

TRANSFORMACIONES NEOCLÁSICAS DEL *MACBETH* SHAKESPEARIANO

Blanca López Román
Universidad de Granada

ABSTRACT

In this article we reconsider the adaptation of *Macbeth* by Sir William D'Avenant and follow the transformations of the Shakespearean *Macbeth* through the neoclassic period. With that purpose we examine the views offered by not only well known critics and writers, but also by other not so well known spectators or readers. We believe that the study of Shakespearean adaptations and transformations offers a unique opportunity to trace the development of theatrical taste and the changes of literary standards of criticism.

Partimos de la distinción entre los conceptos de *interpretación* y de *adaptación*. Hablaremos de *interpretación*, cuando el director teatral intenta ser fiel al texto original, y de *adaptación*, cuando se reescribe un drama, se representa con la intención, más o menos explícita, de modificarlo.

Se puede decir que las adaptaciones de los dramas shakespearianos, en general, tienen poco valor literario, salvo honrosas excepciones en las que dramaturgos importantes los reescriben. Tal es el caso, por ejemplo, de *All for Love* de Dryden, que casi constituye una obra independiente. Sin embargo el estudio de las transformaciones de los textos shakespearianos, y concretamente de *Macbeth*, nos resultará útil por las siguientes razones.

En primer lugar, la consideración de los cambios en la representación y en la adaptación de Shakespeare facilita y ameniza el conocimiento de la evolución del gusto dramático y de la historia del teatro. George

Branam, el gran estudioso de las adaptaciones shakespearianas durante el siglo XVIII, ya lo indicó en la introducción de su obra:

The altered plays thus provide a kind of laboratory manual of the diction, dramatic theory, dramatic theory, and dramatic practice of the age in which they were written¹.

En segundo lugar, la evolución de la representación y adaptación de Shakespeare en Inglaterra y Francia, nos ayuda a comprender el extraño fenómeno de que en España se continúe adaptando a Shakespeare durante el siglo XIX. La influencia del Romanticismo alemán no impide que la primera traducción de *Macbeth* al español por José García de Villalta, se aplase hasta 1838. Mucho más inexplicablemente aún, ante el poco éxito de la representación de la traducción de *Macbeth*, continuarán las adaptaciones de Shakespeare durante la mayor parte del siglo XIX.

Finalmente el conocimiento del largo proceso de las adaptaciones shakespearianas nos puede ayudar a comprender la práctica, tan frecuente en nuestra época, de representar y modernizar la representación shakespeariana, e incluso de reescribir sus textos de manera comparable a como se hizo durante el siglo XVIII en toda Europa. Sirvan como ejemplo las conocidas adaptaciones de Bertolt Brecht, Ionesco, Tom Stoppard, Edward Bond, etc...

A lo largo de este trabajo prescindiremos de todo juicio de valor acerca de las transformaciones que operan en los textos shakespearianos. La razón es, sencillamente, que no intentamos hacer un estudio normativo de las adaptaciones, sino un análisis de su evolución y de su carácter.

1. *MACBETH* EN LA ÉPOCA DE SHAKESPEARE

Se conoce muy poco acerca de la puesta en escena de *Macbeth* en su propia época. En el caso de *Macbeth* sólo se cuenta con el diario de un conocido astrólogo isabelino que asistió a una representación en 1611. Este espectador se limita a contar el argumento, e indirectamente nos ofrece algunos detalles significativos. Por ejemplo nos informa de que Macbeth y Banquo entran en el escenario montados en sus caballos, seguramente animales de carne y hueso. También nos ofrece la importante constatación de que el fantasma de Banquo se representa mediante un actor real. Igualmente se describen las formas de actuar, gesticulantes y exageradas del personaje Macbeth, que cae "into a great passion of fear and fury". Puesto que se trata de un texto difícil de localizar lo reproduciremos entero.

In *Macbeth* at the Globe, 1611, the 20 of April, Saturday there was to be observed, first how Macbeth and Banquo, two noble men of Scotland, *riding through a wood*, there stood before them three women fairies or nymphs, and saluted Macbeth, saying three times unto him, Hail Macbeth, King of Codor; for thou shalt be king, but shall beget no kings, etc. Then said Banquo, thou shalt beget kings, yet be no king. And so they departed and came to the court of Scotland, to Duncan, king of Scots, *and it was in the days of Edward the Confessor*. And Duncan bade them both kindly welcome, and made Macbeth forthwith Prince of Northumberland, and sent him home to his own castle, and appointed Macbeth to provide for him, for he would sup with him the next day at night, and did so. And Macbeth contrived to kill Duncan, and through the persuasion of his wife did that night murder in his own castle, being his guest; and *there were many prodigies seen that night and the day before*. And when Macbeth had murdered the king, the blood on his hands could not be washed off by any means, nor from his wife's hands, which *handled the bloody daggers* in hiding them, by which means they became much amazed and affronted. The murder being known, Duncan two sons fled, the one to England, the other to Wales, to save themselves. They being fled, they were supposed guilty of the murder of their father, which was nothing so. Then was Macbeth crowned king; and then he, for fear of Banquo, his old companion, that he should beget kings but be no king himself, he contrived the death of Banquo, and caused him to be murdered on the way as he rode. The next night, being at supper with his noble men whom he had bid to a feast, to the which also Banquo should have come, he began to speak of noble Banquo, and to wish that he were there. And as he thus did, *standing up to drink a carouse to him, the ghost of Banquo came and sat down in his chair behind him* and he, turning about to sit down again, saw the ghost of Banquo, which fronted him, so that *he fell into a great passion of fear and fury*, uttering many words about his murder, by which, when they heard that Banquo was murdered, they suspected Macbeth. Then Macduff fled to England, to the king's son, and so they raised an army, and came into Scotland, and at the Dunsinane overthrew Macbeth. In the meantime, while Macduff was in England, Macbeth slew Macduff's wife and children, and after, in the battle, Macduff slew Macbeth. Observe also how Macbeth's queen did *rise in the night in her sleep, and walked and talked* and confessed all, and the doctor noted her words³.

Hemos subrayado algunas frases relativas al contexto del teatro isabelino, como la de que se trataba de los días de Eduardo el Confesor. Este espectador realmente parece haberse dado cuenta de que Shakespeare intenta adular la religiosidad carismática del rey. También hemos

subrayado las frases que nos hablan de acciones físicamente realizadas por los actores. Se nos informa de los movimientos del fantasma y de Macbeth, así como del realismo barroco y sangriento de la representación en la que se manejan “bloody daggers”. Se sabe que el teatro empleaba sangre y vísceras de la carnicería, para dar realismo a las escenas violentas, lo cual parece confirmarse con las observaciones de este diario.

2. *MACBETH* DURANTE EL PERIODO DE LA RESTAURACION

En la segunda mitad del siglo XVII, a partir del periodo de la Restauración, comienza el largo proceso de transformaciones de los textos shakespearianos, con la intención de actualizarlos y modernizarlos, adaptándolos a la mentalidad de la época. El proceso se extiende hasta nuestra propia época, en la que existen numerosos ejemplos de reescritura y puesta en escena de Shakespeare en versiones vanguardistas.

En la Restauración hubo en Inglaterra dos compañías autorizadas para representar obras de Shakespeare. Fueron The King’s Company y la compañía de Sir William D’Avenant. The King’s Company era la compañía de mayor éxito, la más sólida y la más conservadora, con derecho conocido a representar dramas isabelinos. En cambio la compañía de D’Avenant tenía que abrirse paso introduciendo innovaciones que fueran del agrado del público, más de acuerdo con las ideas y preocupaciones de la época. Como es lógico, las transformaciones de Shakespeare y concretamente de *Macbeth* hay que buscarlas en esta segunda compañía. La edición más reciente del *Macbeth* de D’Avenant es la de *Shakespeare the Critical Heritage*, editada por Brian Vickers, y que será la que utilizaremos para nuestras citas⁴.

A partir de la Restauración, el gusto por el espectáculo comienza a reducir la importancia del texto e incluso de los actores. Al mismo tiempo se emplean costosas maquinarias para dotar al teatro de decorados apropiados, con el consiguiente encarecimiento de la obra. Numerosos testimonios de la época, recogidos por Hazelton Spencer, nos lo confirman. Como ejemplo vamos a citar unas palabras de Richard Flecknoe en *Love’s Kingdom* (1664), en las que se censuran las nuevas formas de representación:

Now, for the difference betwixt our Theaters and those of former times, they were but plain and simple, with no other Scenes, nor Decorations of the Stage, but onely old Tapestry, and the Stage strew’d with Rushes, (with their Habits accordingly) whereas ours now for cost and ornament are arriv’d to the height of Magnificence; but that which makes our Stage the better, makes our

Playes the worse perhaps, they striving now to make them more for sight, than hearing; whence that solid joy of the interior is lost, and that benefit which men formerly receiv'd from Playes, from which they seldom or never went away, but far better and wiser than they came⁵.

Curiosamente las palabras de Richard Flecknoe nos recuerdan a otros directores de nuestra época que, como Peter Brook, defienden la vuelta a la pobreza escénica isabelina, al escenario vacío⁶. El conocido crítico del teatro contemporáneo G.L. Evans también habla de “the deterioration in the use of language” y de la pérdida de la poesía en el lenguaje del teatro moderno⁷.

La adaptación de D'Avenant, aunque la crítica unánimemente la rechaza, se publicó por primera vez en 1674, y se mantuvo vigente en la escena inglesa hasta que Garrick restauró la versión original del First Folio. Dover Wilson señala que, aunque el *Macbeth* de D'Avenant está muy desprestigiado, determinados textos isabelinos lo relacionan con Shakespeare. Concretamente Downes dice en *Roscius Anglicanus*, que a Betterton, el actor más prestigioso de la época, lo enseñó Sir William D'Avenant, que a su vez había aprendido de “the Author Mr. Shakespeare”⁸. Wilson piensa que Betterton heredó “the tradition of the original performances”.

Otra prueba del prestigio de la adaptación de D'Avenant son estas palabras del diario de Samuel Pepys que vamos a citar:

7 January 1667

...thence to the Duke's house, and saw *Macbeth*, which, though I saw it lately, yet appears a most excellent play in all respects, but especially in divertissement, thought it be a deep tragedy; it being most proper here, and suitable⁹.

A continuación veremos algunos ejemplos de las transformaciones del *Macbeth* de D'Avenant para tratar de establecer el sentido de las modificaciones que operan en el texto shakespeariano.

D'Avenant suprime determinadas escenas del *Macbeth* de Shakespeare, como la del “porter” (*Macbeth* II. iii), y la del asesinato de la esposa e hijos de Macduff (*Macbeth* IV. ii). Esta última escena no volvió a representarse en el teatro inglés hasta la puesta en escena realizada por Phelps en 1850. Muchos años después, nada menos que en 1909, William Poel, al reproducirla de nuevo, pensó que no se había representado desde el siglo XVII. La causa de estas supresiones podría estar en el deseo de evitar la mezcla de la tragedia y de la comedia, como en el caso del portero del infierno. En la escena del asesinato de la esposa e hijos

de Macduff se trata de evitar la violencia gratuita y excesiva, sobre todo al tratarse de personajes que no han aparecido antes en la obra, y que no parecen esenciales.

En determinadas ocasiones se suprimen versos de Shakespeare, que se consideran demasiado sangrientos para los nuevos gustos de la época, que empiezan a ser neoclásicos. Así por ejemplo se suprimen aquellos versos en los que Shakespeare habla de que el océano no bastaría para lavar la sangre de las manos de Macbeth:

What hands are here? Ha! they pluck mine eyes.
 Will all great Neptune's ocean wash this blood
 Clean from my hand? No, this my hand will rather
 The multitudinous seas incarnadine,
 Making the green one red

(Shakespeare, *Macbeth*, II.ii., 58-61)

De manera muy significativa, estos versos shakesperianos se sustituyen por lo que Joseph Donohue llamó "the frigidly polite diction"¹⁰ de los siguientes versos de D'Avenant:

MACBETH
 What knocking's that?
 How is't with me, when every noise affrights me?
 What hands are here! can the Sea afford
 Water enough to wash away the stains?
 No, they would sooner add a tincture to
 The Sea, and turn the green into a red¹¹.

Otro tipo de transformación frecuente en D'Avenant consiste en que se añaden versos, o escenas, a Shakespeare. Tal es el caso, por ejemplo, del acto tercero, escena segunda de D'Avenant, en la que se inventa un diálogo entre Macduff y Lady Macduff. Su tema es el de la guerra civil, que naturalmente interesa mucho tras la guerra interna que llevó a la Restauración de Carlos II. Así, en las palabras que vamos a citar a continuación Lady Macduff menciona la usurpación ilegítima del reino:

LADY MACDUFF
 If the Throne
 Was by Macbeth ill gain'd, Heavens may,
 Without your Sword, sufficient vengeance pay.
 Usurers lives have but a short extent,
 Nothing lives long in a strange element¹².

Veamos un curioso añadido de D'Avenant. Se trata de las palabras

finales de la obra, que se ponen en boca de Macbeth, y que acentúan una lectura de la obra didáctica y moralizante para el público:

MACBETH

So may kind Fortune Crown for your Raign with Peace,
As it has Crown'd your Armies with Success;
And may the Peoples Prayers still wait on you,
As all their Curses did Macbeth pursue:
His Vice shall make your Virtue shine more Bright
As Fair Day succeeds a Stormy Night.¹³

El gusto por el espectáculo y el uso de las nuevas máquinas que servirán para dar realismo a la escena, son otra fuente de transformaciones del texto isabelino. La representación tiende a convertirse en un vaudeville y acercarse a la ópera¹⁴. Las didascalias o “stage directions” de D’Avenant, para el Acto I, escena 1, además del “thunder and lightning” de Shakespeare, mencionan “three witches flying”. En el acto segundo, escena quinta, observamos dos canciones de las brujas, la segunda de ellas muy larga, unida a una nueva “dance upon the Heath”. La cita del diario de Samuel Pepys que hicimos anteriormente también nos confirma el carácter operístico de esta obra.

La caracterización de los personajes en el periodo de la Restauración busca una mayor claridad y coherencia en el retrato de los personajes. La expresión de las motivaciones del mensaje de las brujas queda totalmente aclarada, tal como indica, por ejemplo, la sustitución del verso shakespeariano de las brujas, “Fair is foul, and foul is fair” (*Macbeth*, I.i,10), por las palabras que casi parecen un parte meteorológico: “To us fair weather’s foul, and foul is fair!” El misterio shakespeariano de la escena inicial del drama se sustituye por unas brujas acrobáticas, que entran y salen volando, suspendidas de una cuerda, tal como indican las instrucciones de D’Avenant.

Durante la Restauración se busca el equilibrio de los personajes. En el caso de *Macbeth*, D’Avenant inventa escenas en las que aparece Lady Macduff, para que sirva de contrapunto a la malvada Lady Macbeth. De nuevo se busca la transparencia del mensaje. En el acto primero se inventa una escena entre Lady Macbeth y Lady Macduff, que nos acerca a la tragedia heroica de la época en el tema del honor y en la dicción:

LADY MACDUFF

My Lord, when Honour call'd him to the War,
Took with him half of my divided soul, lik'd so well
Which lodging in his bosom, lik'd so well
The place, that 'tis not yet return'd¹⁵.

D'Avenant también inventa escenas entre las brujas, Macduff y Lady Macduff. De nuevo se busca el equilibrio entre el bien y el mal, para contrarrestar la fuerza y el poder maligno de Macbeth. En el caso de las brujas se deja muy claro su carácter demoníaco. Como dice Lady Macduff en el Acto tercero, escena tercera:

The Messengers of Darkness never spake
To men, but to deceive them¹⁶.

Las tendencias reformadoras de Shakespeare que operan en las adaptaciones de D'Avenant, aunque absolutamente desprestigiadas por la crítica romántica y moderna, continuaron desarrollándose durante el siglo XVII. Como indica Jeremy Treglown, "its influence was still felt well into the nineteenth century"¹⁷. Curiosamente, *Macbeth*, el verdadero *Macbeth*, no llegó a nuestros escenarios en España hasta que José García de Villalta lo tradujo en 1838¹⁸. Ante el poco éxito de la traducción en el teatro, las adaptaciones de corte neoclásico continuaron en nuestro país durante la mayor parte del siglo XIX¹⁹.

3. TRANSFORMACIONES NEOCLÁSICAS DE *MACBETH* EN INGLATERRA

El neoclasicismo continuó desarrollando las pautas de transformación de Shakespeare que hemos visto en el periodo de la Restauración. Se siguen apreciando los sentimientos inflados, tan característicos de la tragedia heroica. En el caso de *Macbeth* se trata del Horror, escrito con mayúsculas, tal como nos indica Sir Richard Steele en uno de sus "essays", publicado en *The Spectator* en 1711:

The Incantations in *Macbeth* have a solemnity admirably adapted to the occasion of that Tragedy, and fill the Mind with a suitable Horror²⁰.

En el siglo XVIII se produjo un fuerte movimiento de defensa de Shakespeare y de vuelta a los textos originales. David Garrick²¹ alcanzó un gran éxito con la restauración parcial de sus obras, logrando con ello la aceptación del público. Las adaptaciones de D'Avenant se sustituyen por lo que muchos consideraban los auténticos textos shakespearianos, tal como Shakespeare los escribió, según nos cuenta un comentarista contemporáneo.

He restor'd Nature to her lawful Empire upon the Stage, and taught us by the conviction of our sympathizing Souls, that Kings themselves were Men, and felt like the rest of their Species²².

Durante este periodo se restablecen en el teatro inglés determinados dramas shakesperianos, al mismo tiempo que continúan las adaptaciones, desarrollando la práctica de la Restauración de alterarlos para mejorarlos. La edición de Christopher Spencer nos ofrece el título completo de la adaptación de D'Avenant y una reproducción facsímil de la primera página, que nos confirma esta meta de enmendar a Shakespeare:

MACBETH, a tragedy, with all the ALTERATIONS AMENDEMENTS, ADDITIONS, AND NEW SONGS, as it's now Acted at the Dukes Theatre²³.

A pesar del tiempo transcurrido, la obra de George C. Branam, *Eighteenth-Century Adaptations of Shakespearean Tragedy*, sigue teniendo plena vigencia para el estudio de las adaptaciones shakespearianas del siglo XVIII. Durante la época neoclásica, en la representación de Shakespeare, se busca el acercamiento a los gustos del público. Por ello se quiere clarificar el lenguaje, esclarecer las motivaciones de los personajes, acercarse a la dicción cortés, y que los dramas ofrezcan una abierta lección moral para el público. En lo que respecta al respeto por las tres unidades clásicas la crítica literaria inglesa es mucho menos estricta con Shakespeare que la francesa y la española.

Cuando se estudian las adaptaciones shakespearianas neoclásicas, David Garrick es la figura más importante, a pesar de que también merece con justicia el título de primer restaurador del gran dramaturgo isabelino. Las adaptaciones de Garrick estuvieron vigentes durante casi todo el siglo XVIII, por lo menos hasta su muerte en 1779.

Entre las alteraciones más notorias del *Macbeth* de Garrick se pueden citar las siguientes. Se introduce una escena de las brujas, sacada de D'Avenant, al terminar el acto segundo. Al "porter" (II.iii), se le convierte en lo que Branam llama "harmless, sober attendant"²⁴. Lady Macbeth no aparece en la escena del descubrimiento del asesinato de Duncan. El texto completo de la adaptación se puede examinar en la edición de Bell, editada por Francis Gentleman, y publicada en 1773. C.B. Bogan no ofrece información sobre todos estos cambios en *Shakespeare in the Theatre, 1701-1800*, Vol. 2 (Oxford, 1957).

En el volumen tercero de *Shakespeare, The Critical Heritage*, se reproducen las palabras que D'Avenant pone en boca de Macbeth, cuando está a punto de morir. Vamos a citarlas como ejemplo de la lección moral que Garrick intenta transmitir a su público a través de su versión del texto shakespeariano:

MACBETH

'Tis done! the scene of life will quickly close.

Ambition's vain, delusive dreams are fled,
 And now I wake to darkness, guilt and horror;
 I cannot bear it! let me shake it off—
 'Tw'o not be; my soul is clogg'd with blood—
 I cannot rise! I dare not ask for mercy—
 It is too late, hell drags me down; I sink,
 I sink—Oh! my soul is lost for ever!
 Oh!²⁵

En unas notas no firmadas, aparecidas en *The Universal Museum*, se leen estas palabras que nos resumen el sentido de las transformaciones que Garrick introduce en *Macbeth*:

The tragedy is certainly one of the finest pieces of Shakespeare, contains some of the finest flight of the most poetic fancy, and has several characters that are marked and supported in the strongest manner. In *Macbeth* we see the traits of ambition opening in his mind by degrees, and forming some transitions in which Mr. Garrick was peculiarly natural and great²⁶.

A través de estas palabras constatamos que la lectura que Garrick hace de *Macbeth* se centra en el tema de la ambición. Con respecto a la forma de representar al personaje, este espectador anónimo la resume como “natural and great”. Se refuerza el curioso sentimentalismo que impregna el teatro y la literatura de la época²⁷.

Llegados a este punto, parece obvio reconstruir la representación que Garrick hacía del personaje *Macbeth*, refiriéndonos a un testimonio contemporáneo que nos habla del soliloquio en que éste se imagina la famosa daga (*Macbeth*, I.ii. 33-61).

Nothing could possibly be greater than *Macbeth's* seeing the daggers in the air; those terrible phantoms of his guilty imagination were sublime thoughts of the poet, and most naturally acted by this great man²⁸.

En 1801, Arthur Murphy en *The Life of David Garrick* describe con gran viveza su actuación gesticulante y grandilocuente en una escena en que *Macbeth* aparece con la daga ensangrentada en la mano:

...when Garrick re-entered the scene, with the bloody dagger in his hand, he was absolutely scared out of his senses; he looked like a ghastly spectacle, and his complexion grew whiter every moment till at length, his conscience stung and pierced to quick, he said in a tone of wild despair:
 Will all great Neptune's ocean wash this blood
 Clean from my hand?²⁹

Otro autor contemporáneo, John Boyle, expresa una opinión semejante, igualmente aprobadora de Garrick. De nuevo, se nos habla de la ambición de Macbeth, de su estilo grandilocuente y del sentimentalismo tan frecuente en la literatura del siglo XVIII. Esta vez el tema es la daga ensangrentada en las manos de Macbeth, tras el asesinato de Duncan. Aunque se trata de una larga cita pensamos que vale la pena reproducirla completa.

There is not any character in Tragedy so seldom hit off by the Actor as Macbeth, perhaps there are few more difficult; and in the hands of Garrick it acquires an inconceivable ease. It is curious to observe in him the progress of guilt from the intention to the act. How his ambition kindles at the prospect of a crown when the witches prophecy, and with what reluctance he yields, upon the diabolical persuasions of his wife, to the perpetration of the murder! How finely does he shew his resolution staggered, upon the supposed view of the air-drawn dagger, until he is roused to action by the signal, viz. the ringing of the bell!

It is impossible for description to convey an adequate idea of the horror of his looks when he returns from having murdered Duncan with the bloody daggers, and hands stained in gore. How does his voice chill the blood when he tells you, "I've done the deed" (2.2.14) and then looking on his hands, "this is a sorry sight!" (2.2.20). How expressive is his manner and countenance during Lenox's knocking at the door, of the anguish and confusion that possess him³⁰.

Durante el último cuarto del siglo XVIII, tras la retirada de Garrick en 1776, *Macbeth* quedó en manos de dos famosos actores, John Philip Kemble y su hermana la famosa Sarah Siddons. Ambos continuaron explorando la psicología de los dos personajes centrales, Macbeth y lady Macbeth. El texto de Kemble se publicó en 1794.

A finales del siglo XVIII se continúa con una curiosa mezcla de alabanza y de censura, especialmente dentro del mundo del teatro. Por ejemplo J.P. Kemble escribió un artículo en defensa de *Macbeth*, del que hemos seleccionado unas palabras en las que se censura a Shakespeare por su abandono de las unidades. Sin embargo, se defiende al personaje de Macbeth por razones sentimentales y morales:

Neglect of unity is the obvious fault of Shakespeare's pieces, truth of manners their unrivalled excellence.

This Essay does not profess to observe upon any inconsistency in the conduct of the tragedy of *Macbeth*, it concerns itself only with the sentiments of the hero of it, presuming they will more effectually serve ethics if, analysing his character, it shews that

there is no distinction between him and King Richard in the quality of personal courage. If Macbeth is what Mr. Whately describes him, we must forego our virtuous satisfaction in his repugnance to guilt for it arises from mere cowardice; and can gain no instruction from his remorse, for it is only the effect of imbecility. We despise him; we cannot feel for him; and shall never be amended by a wretch who is uniformly the object of our contempt³¹.

Antes de terminar nuestro estudio de las transformaciones neoclásicas que operan en el *Macbeth* de Shakespeare, nos referiremos a una conocida innovación de la famosa Sarah Siddons. Su objetivo era el de humanizar el retrato de Lady Macbeth, combinando su carácter despiadado con un aire femenino. Se trata de la escena en que Lady Macbeth camina sonámbula y se lava las manos. En esta escena la costumbre era que la actriz llevara una vela en las manos. Mrs. Siddons eliminó la vela con el fin de lavarse las manos con más realismo y naturalidad, a pesar de que lo hizo en contra del director Sheridan. La innovación alcanzó un gran éxito. La propia Siddons lo cuenta en *The Morning Post* del día 3 de febrero de 1785:

The scene, of course, was acted as I had myself conceived it, and the innovation as Mr. Sheridan called it, was received with approbation³².

Terminaremos nuestro recorrido por las transformaciones neoclásicas de *Macbeth*, llamando la atención acerca del valor condicionado y relativo de la crítica literaria. La conclusión de un estudio como el que acabamos de realizar nos puede ayudar a huir de valoraciones absolutas. Las sucesivas transformaciones del *Macbeth* shakespeariano son una prueba de ello. Brian Vickers habla expresamente de una cura de humildad:

We can juxtapose our understanding of Shakespeare with the eighteenth century understanding of him, and with our understanding of them. The triple process of comparative interpretation ought to make us see that our position is also time-bound, and culture bound, ought to prevent us from feeling any sense of superiority³³.

A una conclusión semejante se ha llegado también a partir de recientes teorías lingüísticas. Nos referimos concretamente a la teoría y crítica post-estructural, llamada *deconstruction*³⁴.

Notas

1. Branam, George: *Eighteenth-Century Adaptations of Shakespearian Tragedy*, University of California Press, Berkeley and Los Angeles, 1956. Véase introducción, pág. v.
2. Entre las adaptaciones shakespearianas, realizadas en el teatro moderno por autores importantes, se pueden citar las siguientes:
 - Edward Bond: *Lear*, Eyre Methuen, 1972, adaptación y reescritura de *King Lear* de Shakespeare.
 - *Coriolano* de Shakespeare, Adaptación de Bertolt Brecht, Traducción de Jorge Hacker, *Teatro Completo. El Preceptor Antígona y Coriolano*, Ediciones Nueva Visión, Buenos Aires, 1981.
 - Tom Stoppard: *Rosencrantz & Guildenstern Are Dead*, Faber, 1967.
 - Tom Stoppard: *Dogg's Hamlet, Cahoot's Macbeth*, Faber and Faber, 1980.
 - Charles Marowitz: *The Marowitz Shakespeare. Adaptations and Collages of Hamlet, Macbeth, The Taming of the Shrew, Measure for Measure and The Merchant of Venice*, Marion Boyars, London, 1978.
 - Arnold Wesker: *The Journalists/The Merchant/The Wedding Feast*, Wesker, Penguin Plays, Volume Four, 1977.
 - Eugene Ionesco: *Plays. Macbeth, The Mire, Leaning to Walk*, Vol. 9, Calder and Boyars, London, 1966-73.
3. Diario de Simon Foreman. Véase una reproducción de este diario en *Theatre Quarterly*, Vol. 1, Número 3, July-September 1971, pág. 13.
4. *Shakespeare, The Critical Heritage*, Volume 1, 1623-1692, edited by Brian Vickers, Routledge and Kegan Paul, London, 1974, págs. 47-75.
 La edición más completa de la adaptación del *Macbeth* de Sir William D'Avenant sigue siendo la de *Five Restoration Adaptations of Shakespeare*, edited with an Introduction by Christopher Spencer, University of Illinois Press, Urbana, 1965.
5. Véase Spencer, Hazelton: *Shakespeare Improved. The Restoration Versions In Quarto and On The Stage*, Frederick Unger Publishing Co., New York, 1927, 1963, página 55.
6. Book, Peter: *The Empty Space*, Penguin, 1968.
7. Evans, Gareth Lloyd: *The Language of Modern Drama*, Dent, London, 1977, pág. 213.
8. Véase la introducción de Dover Wilson a la edición de *Hamlet* de Shakespeare, publicada por Cambridge University Press, 1971, págs. 121-22.
9. Citado en *Shakespeare, The Critical Heritage*, Vol.1, op. cit., pág. 31.
10. Joseph Donohue: "Macbeth in the Eighteenth Century", *Theatre Quarterly*, op. cit. págs. 20-24.
11. *Shakespeare, The Critical Heritage*, Vol. 1, op. cit., pág. 57.
12. *Shakespeare, The Critical Heritage*, Vol. 1, (Act I, Scene v), op. cit., págs. 61-2.
13. *Shakespeare, The Critical Heritage*, Vol. 1, (Act V, Scene ix), op. cit, pág. 75.
14. Jeremy Treglown: "Shakespeare's Macbeth's: Davenant, Verdi, Stoppard and the Question of Theatrical Text", *English. The Journal of the English Association*, Vol. xxix, 1980, págs. 95-113.
15. *Shakespeare, The Critical Heritage*, Vol. 1, op. cit., pág. 51.
16. *Shakespeare, The Critical Heritage*, Vol. 1, op. cit., pág. 61.
17. Jeremy Treglown, op. cit., pág. 104.
18. García de Villalta, José: *Macbeth*. Imprenta de D. José María Ripollés, Madrid, 1838.
19. Véase Alfonso Par: *Representaciones Shakespearianas en España*, Tomo 1, Madrid, Biblioteca General de Victoriano Suárez, 1936.

20. *Shakespeare, The Critical Heritage*, Vol. 2, From *The Spectator*, N.º 141, op. cit., pág. 269.
21. Los textos de Garrick pueden verse en la edición de Shakespeare que hizo Bell para los actores en 1774.
22. Citado por Joseph Donohue en “*Macbeth in the Eighteenth Century*”, *Theatre Quarterly*, op. cit., pág. 23.
23. La edición más completa de las adaptaciones de D’Avenant es: *Five Restoration Adaptations of Shakespeare*, ed. Christopher Spencer, University of Illinois Press, Urbana, 1965. Véase la reproducción facsímil en la pág. 33.
24. Branam, George, op. cit., pág. 11.
25. Véase *Shakespeare, The Critical Heritage*, vol. 3, op. cit., págs. 133-4.
26. *Shakespeare, The Critical Heritage*, Vol. 4, op. cit., pág. 460.
27. *The Revels History of Drama in English*, General editors: C. Leech and T.W. Craik, Vol. vi 1750-1880, Methuen, London, 1975, pág. 97.
28. *Shakespeare, The Critical Heritage*, Vol. 4, op. cit., pág. 461.
29. *Shakespeare, The Critical Heritage*, Vol. 6, op. cit., pág. 635.
30. *Shakespeare, The Critical Heritage*, Vol. 4, op. cit., pág. 368.
31. John Kemble: *Macbeth Reconsidered; An Essay* (1776), en *Shakespeare, The Critical Heritage*, Vol. 6, op. cit., págs. 430-9, cita en pág. 431.
32. Véase “Sarah Siddons as Lady Macbeth: Two Contemporary Accounts”, en *Theatre Quarterly*, Vol. 1, n.º 3, July-September 1971, pág. 25.
33. Véase la introducción al volumen 6 de *Theatre Quarterly*, op. cit., pág. 41.
34. Consúltese, por ejemplo, Christopher Norris: *Deconstruction: Theory and Practice*, Methuen, N.Y., 1983.