuentan verdades; / nos seducen con honestas nimiedades, para traicionarnos / con abismales consecuencias. [MACBETH.— [...] *Do you not hope your children shall be kings, / when those that gave the Thane of Cawdor to me / promised no less to them?* / BANQUO.— *That trusted home, / might yet enkindle you unto the crown, / besides the Thane of Cawdor. But 'tis strange, / and oftentimes, to win us to our harm, / the instruments of darkness tell us truths; / win us with honest trifles, to betray's / in deepest consequence*]», (Shakespeare, 1999: v. 1.3.115).

desenfrenada no solo alimenta el caos en la corte, sino que también simboliza la erosión del orden natural y moral, actuando como catalizadoras del colapso de la autoridad (filial y monárquica).

De manera similar, en *Macbeth*, las tres brujas encarnan a unas fuerzas diabólicas que instigan a Macbeth a que haga girar la rueda de la fortuna. Esta inclusión en la obra de Shakespeare no es meramente incidental, sino que posee implicaciones políticas significativas: se hace eco de la historia según la cual tres mujeres habrían saludado a Jacobo I de Inglaterra, presagiando su ascenso al trono y augurando: «Salve, tú que gobiernas Escocia; salve, tú que gobiernas Inglaterra; salve, tú que gobiernas Irlanda»⁴⁶, en referencia a la futura unificación de los tres reinos bajo la corona de Jacobo I. No obstante, en las *Crónicas* de Holinshed —fuente histórica de *Macbeth*—, estas figuras no eran identificadas como brujas sino como entidades de un mundo pagano anterior al cristianismo —semejantes a unas ninfas—. Es el propio Shakespeare quien transforma a estos personajes en brujas, en sintonía con los intereses de Jacobo I, un déspota ilustrado, pero obsesionado con la brujería, los licántropos y los demonios. Su tratado *Daemonologie* ya gozaba de gran notoriedad antes de su coronación. En la tradición germánica y europea, es común la presencia de tres figuras femeninas con el poder de influir en los destinos humanos, conocidas como «hermanas fatídicas» (del latín *fatum*, 'destino').

En este contexto, *Macbeth* no se percibía como una obra de fantasía, sino como un reflejo de las creencias contemporáneas, afines a su público objetivo, sobre la brujería, un fenómeno ampliamente aceptado en la Inglaterra del siglo XVII y sujeto a procesos judiciales y persecuciones sistemáticas. Las confesiones por brujería, obtenidas seguramente bajo tortura, incluían relatos de tempestades provocadas sobrenaturalmente, una idea que Shakespeare retoma en la obra para reforzar la imagen de estas figuras como agentes de la destrucción. Así, las brujas no solo cumplen una función narrativa como figuras que han entregado su alma al diablo y que, en consecuencia, le pertenecen, sino que también responden a un propósito político al reforzar el imaginario de la brujería como una amenaza real. Representadas y vestidas

⁴⁶ «FIRST WITCH. — All hail Macbeth, hail to thee, Thane of Glamis. / SECOND WITCH. — All hail Macbeth, hail to thee, Thane of Cawdor. / THIRD WITCH. — All hail Macbeth, that shalt be king hereafter.», (Shakespeare, 1999: 112, v. 1.3.46).

en escena como seres grotescos de dialecto arcaico y apariencia desfigurada, encorvadas y marginadas, simbolizan la concepción cristiana del mal, alejando de los malos gobiernos las culpas de las desgracias. Además, su poder de desatar tormentas y afectar a los ganados responde a temores profundamente arraigados en la sociedad renacentista, especialmente entre los marineros y pastores que frecuentaban el teatro de Shakespeare, ubicado en las inmediaciones del río Támesis y de zonas agrícolas. Simbolizan, de este modo, la tentación femenina que induce a Macbeth a la corrupción moral —aunque la obra deja claro que pese a la influencia de estas entidades, es Macbeth quien toma las decisiones y ejerce su voluntad (de aquí la relación con las *moralidades*)—.

Pese a ese mal, Shakespeare insiste: son las transgresiones humanas las que provocan fenómenos extraños en la naturaleza⁴⁷. El regicidio de Duncan por parte de Macbeth supone una traición de dimensiones múltiples: es el asesinato de un huésped acogido con hospitalidad, una violación de las normas de la caballería y una ruptura con los principios de la nobleza y la familia (desatando así a los ángeles del infierno y cumpliendo el objetivo de las hermanas fatídicas, las brujas). Macbeth altera así el orden natural y político, provocando la huida de los herederos legítimos e incluso la alteración de su propio sueño y la irrupción de un estado de anormalidad en el reino. La realización de actos *contra natura* (es decir, contra la relación estamental de origen divino) desestabiliza tanto el entorno como al propio individuo generando sucesos connaturales y trastocando al individuo durante el proceso. Ejemplos se ven en la pérdida del sueño en Macbeth o en el sonambulismo de Lady Macbeth⁴⁸.

⁴⁷ Es, por tanto, la acción de Macbeth la que permite que la tentación de las brujas se materialice en el mundo. En *Macbeth*, las transgresiones humanas desatan alteraciones en la naturaleza. El asesinato de Duncan ilustra esta relación: antes de su muerte, el rey describe un ambiente puro y armonioso; tras su asesinato, la atmósfera se torna ominosa, reflejando el desorden político y moral en su sustancialidad y textura (Muir, 2007: 69). Fenómenos anómalos acompañan este cambio: tormentas, huracanes, comportamientos erráticos en los animales y lamentos en el aire. Con su acto, Macbeth «abre las puertas» al mal —como el portero que abre las puertas del infierno en los *misterios*—, transformándose en el agente que lo introduce en el mundo. La tentación propiciada por las brujas solo se concreta a través de sus acciones, estableciendo una analogía con el mito de la caja de Pandora, donde la liberación del mal es irreversible.

⁴⁸ Uno de los efectos más notables de esta transgresión es la pérdida del sueño, elemento central en la obra (cf., Koppenfels, 2021: 19-42). Macbeth asesina al rey mientras este duerme, y a partir de ese momento, su propia capacidad de dormir se ve afectada. El crimen se desarrolla en un ambiente enrarecido, acompañado de visiones perturbadoras, lo que sugiere la presencia del remordimiento. Lady Macbeth, instigadora del asesinato, también sufre esta alteración, expresada en su sonambulismo.

Macbeth es un personaje que posee imaginación y ambición, pero carece de la capacidad de controlarlas por sí mismo, convirtiéndose en una figura fácilmente influenciada. ¿Quién las controla? Lady Macbeth, su esposa, una figura femenina. Ella parece ejercer un poder similar al de las tres brujas, se asocia con la tentación y parece invocar los males con oraciones admonitorias. A diferencia de su esposo, ella demuestra un dominio absoluto sobre su voluntad y su imaginación. Parece que Shakespeare pudo haber construido una alegoría basada en los estereotipos de la «mujer escocesa» de la época, representada como ruda, masculinizada o barbuda. Imaginarse su caracterización en el teatro resulta muy complicado en términos visuales: en el teatro isabelino, donde todos los papeles eran interpretados por hombres o niños, esta caracterización se tornaba aún más intrincada, ya que, en una doble vuelta de tuerca, un actor «hombre» debía interpretar a una «mujer escocesa» que, según los estereotipos de la época, poseía rasgos varoniles (barba, rudeza, etc.), y *tenía que* disfrazarse como tal⁴⁹.

Esta superposición se acentúa aún más si consideramos que Lady Macbeth, en su célebre monólogo, suplica a los espíritus ser despojada de su sexo, rechazando su asociación con la feminidad renacentista. La representación escénica de la época solo

Posteriormente, Macbeth vuelve a consultar a las brujas, quienes le insinúan que Banquo y su descendencia representan una amenaza a su poder. Temeroso de perder el trono y sin capacidad para consolidar su gobierno, ordena la eliminación de Banquo, la familia de Macduff y cualquier posible opositor. A medida que el terror se extiende, Macbeth pierde progresivamente su humanidad. Si al inicio se muestra atormentado por sus actos, con el tiempo se insensibiliza hasta el punto de caer en un estado de indiferencia absoluta. Su desesperación lo lleva a la acidia, la depresión y la melancolía, lo que culmina en un vacío existencial en el que la vida pierde todo significado (Muir, 2007: 72). Así, Shakespeare no solo representa el ascenso y caída de un tirano, sino también el progresivo aniquilamiento de su voluntad y su capacidad de sentir. Macbeth es un melancólico al igual que lo es Hamlet. Ruega con nostalgia: «¡Ahógate, ahógate, efímera vela! / La vida es solo una sombra que camina, un pobre actor / que se pavonea y preocupa de sus horas en escena / y luego nunca más se escucha. Es el cuento / narrado por un idiota, lleno de ruido y furia / que nada significa [*Out, out, brief candle, / life's but a walking shadow, a poor player / that struts and frets his hour upon the stage / and then is heard no more. It is a tale / told by an idiot, full of sound and fury / signifying nothing*].», (Shakespeare, 1999: 229, v. 5.5.31).

⁴⁹ «Although it is a matter of the constitution of the acting companies and not of theater design, we should also emphasize that no women performed on the Shakespearean stage. Throughout the sixteenth and seventeenth centuries until the closing of the theaters in 1642, women were excluded from the profession of acting, and all female parts were played by adolescent boys whose voices had not yet deepened and whose beards had not yet grown. For this reason, the stage in this period is today sometimes called transvestite and some of Shakespeare's works, especially several of the comedies that involve cross-dressing, call attention to this circumstance. The effects of femininity that were needed were created by costume and cosmetics, by the skill of the boy actor, and by the imagination of the audience» (Wofford, 1993: 9)

intensificaba esta complejidad: un hombre interpretando a una mujer que rechaza su feminidad y que, a su vez, encarna un estereotipo masculino renacentista de rudeza y barba. Este juego de identidades alcanza su punto máximo cuando las brujas declaran que Macbeth solo podrá ser vencido por alguien «no nacido de mujer», una frase que desafía la noción misma de nacimiento en el siglo XVII. La revelación posterior de que Macduff nació por cesárea nos dice mucho sobre cómo el género en estos siglos era reflejo de los genitales (del sexo binario). En este sentido, el concepto aristotélico de ὄψεως κόσμος resulta especialmente pertinente en el caso de Lady Macbeth, ya que su figura sintetiza una serie de estereotipos de su tiempo convirtiéndose en un símbolo visual, e imaginársela mediante la sola fábula resulta complicado: una imagen dice más que mil palabras.

LADY MACBETH. — [...]

El cuervo está ronco
de graznar la fatídica llegada de Duncan
a mi castillo. Venid, vosotros espíritus
que tendéis a pensamientos mortales, *quitadme el sexo*
y henchidme de pies a cabeza
de la más profunda crueldad; que se espese mi sangre,
que se obstruyan los accesos y pasadizos al remordimiento
para que ninguna escrupulosa visita de la naturaleza
perturbe mi mortífero propósito ni interceda la paz
entre este y su efecto. *Venid a mis pechos de mujer*
y transformad mi leche en bilis, vosotros ministros homicidas,
dondequiera que vuestras etéreas sustancias
esperen las diabluras de la naturaleza. Ven, densa noche,
y deslústrate en las sombras más oscuras del infierno,
para que mi puñal no vea la herida que abre
ni asome el cielo por el manto de tinieblas,
implorando, ¡Detente, detente!
[Shakespeare, 1999: 125, v. 1.5.37]⁵⁰

⁵⁰ «LADY MACBETH. — [...] / *The raven himself is hoarse / that croaks the fatal entrance of Duncan / under my battlements. Come, you spirits / that tend on mortal thoughts, unsex me here / and fill me from the crown to the toe topfull / of direst cruelty; make thick my blood, / stop up th'access and passage to remorse / that no compunctious visitings of nature / shake my fell purpose nor keep peace between / th'effect and it. Come to my woman's breasts / and take my milk for gall, you murd'ring ministers, / wherever in your sightless substances /*

En cuanto a la interpretación de este fragmento, cabe preguntarse si Shakespeare pretendía articular una visión propia sobre el género o la sexualidad o si, por el contrario, estas cuestiones deben entenderse como respuestas a los pretextos políticos y teatrales de la época⁵¹. El análisis que venimos haciendo, sugiere que estas representaciones obedecen más a las exigencias del contexto sociopolítico y a la dinámica del teatro isabelino que a una ideología personal del autor. En este sentido, no se coincide con aquellos estudiosos que consideran a Shakespeare un precursor de los debates contemporáneos sobre género, ni con quienes reducen la presencia de la brujería en la obra a un mero recurso literario sin implicaciones ideológicas. Más bien, estas transgresiones de los roles de género y sus alteraciones dentro de la obra parecen diseñadas para generar desconcierto en el espectador, transmitiendo la idea de un mundo en caos donde las normas establecidas se ven amenazadas. En este marco, la inestabilidad del género se presenta como una metáfora del desorden social, del mismo modo en que la sublevación política era vista como una afrenta al orden divino de la monarquía.

Esta lectura solo cobra sentido si consideramos el público objetivo de Shakespeare y la figura de su mecenas, cuya influencia determinaba en gran medida el contenido de las obras, es decir, *el cosmos o la atmosfera que circunda a la obra y a su espectador*. El contexto escénico refuerza esta interpretación: la disposición arquitectónica del teatro, su localización y los elementos simbólicos incorporados en la puesta en escena —como la nariz postiza en la caracterización de los personajes judíos o la deformidad acentuada en el vestuario de las brujas— permiten comprender mejor cómo el espectáculo teatral articulaba estos códigos visuales para enfatizar la fábula.

§ 6. Conclusión

La revisión de las intersecciones entre la disposición escénica, el orden arquitectónico y las dinámicas políticas en el teatro isabelino revela un «cosmos visual» cargado de simbolismo y significados que, sorprendentemente, ha quedado relegado

you wait on nature's mischief. Come, thick night, / and pall thee in the dunnest smoke of hell, / that my keen knife see not the wound it makes, / nor heaven peep through the blanket of the dark, / to cry, ¡Hold, hold!».

⁵¹ Sobre la relación de los estudios de género con la obra de Shakespeare pueden leerse: Shapiro (1987), McEachern (1988), y Aughterson y Ferguson (2020).

en el análisis filosófico. Es notable cómo la filología y los estudios literarios han profundizado en estas cuestiones, mientras que la filosofía, centrada históricamente en el teatro griego y latino, apenas ha abordado la complejidad del dispositivo teatral medieval o renacentista. Este descuido invita a repensar la importancia de retomar la tradición aristotélica del ὄψεως κόσμος, para comprender cómo el espacio escénico, lejos de ser una mera decoración, se transforma en un dispositivo político y social que articula las tensiones entre el arte y la propaganda política, es decir como un reflejo del pensamiento de la época.

Al reintroducir estos conceptos, se abre la posibilidad de interpretar el teatro isabelino como un sistema de signos en el que la arquitectura teatral y sus simbolismos reflejan las contradicciones de una época en transición. La configuración visual —desde escenarios abiertos que acogen al público hasta elementos escenográficos que, a través de alegorías, denuncian o respaldan los valores imperantes— se erige como una lectura indispensable para entender cómo la representación dramática se funde con la política y la cultura del momento. Así, la obra convoca a una mirada filosófica renovada que integre estética, narrativa y contexto sociopolítico, desvelando la riqueza y complejidad de un teatro que habla sin palabras, pero con una fuerza reveladora ineludible.

202

eikasía
N.º 137
Extra, junio
2026

Bibliografía

- Appleby, Jo *et al.* (2015), «Perimortem trauma in King Richard III: a skeletal analysis» en *The Lancet*, vol. 385, is. 9964, pp. 253-259, <[https://doi.org/10.1016/S0140-6736\(14\)60804-7](https://doi.org/10.1016/S0140-6736(14)60804-7)>, [03/01/2026]
- Aristóteles (2007), *El hombre de genio y la melancolía. Problema XXX* (Jackie Pigeaud, ed.; Cristina Serna, trad.; Jaume Pòrtulas, rev.). Barcelona, Acantilado.
- Aristóteles (1988), *Poética* (Valentín García Yebra, ed.). Madrid, Gredos. Edición trilingüe.
- Aristotle [1966], *Aristotle's Ars Poetica* (Rudolf Kassel, ed.). Oxford, Clarendon Press. En *Perseus*, <<http://data.perseus.org/texts/urn:cts:greekLit:tlg0086.tlg034.perseus-grc1>>, [06/01/2026].
- Aristotle [1932], *Poetics* [1447a 8], in *Aristotle in 23 Volumes* (William Hamilton Fyfe, ed.), vol. 23. Cambridge (Massachusetts), Harvard University Press. En *Perseus*, <<http://data.perseus.org/texts/urn:cts:greekLit:tlg0086.tlg034.perseus-eng1>>, [05/01/2026].
- Ashby, Clifford (1999), *Classical Greek Theatre. New Views of an Old Subject*. Iowa; University of Iowa Press.
- Astington, John H. (2010), *Actors and Acting in Shakespeare's Time. The Art of Stage Playing*. Cambridge, Cambridge University Press.

- Aughterson, Kate y Ferguson, Ailsa Grant (2020), *Shakespeare and Gender. Sex and sexuality in Shakespeare's drama*. Londres; Bloomsbury.
- Barthes, Roland (2009), *Escritos sobre el teatro*. Barcelona, Paidós.
- Becham, Richard C. (1991), *The roman theatre and its audience*. Cambridge (Massachusetts), Harvard University Press.
- Brockett, Oscar G. y Hildy, Franklin J. (2014), *History of the theatre*. Harlow, Pearson.
- Chodkowski, Robert R. (2019), «Aristotle's Poetics versus modern theories of drama» en *Roczniki Humanistyczne*, 66 (3), pp. 25-35, <<https://doi.org/10.18290/rh.2018.66.3-2e>>, [04/01/2026].
- Degaine, André (2019), *Histoire du théâtre dessinée. De la préhistoire à nos jours, tous les temps et tous les pays*. Paris, Nizet.
- Dobson, Michael et al. (2001), *The Oxford Companion to Shakespeare*. Oxford, Oxford University Press.
- French, Marilyn (1992), «"Macbeth" and masculine values» en A. Sienfield (ed.): *Macbeth*. London, Macmillan, pp. 14-24. New Casebooks.
- Gurr, Andrew (2009), *The Shakespeare Stage 1574-1642*. Cambridge, Cambridge University Press.
- Koppenfels, Martin von (2021), «Macbeth: la tragedia del sueño», en *Revista Chilena de Literatura*, n.º 103, pp. 19-42, <<http://dx.doi.org/10.4067/S0718-22952021000100019>>, [05/01/2026].
- Lolis, Thomas (2008), «The City of Witches: James I, the Unholy Sabbath, and the homosocial refashioning of the witches' community», en *Clio, A Journal of Literature, History, and the Philosophy of History*, vol. 37, n.º 3, pp. 321-338.
- Lombardo, Giovanni (2008), *La estética antigua* (F. Campillo, trad.). Madrid, Antonio Machado.
- Meachern, Claire (1988), «Fathering herself: a source study of Shakespeare's feminism» en *Shakespeare Quarterly*, vol. 39, is. 3, pp. 269-290.
- Muir, Kenneth (2007), «Image and symbol in Macbeth» en *Aspects of Macbeth: articles reprinted from Shakespeare survey*. Cambridge, Cambridge University Press, pp. 66-75 [1967].
- Muir, Kenneth (1984), «Introduction» en William Shakespeare, *Macbeth*. London, Methuen, pp. XIII-XLII.
- Pérez Pastor, José Luis (2010), «Las traducciones de la Poética de Aristóteles», en *Las traducciones de las poéticas clásicas al castellano en los siglos de oro (1568-1698)*. Universidad de La Rioja, 14 de junio, pp. 65-316. Tesis doctoral, <<https://portalinvestigacion.uniovi.es/documentos/5c13b170c8914b6ed3776904>>, [02/01/2026].
- Rees, Kelley (1911), «The Significance of the Parodoi in the Greek Theater», en *The American Journal of Philology*, vol. 32, n.º 4, pp. 377-402, <<https://doi.org/10.2307/288639>>, [03/01/2026].
- Shakespeare, William (1999), *Macbeth* (Albert R. Braunmuller, ed.). Cambridge, Cambridge University Press.
- Shapiro, Susan C. (1987), «Sex, gender, and fashion in Medieval and Early Modern Britain» en *Journal of Popular Culture*, vol. 20, is. 4, pp. 113-128.
- Slack, Paul (1990), *The English Poor Law (1531-1782)*. London, Macmillan.
- Southern, Richard (1973), *The staging of plays before Shakespeare*. London; Faber and Faber.
- Taplin, Oliver (1977), *The stagecraft of Aeschylus. The dramatic use of exits and entrances in Greek Tragedy*. Oxford, Oxford University Press.

- Tertullian [1931], *Apology. De spectaculis* (Terrot Reaveley Glover, ed.). Cambridge (Massachusetts), Harvard University Press. En *Perseus*, <<http://data.perseus.org/texts/urn:cts:latinLit:stoa0275.stoa027.perseus-lat1>>, [06/01/2026].
- Viñas Piquer, David (2002), *Historia de la crítica literaria*. Barcelona, Ariel.
- Walker, Greg (1998), *The politics of performance in early Renaissance drama*. Cambridge, Cambridge University Press.
- Wells, Stanley (ed.) (2000), *The history of King Lear*. Oxford, Oxford University Press.
- Wiles, David (2003), *A short history of western performance space*. Cambridge, Cambridge University Press.
- Wofford, Susanne L. (1993), «Introduction: biographical and historical contexts» en *Hamlet. Case Studies in Contemporary Criticism*. Boston; Bedford/St. Martin's, pp. 3-26.