

El teatro de Shakespeare en el seu context

Jordi Coca

Barcelona: Edicions de 1984, 2022

864 páginas

En sus largos años como profesor y espectador de teatro, Jordi Coca ha percibido que teníamos un problema con Shakespeare. La aureola del clásico nos ha llevado a sacralizar una obra tremendamente irregular, llena de préstamos y reescrituras, así como a situar sus valores y sus mensajes por encima del espacio y del tiempo, es decir, a universalizarlos. Es una visión admirativa y romantizada, culminada a finales del siglo XX por la lectura canónica de Harold Bloom, que atribuyó a Shakespeare nada menos que «la invención de lo humano», como si el autor de Stratford se hubiera sacado de la chistera un producto enteramente nuevo, libre de deudas con el pasado y con sus coetáneos, acotado en una autoría nítidamente individual. Coca no niega que Shakespeare escribiera mejor que sus pares. Pero recuerda que imitó y refundió como todos ellos. Así que el concepto de «invención» no parece el más adecuado. En su lugar, Coca prefiere hablar de «contexto», del «momento cero» de las obras de Shakespeare, de sus condiciones originales de representación, de las presiones del poder, de los gustos cambiantes del público y del peso de la tradición. Su objetivo es ofrecer un texto divulgativo que oriente tanto al espectador profano como a los actuales directores de escena, que a menudo se dejan cegar por la aureola del genio y por su presunta universalidad. No se trata, sin embargo, de un determinismo contextualista por parte de Coca, de fiarlo todo a las circunstancias políticas, económicas y sociales. Una de las principales hipótesis de *El teatro de Shakespeare en el seu context* (2022), de hecho, atañe a la psicología de los personajes: siguiendo a James Shapiro, Coca entiende que, en el decisivo año 1599, se produce un giro introspectivo en la obra shakespeariana, que nos lleva a las grandes obras maestras y que cuestiona el concepto de *problem plays*, ya que todo Shakespeare se vuelve «problemático» a partir de ese momento. Pero esa vuelta de tuerca, como todo lo que viene antes y después, no tiene nada de «invención». Es la respuesta dramática y política de Shakespeare a las circunstancias del momento. Respuesta que Coca alimenta con las teorías de la recepción y la sociología de la literatura, desde Jauss y Gadamer hasta Hauser, Greenblatt o, antes que nadie, Coleridge.

El teatro de Shakespeare en el seu context se divide en seis partes. En las dos primeras, Coca sienta las bases de su «perspectiva contextualizadora i recepcionista» (2022: 78), con una «Introducción» a las claves históricas y teatrales de la Inglaterra isabelina y jacobina, y con una «Cronología básica» que abarca desde la coronación de Isabel I

(1558) hasta el First Folio de las obras de Shakespeare (1623). En esas primeras páginas, Coca nos recuerda las encarnizadas luchas dinásticas entre los Tudor, los Plantagenet y los Estuardo; la inflación desatada, las malas cosechas y la amenaza climática de la Pequeña Edad de Hielo; los enfrentamientos entre católicos, anglicanos y puritanos; la delicada relación entre la corona y el Parlamento; las fugaces modas teatrales de la época; y las condiciones de representación de los teatros públicos y privados, de las universidades y de la corte. Son claves que se reiterarán a lo largo del libro, al hilo de las treinta y seis piezas teatrales atribuidas a Shakespeare, pero que Coca anticipa y resume en menos de cien páginas, con declarada vocación didáctica.

En la tercera parte entramos en la primera etapa de la obra de Shakespeare, lo que Coca denomina «Els primers camins», en que el joven dramaturgo de Stratford se abre paso en el mundo teatral londinense con comedias ligeras, obras de propaganda histórica y tragedias de venganza. Es el caso de *Trabajos de amor perdidos*, una parodia del ampuloso estilo eufuista de John Lyly, entonces en boga en la corte isabelina, que más allá de su aparente ligereza, lanzaba una seria advertencia contra el catolicismo que la reina Isabel había fulminado con el Acta de Supremacía protestante (1559) y que le ganaría la excomunión. Son también de esta época las tres partes de *Enrique VI* y el *Ricardo III*, donde Shakespeare tergiversa a placer la historia inglesa, pintando al último Plantagenet como un monstruo sanguinario y deforme (hoy sabemos que fue un buen rey) y ensalzando, por oposición, a los Tudor en el poder. Data igualmente de esta primera etapa el atroz *Tito Andrónico*, una *revenge play* que no se entiende, nos recuerda Coca, sin la relectura que autores como Thomas Kyd hicieron de las tragedias de Séneca. Pero tampoco sin una mínima sociología del teatro que nos explique la relación cotidiana del público isabelino con la violencia de los *liberties*, con sus deprimentes burdeles, sus hospitales para pobres y sus horcas de ejecución, donde se veían los cadáveres putrefactos de los reos nada más salir del teatro (Coca, 2022: 43).

La cuarta parte, «Res no ve de res», retoma la idea de Stephen Greenblatt con la que Coca encabeza su libro: «I believe that nothing comes of nothing, even in Shakespeare». Se encuadran aquí las obras de transición entre el Shakespeare primerizo y el Shakespeare maduro. Es el caso de *Romeo y Julieta*, que Coca no lee sentimentalmente, sino como una advertencia política contra las divisiones familiares que pueden llevar a la guerra civil. O *El mercader de Venecia*, donde se denigra al usurero Shylock, en abierto antisemitismo, no sin antes humanizarlo y encarar la idea de clemencia, lo que resonaba fuertemente en la reciente ejecución de Roderigo Lopez, el médico judío de Isabel I, bajo dudosas acusaciones de atentar contra la reina. Pero el gran punto de inflexión

de este período es *Enrique V*, donde Shakespeare deja definitivamente atrás las crónicas históricas y se adentra en el abismo psicológico que lo llevará a sus obras maestras.

La quinta parte se titula simplemente así, «Les grans obres», y contiene algunas de las interpretaciones sociológicas más interesantes de Coca. Por ejemplo, que *Julio César* no fue leída por el público isabelino como un péplum, sino como una reflexión sobre la sucesión de Isabel I, acosada por intrigas e intentos de asesinato, donde se instalan «la incertesa, el fet de no saber, els dubtes» (2022: 450) propias del humanismo renacentista. También la posibilidad de leer «la dilación» de Hamlet como el producto de un rasgo físico, el sobrepeso del personaje, lo que nos aleja del estereotipo romántico del joven apuesto y estilizado, así como de la metafísica lectura bloomiana del príncipe de Dinamarca como un sueño o una proyección mental. En este período de madurez, sin embargo, Shakespeare no abandona la propaganda, y hace de su *Macbeth* una retorcida legitimación dinástica de Jacobo I a través del personaje de Banquo, cuando la historia nos dice que era el atribulado Macbeth el legítimo aspirante al trono. *El rey Lear* también puede leerse como un guiño al nuevo rey Estuardo y a su proyecto de una Gran Bretaña unida, que las herencias y las traiciones filiales no debieran desunir jamás. Sin embargo, la gran obra de este período y, según Coca, de toda la dramaturgia shakespeariana, es *Antonio y Cleopatra*, donde Shakespeare alcanza el cénit de la complejidad psicológica con unos personajes que confunden lo personal con lo político o, como dice Bloom (con quien Coca concuerda en este punto), unos personajes que nos empujan de dentro hacia fuera (2022: 697), de lo privado a lo público, y con quienes Shakespeare empieza a despedirse de su particular «invención de lo humano» (2022: 708).

La sexta y última parte trata de los *romances*, de *Pericles* a *La tempestad*, pasando por *Cimbelino* y *Cuento de invierno*. Aquí se pierde la profundidad introspectiva de las grandes tragedias y entramos en un mundo mágico e inverosímil, aderezado de complejíssimas tramas. No desaparece, sin embargo, el arraigo histórico y político de Shakespeare, que Coca ilustra de manera ejemplar en *La tempestad*, la obra que cierra el volumen. A pesar de no tener fuentes conocidas, este último *romance* no es una fantasía nacida de la inventiva de Shakespeare. *La tempestad* está inspirada en el naufragio real del *Sea Adventure*, un barco de la británica Compañía de Virginia, que se proponía colonizar los nuevos territorios de América. El suceso, enormemente popular en la época, permitió a Shakespeare conectar con su público y legitimar el imperialismo de la Inglaterra jacobina sobre las nuevas tierras y etnias descubiertas allende el Atlántico. Es lo que representa el personaje de Próspero, trasunto de los neoplatonistas europeos, al someter a Ariel y Calibán, vistos con los ojos de Montaigne sobre los salvajes del Nuevo Mundo. Con *La tempestad*, Coca clausura

su estudio y nos demuestra por última vez que «nada viene de nada, ni siquiera en Shakespeare», que incluso las fantasías más desatadas tienen profundas raíces filosóficas, políticas y económicas, que el contexto es clave para desentrañar las posibilidades interpretativas de un texto, sus razones profundas y su sustrato ideológico, para evitar que nos ciegue la poderosa aureola de lo sagrado, lo canónico o lo universal.