

Context cultural: el teatre elisabetià

FONTS: El teatre elisabetià. Les condicions per a un fenomen únic.

Josephine Bregazzi, *Shakespeare i el teatre renaixentista anglès*

Gent de teatre. Actors, dramaturgs, mecenes

Josephine Bregazzi, *Shakespeare i el teatre renaixentista anglès*

Els espais de les representacions

Salvador Oliva, *Introducció a Shakespeare*

El teatre elisabetià. Les condicions per a un fenomen únic

Josephine Bregazzi, *Shakespeare i el teatre renaixentista anglès*

Les darreres dècades del segle XVI i les primeres del XVII van ser testimonis de la més gran eclosió del teatre segle que mai no havia conegut Anglaterra, i que molt probablement mai no tornarà a veure en tanta varietat, quantitat i qualitat. En un curt període d'uns seixanta anys, ni tan sols un segle, allò que avui anomenem teatre renaixentista anglès, és a dir, aquell que es dugué a terme aproximadament durant els tres regnats d'Elisabet I, Jacob I i Carles I, ha resistit el cruel pas del temps, els sempre mudadissos gustos estètics i ideològics, per continuar parlant-nos avui dia dels grans conflictes de la societat humana. També ha resistit les miríades d'adaptacions escèniques o fins i tot cinematogràfiques i televisives que s'han fet al llarg de gairebé quatre segles.

Per poder explicar aquest fenomen, en primer lloc hem de cercar les respostes a certs interrogants. Com era aquella societat en la qual tot d'una esclata aquest entusiasme pel teatre, potser només comparable al que desperten alguns esports avui dia? Quins factors van possibilitar que el teatre passés de ser un suport didàctic, tant per a l'església com per als alumnes de les escolanies, o, si més no, de ser una activitat marginal i perseguida a esdevenir el fenomen popular, més creatiu, i també més lucratiu de l'època? Si a més a més pensem que el teatre va haver de rivalitzar en un

principi amb altres formes tan populars d'entreteniment com les lluites de galls o de gossos contra ossos i braus, que atreïen grans multituds d'aficionats de tota mena al South Bank o la riba sud del Tàmesi, el fenomen resulta encara més sorprenent.

Lluny de ser l'activitat cultural de minories que és avui dia, el teatre del Renaixement anglès entusiasmava un ampli espectre de la ciutat, des de l'aristocràcia —alguns membres de la qual eren mecenes de les companyies teatrals— fins els humils aprenents londinencs, els patrons dels quals protestaven per l'absentisme causat per la seva afició al teatre. També cal no oblidar a la nova classe de pròspers mercaders i comerciants que durant tot el llarg del segle XVI havia anat emergint per arribar a convertir-se en un nou i benestant estament d'aquella societat: la nova burgesia, els descendents de la qual tancarien l'any 1642 els teatres de què els seus avis havien gaudit mig segle abans, per considerar-los caus de vici i corrupció. Finalment, les capes menys privilegiades de la societat, inclòs el sector delinqüent, també es veïen representades entre el públic. [...]

En primer lloc, i a fi de poder entendre la colossal producció dramàtica del Renaixement anglès (que, cal recordar, va arribar més tard a Anglaterra que a la resta d'Europa), és necessari tenir alguna idea del context, de la canviant estructura social del període entre aproximadament 1576 i 1642, i dels factors de diferents àmbits de l'activitat humana que la farien passar de ser una societat governada per una monarquia absoluta, senyors feudals, i institucions com l'Església, la jurisprudència o el sistema educatiu, que fins aquell moment havien servit per reforçar i propagar la ideologia de l'absolutisme, a convertir-se en societat moderna, amb sistema parlamentari i monarquia ja constitucional. [...]

Diversos historiadors i crítics han assenyalat que en aquest tipus de període històric de canvi radical normalment hi predomina un ambient d'inseguretat. Inseguretat intel·lectual, espiritual, social i política. Una inseguretat que provoca un profund desconcert entre els membres d'una societat que veu com els seus valors antigament tan apreciats es mostren ja inoperants a la llum de les noves situacions o descobriments, mentre que allò que es presenta com a possible alternativa encara no

ha pogut demostrar la seva validesa. El desassossec causat per aquest estat fluctuant de coses, en el qual ja no es pot considerar res com a perenne o, si més no, de llarga durada, va ser possiblement la principal força motriu de la cultura anglesa en general de la època i, dins seu, del teatre en particular.

Quins van ser, aleshores, els principals agents del canvi en la societat anglesa de finals del XVI? Com a punt de partida podem assenyalar la gradual erosió de l'antiga estructura de classes socials, que fins a finals del segle XV s'havia basat en un sistema pràcticament feudal. Al llarg del segle XVI, va anar sorgint la nova i pròspera classe mercantil, els membres de la qual s'havien enriquit en un principi amb el comerç d'importació de matèries primeres i l'exportació de teles confeccionades per la seva famosa indústria tèxtil. A la inversa, durant aquest mateix segle XVI, diverses grans fortunes de l'antiga aristocràcia s'havien vist seriosament afectades per empreses excessivament temeràries, tant bèl·liques com comercials, o per una manca de previsió per part d'algun hereu malgastador. [...]

Tot i que la noblesa també participava en empreses d'èxit, encara perdurava entres els seus membres un cert menyspreu per la riquesa assolida mitjançant l'esforç i el treball personal, per la qual cosa consideraven l'enfilada de la nova classe gairebé com una qüestió de mal gust. Aquests canvis de fortuna van acabar provocant una mobilitat social en ambdues direccions insòlita fins aleshores. Membres empobrits de la noblesa comencen a casar-se amb fills de les riques famílies mercantils com a solució de la seva situació econòmica. I, d'altra banda, els monarques del segle XVI van crear una gran quantitat de títols nobiliaris nous, la qual cosa va donar lloc a un procés de transgressió de barreres socials, mentre que la nova i enriquida gaudia emulant l'estil de vida de la noblesa. La seva adopció de les modes, hàbits alimentaris, llars... anaven difuminant gradualment fins i tot les diferències visibles entre una classe i l'altra. L'aristocràcia es va arribar a sentir tan amenaçada per aquesta assimilació que es van aprovar les anomenades *Laws of Apparel* o *Samptuary Laws* (Lleis del vestir) de 1597, que en un principi prohibien l'ús de certes teles com el vellut o el tissú d'or o plata, entre d'altres, concedint el seu ús exclusiu a l'aristocràcia. Tot i aquests esforços de mantenir les barreres de classe, els benestants mercaders i

les seves famílies continuaven gaudint d'aquestes mercaderies que, irònicament, ells mateixos havien produït i amb les quals s'havien enriquit. [...]

Si la noblesa tenia cada cop més la sensació de perill a causa de la cada cop més omnipresent nova classe benestant, a l'altre extrem de l'escala social les coses pintaven encara pitjor i eren bastant més greus que les qüestions sobre el vestir. Mentre que la nova classe era majoritàriament urbana i es concentrava en els grans nuclis com Londres o Norwich, les zones rurals oferien un panorama molt diferent. La pagesia, la més nombrosa de les classes socials, va patir un progressiu empobriment al llarg del segle XVI, que arribaria al seu punt culminant amb diverses males collites en les darreres dècades del regnat d'Elisabet I. Una mala collita comportava aleshores fam, atès que encara no s'havien estès els nous aliments com la patata i l'arròs, i el blat era l'aliment base de la població. [...]

Tot plegat eren factors que contribuïen a l'empobriment rural, el qual va obligar in comptables camperols a viatjar als grans nuclis urbans a la recerca de millor fortuna. En el cas que aquesta precària aventura els permetés arribar sans i estalvis a la ciutat, un cop allà es trobaven amb una ciutat que no podia garantir una feina digna a tants immigrants, per la qual cosa molts d'aquests camperols van passar a engrossir les files de la població marginal urbana. Com a conseqüència, Londres, que a finals del XVI ja s'havia convertit en una gran metròpoli, no comptava només amb una pròspera burgesia, sinó també amb una creixent població mendicant o fins i tot delinqüent. La situació d'aquest nou proletariat marginal s'articula una i altra vegada al teatre de l'època, per exemple a la banda de marginals liderada per Sir John Falstaff a les dues parts de *Henry IV*, en els delirants retrats d'entabanadors i estafadors de Ben Jonson a *Volpone*, *The Alchemist* o *Bartholomew Fair*, o les diverses maldats «màgiques» del dos frares a *Friar Bacon and Friar Bungay* de Robert Greene.

El canvi social va tenir la seva contrapartida al camp de la religió. Com és ben sabut, Enric VIII havia trencat els lligams amb l'església de Roma per crear l'anglicana, no tant per motius de fe com per causes polítiques, i la principal d'aquestes era la necessitat de procurar un hereu masculí a la corona d'Anglaterra mitjançant el seu

matrimoni amb Anna Bolena. El seu únic fill, Eduard, va morir prematurament, i de les dues filles d'Enric, la més gran, Maria Tudor, va ascendir primer al tron. Maria, filla de Catalina d'Aragó, que també era la segona esposa de Felip II, era catòlica, per la qual cosa va decidir expiar els pecats del seu progenitor amb una ferotge persecució dels adeptes a la nova església anglicana. A la vegada, la seva germanastra, Elisabet, en pujar al tron amb la mort de Maria, va emprendre una no menys aferrissada persecució dels catòlics. Per tant, la religió estatal, més que un assumpte pròpiament de fe, es converteix en causa política, quan, en realitat, les formes externes del culte d'ambdues esglésies s'assemblaven tant que sovint es feia difícil diferenciar-ne una de l'altra amb certesa. Així trobem nombrosos personatges de dramaturgs protestants, com per exemple, Marston o Middleton, jurant per la Verge, o escenes de confessions i misses, com a *Llàstima que sigui una puta* de Ford. [...]

Les obres dramàtiques ofereixen nombrosos retrats d'adeptes a les sectes, com el retrat que fa Ben Jonson a *Bartholomew Fair* de la doble moral del purità Zeal-of-the-Land Busy, o la hilarant seqüència d'*A Chaste Maid in Cheapside* de Middleton, en la qual un grup de respectables matrones puritanes descobreixen un «diví» remei per a la «tristor anticristiana»: el vi.

Davant d'aquesta varietat d'organitzacions religioses, és lògic que moltes creences tradicionals es comencessin a posar en dubte, tot i que encara hi havia més motius per dubtar dels respectius dogmes de les diferents esglésies i sectes. D'una banda, hi havia la influència del coneixement humanístic que s'havia introduït a Anglaterra des del regnat d'Enric VIII, d'altra banda els avenços en dues branques de la ciència: l'astronomia i les ciències naturals. Els grans viatges de descobriment van esdevenir crucials en el desenvolupament de les ciències naturals, i els grans descobriments en el camp de l'astronomia van canviar per sempre la nostra concepció del món i el cosmos. A la cort d'Enric VIII s'hi havien convidat humanistes com el mateix Erasme, com Thomas More, o l'espanyol Juan Luis Vives, les obres dels quals es divulgarien ràpidament entre la

«intelligentsia» anglesa, aplicant-se ràpidament les seves idees en els camps de la filosofia, les lletres, les belles arts, la retòrica, la literatura i molt especialment en

l'educació. L'essència del seu pensament es pot resumir com un nou concepte de l'home en tant que criatura d'il·limitades possibilitats i la seva educació com a camí de perfeccionament personal. En conseqüència, es produiria una major profunditat en l'estudi de l'ésser humà com a subjecte, que conduiria a una major preocupació pels seus trets psicològics i les seves motivacions. [...]

Les implicacions per al teatre es van divulgar mitjançant obres dramàtiques com els *Interludis* d'autors teatrals com Henry Medwall, John Redford, John Rastell o John Heywood, escrits en la seva majoria per als alumnes de les escolanies. [...] L'home va encaminar-se a principis del XVII cap a un profund desencís respecte de l'home mateix i cap a una consciència dels seus límits. La més clara i potent expressió de tot plegat la trobem a *Hamlet*. [...]

Aquest pessimisme al voltant de les limitacions de l'ésser humà, tal vegada sorgiren del desconcert originat al mateix temps per les noves troballes científiques, que anaven implacablement demolint creences que fins aleshores s'havien considerat immutables. El treball en astronomia de Copèrnic i Galileu va exigir noves definicions de les relacions de l'ésser humà amb el seu entorn, amb els seus congèneres i amb la divinitat.

Per si tots aquests factors no originessin ja prou confusió, els grans viatges de descobriment espanyols, portuguesos i anglesos al llarg del segle XVI estaven demostrant que, de la mateixa manera que l'home ja no era el centre de l'univers, tampoc la civilització europea era l'única viable en aquest planeta. [...]

Per tant, el món, que fins ara havia estat tangible, familiar i controlable, esdevé de sobte misteriós, inabastable perillós i hostil. Si a tot plegat li afegim les noves plantes, fruites i criatures estranyes que anaven arribant del Nou Món, veiem un daltabaix progressiu de la visió d'Europa com a centre del món que s'havia mantingut fins al moment.

El sentiment d'incertesa no fou menor en l'àmbit polític durant els regnats d'Elisabet i Jacob I. Malgrat la imatge d'estabilitat i invulnerabilitat que ambdues monarquies s'esforçaven a projectar de si mateixes, tots dos monarques eren al punt de mira de constants conspiracions, complots i pressions dels sectors dissidents de la noblesa, per la qual cosa es percebia novament un desajust entre la ideologia de l'absolutisme i la realitat política del país. [...]

A fi de frenar l'incipient enfonsament del sistema, es va desplegar un colossal maquinària propagandística oficial, que incloïa una gran quantitat de documents que proclamaven la inviolabilitat del sistema, la invulnerabilitat del monarca, l'origen diví de la seva condició i càrrec, i, per tant, el seu dret innat a ocupar el tron. [...] Tampoc el teatre va sortir indemne d'aquest tipus de propaganda, tot i que no als teatres públics, que ja jugaven habitualment una visió de la sobirania prou subversiva, sinó més aviat al tipus de drama que es representava a la cort, la *Masque* o mascarada cortesana, que tenia la finalitat d'exaltar la figura de la reina o del rei contribuint d'aquesta manera a crear un consens entre les diferents faccions de cortesans. [...]

Sota el mandat d'Elisabet, assumptes com les sempre conflictives relacions exteriors, sobretot amb Espanya, les sempre injustes *Lleis de Pobresa*, i el tema de la successió van ser motius de controvèrsia política, que varen contribuir a afeblir la imatge d'una monarquia prepotent. Amb Jacob I, els motius de la facció cortesana i dissidència política estaven centrats bàsicament en les veus que criticaven la seva política exterior i la decisió de no entrar en guerra amb Espanya, però també qüestions com el comportament del monarca (molt lluny de tot precepte que ell mateix hagués defensat als seus escrits) i els diferents escàndols en què es va veure embolicat. El que va causar més rebombori va ser el de Frances Carr, i, un cop més el teatre dramatitza aquests problemes. [...]

Així doncs, veient tots aquests factors, comprenem que el període que és aquí el nostre objecte d'estudi es caracteritza d'una banda per la precarietat de les condicions de vida de les classes menys afavorides, per la controvèrsia religiosa, per la inestabilitat política i social i per la incertesa espiritual i intel·lectual de les capes

instruïdes de la societat, per generar un *ethos* d'inseguretat que no podia pal·liar un nou sistema de valors factible. I, també, per una percepció generalitzada de les contradiccions i diferències que provocava aquest estat inestable de coses.

Gent de teatre. Actors, dramaturgs, mecenes

Josephine Bregazzi, *Shakespeare i el teatre renaixentista anglès*

Crec que el primer factor que cal assenyalar pel que fa a la gent de teatre de l'època és la seva professionalització. Fins aleshores, l'ofici d'actor havia estat una forma de vida molt precària i, majoritàriament, itinerant. Grups d'actors, sovint membres d'una mateixa família, recorrien, ja des de l'Alta Edat Mitjana, els camins d'Anglaterra cercant guanyar-se la vida, actuant a fires dels pobles o a les places. Com que eren perseguits per les autoritats, es va desenvolupar al llarg del període Tudor un sistema pel qual els membres de la noblesa oferien allotjament i queviures a aquest grups a canvi d'actuacions a les seves mansions senyoriales del camp. [...]

Amb l'extensió d'aquesta pràctica, els grups d'actors començaven a dur lliurea dels serfs del noble en qüestió, amb la qual cosa sempre podien al·legar que eren criats d'aquest i escapolar-se així de ser engarjolats. L'any 1583, Sir Francis Walsingham va fer una tria d'un grup d'actors entre les companyies existents per portar la lliurea de la reina i crear una companyia que s'anomenaria The Queen's Men. Altres patrocinadors foren el Lord Admiral, el Lord Chamberlain, el Comte de Leicester, el Comte de Worcester o la malaurada companyia del Comte de Pembroke. La companyia dels Admiral's Men era la de Marlowe, i la dels Chamberlain's Men la del mateix Shakespeare, que l'any 1608 acabaria sent la companyia del mateix Jacob I, The King's Men, ocupant el teatre privat del Blackfriars.

La feina diària de l'actor elisabetià i jacobí resulta inconcebiblement feixuga i dura, si la considerem des de la perspectiva del segle XXI. Atès que el teatre ja era una empresa comercial, i donada la forta rivalitat entre companyies, els diferents locals havien de mantenir els seus aforaments al màxim d'ocupació. Això acabaria generant una productivitat dramàtica a una velocitat que avui ens semblaria vertiginosa. L'actor s'havia d'aprendre un paper nou en dues setmanes com a màxim i, d'altra banda, havia d'haver après de memòria uns 40 o 50 papers d'obres anteriors per poder continuar representant-les en alternança amb les noves. L'activitat malaltissa i frenètica dels teatres deixava molt poc temps per a assajos. [...] Evidentment, aquesta

càrrega memorística tot sovint donava peu a un gran número de «blancs» en els versos i a diverses obres trobem al·lusions a aquestes errades, que també causarien disparitats en diferents versions del mateix text pel fet que l'actor havia d'improvisar quan això succeïa.

Amb l'obertura dels primers teatres comercials, la professió d'actor es va dignificar en certa manera, pel fet que ja guanyaven un sou i formaven part d'una companyia estable. Alguns actors [...] fins i tot es convertirien en primeres estrelles conegudes del teatre anglès, arribant fins i tot a acumular grans fortunes gràcies a la seva gran popularitat.

No era pas la mateixa situació per als nens actors. A causa de la prohibició de la presència de dones a escena, els papers femenins eren representats per joves entre 11 i 13/14 anys, o fins que els canviava la veu. Avui dia sorprèn molt pensar de quina manera podia un nen arribar a tenir la maduresa psicològica i emocional com per representar, per exemple, una Lady Macbeth o una Vittoria Corombona, papers que fins i tot per a una actriu moderna experimentada resulten altament complexos. [...]

Però... d'on provenien els dramaturgs? És ben conegut que molts d'ells també eren actors, com el propi Shakespeare. Malgrat tot, la major part dels dramaturgs de l'època provenien de sectors més cultes, de les universitats d'Oxford i Cambridge o de les *Inns of Court*, llicenciats i estudiants que cercaven fortuna a Londres. Kyd i Shakespeare serien excepcions en aquest sentit, ja que ni l'un ni l'altre van anar a la universitat. [...]

Molts d'aquests joves també van trobar un medi de subsistència posant-se al servei d'algun noble i fent-li de secretaris. [...] L'activitat teatral, però, es presentava com a molt més atractiva, un mitjà en el qual els joves enginyers (o, com se'ls anomenaria, els *University Wits*) podien desplegar la seva inventiva, imaginació i talent poètic. Entre ells s'hi poden comptar George Chapman (1559- 1634), Thomas Nashe (1567-1601), George Peele (1557-1596), Thomas Lodge (1557-1635) o Robert Greene (1558-1592) entre d'altres, que van arribar a Londres en les dècades de 1570 o 1580,

després de llicenciar-se a les universitats. [...] No sempre assoliren l'èxit anhelat, com en el cas del Greene, que morí en la misèria maleint el jove Shakespeare per haver-lo desplaçat del seu lloc dins l'escena londinenca; o el de la vídua de Cyril Tourneur, mort a l'edat de 46 anys aproximadament, que quedà sense medi de subsistència en morir el seu marit. D'altres, com Marlowe, varen trobar una mort més violenta a causa de les refregues en les quals es veien implicats. Van ser molt pocs, en qualsevol cas, els qui van fer fortuna tot i la seva popularitat.

D'altra banda, pot sorprendre el fet que tinguem tan poques dades sobre les vides d'aquests autors, també sobre la del mateix Shakespeare. En molts casos ni tan sols es coneixen les dates exactes del seu naixement o la seva mort, i tan sols unes poques dades dels arxius dels teatres, o dels diaris dels seus propietaris i de documents jurídics, al·lusions en converses o comunicacions epistolars privades, ens ofereixen alguna informació sobre ells, la qual cosa seria impensable en el cas d'autors més moderns. Mentre que a aquests se'ls dediquen extenses biografies i innombrables crítiques sobre les seves obres, les vides dels dramaturgs elisabetians i jacobins no han deixat de ser una incògnita. Potser podrem entendre aquests buits d'informació si pensem que el dramaturg elisabetià o jacobí era fonamentalment un *assalariat* d'una companyia teatral, de la mateixa manera que ho eren el primer actor, el fuster o el sastre, i per aquest motiu a ningú no se li acudia que pogués ser important documentar els fets de la seva vida per a la posteritat, tot i la celebritat que alguns d'ells, com Shakespeare, van assolir.

Un altre aspecte a valorar és el fet que, a causa de la velocitat amb què s'havien d'escriure les obres, la majoria d'aquests dramaturgs col·laboraven entre ells en una mateixa obra. Aquesta pràctica sovint fa més difícil la identificació dels autors. [...] Fins fa poc temps, possiblement a causa del desig de no emboirar la imatge de Shakespeare, hi havia certa reticència a admetre que parts de les seves obres fossin escrites per d'altres col·legues, per la qual cosa, obres com les tres parts de *Henry VI* o *Henry VIII* s'havien considerat autoria exclusiva de Shakespeare. El mateix cas es dona amb les escenes de les bruixes de *Macbeth*, que sovint s'han atribuït a Middleton per la seva semblança amb escenes similars de la seva obra *The Witch*. Avui dia, se sap

del cert que Shakespeare col·laborà amb nombrosos dramaturgs, com Chapman, Fletcher o Middleton, i que l'obra històrica *Eduard III*, que prèviament se li havia atribuït, no és exclusivament seva, sinó resultat de la col·laboració de tres o quatre plomes diferents. [...]

Una combinació de ràpida producció i col·laboració potser pot explicar també un fenomen que avui dia es consideraria com a plagis, però que al teatre renaixentista era una pràctica acceptada i comuna: la utilització per part de diversos dramaturgs de similars situacions, escenes, material temàtic, tècniques dramàtiques, metàfores i fins i tot versos. [...] Es tracta de la utilització d'una mena d'«assortiment dramàtic», al qual el dramaturg podria recórrer, potser obligat per exigències del temps, per tal de crear un codi convencional dramàtic, fàcil de reconèixer de manera immediata per uns i altres actors indistintament, i que facilitava la interpretació dels diferents nivells de significat de les obres. Així, trobem que molts elements escènics, visuals i verbals de *Hamlet*, de *Macbeth* o fins i tot de *The White Devil* ens recorden el primer text de Kyd, *The Spanish Tragedy*: l'obra de teatre escenificada dins l'obra principal, o *play-within-the-play*, que es troba tant en aquesta darrera obra com a *Hamlet*, en ambdós casos amb l'objectiu de venjar-se; material temàtic com el de la mateixa venjança i el personatge del venjador, o el de la dona transgressora que té el seu propi Bel-imperia de *The Spanish Tragedy*, però que reapareix una vegada darrere l'altra al llarg del Renaixement com Vittoria de *The White Devil*, com la Duquesa de *The Duchess of Malfi*, com Beatrice-Joanna de *The Cangeling* o Annabella de *Llàstima que sigui una puta*; la utilització de metàfores comunes a totes les obres, com, per exemple, la del mar com a força incontrolable i la vida humana com una precària aventura a través d'ella; el molt habitual ús de metàfores d'animals, ferotges o inofensius, per caracteritzar els personatges i marcar les seves afinitats; la inclusió de cartes equívokes que trobem a *The Spanish Tragedy*, també apareix a *Otel·lo*, *Eduard II* de Marlowe, a *Ricard II* i a moltes altres; escenes senceres que s'emmirallen les unes en les altres, per exemple aquelles que ens expliquen el destronament d'un monarca a *Ricard II* i *Eduard II*, o les d'un intent fallit per part del monarca de resoldre una pugna en aquestes dues obres i a *The Spanish Tragedy*. Tots aquests mecanismes, i d'altres, constituïen els elements bàsics que els dramaturgs podien combinar i variar per tal de crear el peculiar codi

de comunicació del teatre renaixentista anglès. L'ofici de dramaturg s'ha comparat amb el del manobre que va col·locant maons un per un per construir un edifici, i les pràctiques habituals aquí descrites ens donen una idea de quins eren aquests «maons» amb els quals els dramaturgs de l'època van poder crear les seves especials i complexes architectures. Potser no és una simple casualitat que el més conscient «constructor» dramàtic de tots ells, Ben Jonson, hagués estat també manobre en algun moment de la seva carrera.

Els espais de les representacions

Salvador Oliva, *Introducció a Shakespeare*

Quan les representacions van abandonar les esglésies i les catedrals per fer-se als carrers i les places de la ciutat o als menjadors de les universitats o dels edificis dels col·legis d'advocats de Londres o en castells privats, els llocs que van adquirir una importància especial van ser els patis dels hostals. Eren patis interiors que es comunicaven amb el carrer per una sola sortida coberta. Encara s'utilitzaven per fer-hi representacions teatrals durant el temps de Shakespeare: algunes de les seves obres van ser representades al pati de l'hostal de Cross Keys, al carrer Gracechurch de Londres. És interessant de tenir en compte les característiques d'aquests espais perquè van servir de model per construir els primers teatres. L'hostal estava construït al voltant d'aquest pati que servia d'aparcament dels vehicles de l'època i de magatzem dels serveis de correus i transports ordinaris. L'edifici tenia un primer pis d'habitacions amb galeries que donaven al pati. Aquest tenia dues entrades: una de principal, que donava al carrer, i una altra, al davant de la principal, per on es podia entrar a l'hostal. S'alçava una plataforma que feia d'escenari i els espectadors se situaven, normalment drets, davant d'aquesta plataforma o bé seien als balcons de les galeries del primer pis. La paret de l'entrada de l'hostal, on sovint es penjava una cortina que feia de teló de fons, i l'espai entre la cortina i la paret amb l'entrada a l'hostal servien perquè els actors s'hi vestissin i s'hi maquillessin. També una part de la galeria del primer pis o una plataforma alçada més amunt que la primera podia ser utilitzada per representar-hi escenes que s'hi adequessin. Pensem en l'escena del balcó de *Romeo i Julieta*, en la qual Romeo és a baix i Julieta a dalt, al balcó de la casa dels Capulet. L'espai de sota la plataforma baixa també podia ser utilitzat per realitzar-hi efectes especials com el que trobem al final de l'escena cinquena del primer acte de *Hamlet*, quan l'Espectre parla a Hamlet, Marcel i Horaci «des de sota», tal com s'explicita en una de les indicacions escèniques.

Alguns dels hostals tenien una torre situada sobre la galeria, on hi podia haver una politja que, de vegades, s'utilitzava per fer-hi baixar personatges, com és el cas de l'escena quarta del cinquè acte de *Cimbelí*, quan Júpter baixa entre llamps i trons

assegut sobre una àguila. També en aquesta torre s'hissava una bandera que anunciava a la gent de la ciutat que aquella tarda hi hauria una representació.

Però els patis dels hostals no eren llocs gaire adequats per fer-hi teatre. Moltes vegades no se'n podia fer ús perquè els missatgers ordinaris hi emmagatzemaven les mercaderies que havien portat de la capital. Quan estaven disponibles, les companyies havien de pagar-ne el lloguer i, a més, depenien del permís de l'Ajuntament de Londres, que no estava gaire disposat a veure les companyies amb bons ulls. L'any 1574, l'Ajuntament els va exigir una llicència perquè, com que s'hi aplegava molta gent, especialment joves, sovint hi havia desordres, baralles i, segons un document de l'època, «malvades pràctiques d'incontinència» a les cambres i llocs amagats, adjacents a les galeries. L'Ajuntament feia pagar cares aquestes llicències; i això, juntament amb tots els altres inconvenients, va portar James Burbage, un fuster que es va convertir en actor, a llogar un terreny fora de la jurisdicció de l'Ajuntament de Londres per construir-hi un edifici dissenyat exclusivament per representar-hi obres de teatre. I és així com va néixer el primer teatre d'Anglaterra, l'any 1576. El van anomenar simplement The Theatre. L'única cosa que en sabem és que era de fusta, que s'assemblava als espais dels patis dels hostals i que ben aviat va tenir imitacions, com ara els teatres coneguts amb el nom de The Curtain, The Rose i The Swan. El més famós va ser The Globe, construït l'any 1599 a l'altre costat del riu (i també fora de la jurisdicció de l'Ajuntament) amb la fusta de The Theatre, que es va haver de desmuntar perquè a Burbage se li havia acabat el contracte d'arrendament.

Com eren aquests teatres, no ho sabem amb precisió. Es conserva una còpia no gaire acurada d'un dibuix de Johannes de Wit que representa el teatre The Swan, construït pels volts de 1596. Mostra un edifici de tres pisos amb un escenari adossat a la paret i projectat cap al centre. Els pisos, que recorden les galeries dels patis dels hostals, estan coberts, també l'escenari, que té una teulada que descansa sobre dues columnes. Però la platea, on el públic s'estava dret, pagant un penic per l'entrada, no té sostre, perquè, com que no utilitzaven el recurs de la llum artificial, s'havien de refiar de la llum del dia. El públic que seia a les galeries pagava una entrada més cara i podia seure i estar més arrecerat. Al fons de l'escenari, s'hi veuen dues portes i, a

sobre, una galeria amb la mateixa funció que les plataformes elevades dels patis dels hostals. A sobre d'aquesta galeria, hi ha la torre.

Una altra font d'informació sobre la forma d'aquests edificis és el contracte per construir el The Fortune. Encara que el contracte especificués que The Globe n'havia de ser el model, The Fortune era quadrat, i no rodó. L'escenari tenia uns catorze metres d'amplada i vuit i mig de fondària.

Hem d'inferir les altres informacions a partir de les indicacions escèniques de l'obra, com per exemple: «Entren un ciutadà per una porta i un altre ciutadà per l'altra.» Sabem també que a sota l'escenari hi havia un espai per col·locar-hi els músics quan l'obra requeria música, per exemple, a *Antoni i Cleopatra*, o per situar-hi l'actor que feia d'espectre a *Hamlet* en el moment ja esmentat més amunt. És possible que hi hagués també una cortina en alguna part del fons de l'escenari que podia servir per a l'escena de Hamlet i la seva mare abans que aquest, per error, mati Poloni, que està amagat precisament darrere una cortina.

En oposició a aquests tipus de teatres públics, hi havia també els teatres privats. Aquests eren molt més cars i limitaven el públic a la gent amb possibilitats econòmiques. Quasi sempre consistien en una gran habitació coberta i, per tant, amb el recurs de la il·luminació artificial. Un d'aquests teatres es va establir a Blackfriars, un convent de frares dominics confiscat per la corona l'any 1538 i, per tant també fora de la jurisdicció de l'Ajuntament. En aquest teatre tots els personatges, i no tan sols els femenins, eren representats per nois de vuit a tretze anys. Es va tancar l'any 1584, i el 1596, Burbage va construir un segon Blackfriars, que, a partir de 1608, era utilitzat durant l'hivern, quan The Globe resultava inadequat per representar-hi obres.

Alguns estudiosos han calculat que l'aforament de teatres com The Globe era de dues mil persones. Si pensem que aleshores el nombre d'habitants de Londres s'acostava als dos-cents mil, podem tenir una idea del percentatge de la gent que hi assistia. Pensem també que una companyia com The Admiral's Men era capaç de representar onze obres en vint-i-tres dies. Ara bé, l'espai interior no era gaire gran, i els actors estaven molt acostats al públic, sense la separació que imposa el prosceni i la boca

dels escenaris actuals. Les funcions començaven a les dues de la tarda i tenien una durada que oscil·lava entre dues i tres hores. És possible que obres com *Hamlet*, que, tal i com tenim el text actualment, podria durar ben bé sis hores, no es representessin completes. El començament era anunciat per tres tocs de trompeta i, com dèiem més amunt, una bandera hissada a la torre indicava que aquell dia hi havia funció. Una cortina negra penjada al fons de l'escenari indicava que l'obra era una tragèdia, i una de color o brodada, que era una comèdia. No hi havia decorats. Les paraules del text indicaven el lloc on transcorria l'acció. Per exemple, quan, després de naufragi, a *Nit de Reis*, Viola arriba a la platja, pregunta a un mariner:

«Quin país és aquest?» I el mariner li respon: «Il·líria, senyora.» O quan a *Al vostre gust*, Rosalina i Cèlia s'escapen de la cort, disfressades de noi, la primera diu: «Bé, aquest és el bosc d'Arden.» Un altre exemple: un tron sobre l'escenari ja era suficient per indicar que l'escena estava situada al palau del rei.

Però si l'escenari era tan despullat, el vestuari i l'attrezzo, en canvi, tenien molta importància i contribuïen a la riquesa de la funció, al que Aristòtil anomena *opsis* (espectacle), que enclou tots els elements visuals. Els vestits eren molt elaborats i molt cars; s'emportaven una bona part de pressupost de la companyia. Sabem per il·lustracions que, fins i tot en les obres de l'època, per exemple les tragèdies romanes, els vestits eren elisabetians i no romans, amb alguna excepció: es conserva una il·lustració de 1595 de *Titus Andrònic* on només el protagonista va vestit amb una mena de toga: tots els altres porten vestits elisabetians elaborats. La música, no tan sols les cançons, sinó també els tocs de trompeta i potser fins i tot la música de fons en algunes escenes, hi jugava un paper primordial, així com la simulació de sorolls com ara trons, armes de foc o descàrregues de canons, cosa que va originar més d'un incendi amb la consegüent destrucció del teatre. L'incendi més espectacular va ser el 29 de juny de 1613, durant una representació d'*Enric*

VIII. Segons un testimoni de l'època les descàrregues de canons van encendre uns papers i el foc va arribar fins al sostre de la part coberta. El teatre va quedar reduït al no-res en menys d'una hora.