

EL CARÁCTER ARISTOCRÁTICO DEL TEATRO DE LA RESTAURACIÓN INGLESA. DESMITIFICACIÓN Y POPULARIZACIÓN DE UN GÉNERO

Marina FILGUEIRA FIGUEIRA

Universidade da Coruña

El carácter aristocrático con que la crítica victoriana caracterizó al teatro de la Restauración en Inglaterra se contrapone con el tono popular que a finales del siglo XVI empapó la dramaturgia del periodo isabelino en las Islas Británicas. Sin embargo, hemos de aclarar desde el principio de este artículo que, en ocasiones, se ha denominado como teatro de la Restauración, no sólo al que se inició en 1660 con el reinado de Carlos II (1630-1685), sino también al apadrinado por los dos Estuardo que le precedieron en la corona; su abuelo, Jacobo I (1566-1625) que reinó desde 1603 hasta su muerte, y su padre, Carlos I (1600-1649), cuyo reinado se inició en 1625. Así pues, debemos delimitar bien lo que llamaremos aquí teatro de la Restauración, y entenderemos también que aunque cercanos en el tiempo, no lo fueron tanto en su carácter, siendo el primero más aristocrático y regio, y el posterior, más popular y menos restringido como aquí se mostrará. De este modo, denominaremos teatro de la Restauración al que se representó en Inglaterra desde 1660 hasta 1700. Fue precisamente en 1660 cuando Carlos II a la vuelta de su exilio en Francia, impulsó enérgicamente la restauración del teatro inglés. La corte de Luis XIV (1638-1715) influyó sobremanera a este monarca, que movido por su admiración por el esplendor galo decidió que su propia corte debía poseer la misma elegancia y sofisticación que la de su homólogo europeo (Morrah, 1979: 40-44). Sin embargo, este mítico carácter

aristocrático no responde fielmente a la realidad, tal y como este artículo demostrará. Para ello, nos remitiremos a múltiples hechos históricos y a diferentes fuentes, tanto primarias como secundarias, a la vez que aportaremos un análisis personal de los diferentes elementos que caracterizaron este teatro, tales como el tipo de audiencia, el gusto de ésta, los actores, la aparición de la mujer en la escena, las condiciones espaciales, el lenguaje teatral, y en concreto el uso de los apartes en las comedias de la Restauración inglesa.

A la muerte de Isabel I (1533-1603) le siguieron múltiples acontecimientos históricos, políticos, y culturales. Y como no podía ser de otro modo, diversas fueron las transformaciones que sufrió el teatro inglés durante las monarquías de los dos primeros Estuardo: Jacobo I y Carlos I. Fue durante sus períodos cuando se inició la privatización paulatina de dicho género y durante los que el teatro se convirtió en un espectáculo principalmente palaciego, destacando por encima de cualquier otro tipo de representación la mascarada cortesana. El lujo y ostentación, signos del absolutismo real, fueron los elementos que caracterizaron el teatro de la corte de Jacobo I, terriblemente influido por la pompa italiana. La llegada de su sucesor, Carlos I, en 1625, no varió significativamente este tono aristocrático que el teatro de corte había adquirido con su padre, Jacobo I. Más bien al contrario, este segundo Estuardo impulsó aún más las mascaradas, siendo el propio rey y la reina quienes tomaban parte en ellas, provocando, por supuesto, la indignación de los puritanos ingleses. Posteriormente, hasta volver a gozar del estatus que alcanzaría con Carlos II durante la Restauración, la dramaturgia inglesa sufrió también la dureza de la república puritana, ya que en 1642 se estableció el cierre de los teatros por medio de una orden gubernamental que expiró cinco años después sin grandes cambios. Dos años más tarde, en 1649, Oliver Cromwell (1599-1658), no sólo no levantó esta orden, sino que se adhirió a la prohibición de todo tipo de representaciones teatrales en Inglaterra, satisfaciendo la corriente puritana que desde finales del siglo XVI perseguía el cierre de los teatros ingleses. De este modo, en Inglaterra durante más de dieciocho años el teatro se vio avocado a una de sus peores épocas. Aunque a pesar del cierre de los teatros como cabe esperar, “entre 1642 y 1660 [...] existió actividad teatral, especialmente en las casas de los nobles

londinenses” (Santaemilia, 1986: 12). No obstante, las representaciones de carácter privado no eran las únicas, puesto que también existieron algunas representaciones públicas, si bien con carácter secreto, en tabernas y diversos tugurios del bajo Londres. En 1660, tal y como se ha esbozado anteriormente, Carlos II, fiel defensor del teatro, volvió de Francia para reclamar el trono y con su vuelta, el veto impuesto por Cromwell se levantó inmediatamente. El monarca no sólo se convirtió en el mejor mecenas y protector del teatro, sino que también dotó durante su reinado a dos compañías teatrales con patentes reales para poder repartirse el fructífero pastel que desde los escenarios se creaba. La King's Company y la Duke's Company, dirigidas respectivamente por Thomas Killigrew (1612-1683) y William Davenant (1606-1668), fueron hasta 1682, las dos únicas compañías que pugaban por el favor del público.

Con relación a este público cabe señalar que a pesar de que durante siglos disfrutó de fama de restringido y elitista, y posteriormente fue tachado de chabacano y vulgar, en realidad, tal y como estudios posteriores han demostrado (Avery, 1966: 54-61; Love, 1980: 21-44; Scouten y Hume, 1980: 45-69), no fue tan homogéneo como se ha creído hasta hace unas décadas. La descripción hecha por Burton (1958: 63) de esta audiencia como una unión de “cortezanos, parásitos y prostitutas”¹ ha quedado ya desechada. La diversidad que aquí defenderemos queda ilustrada en el empeño que las dos compañías teatrales del momento ponían cada semana por acertar con el gusto de la audiencia y satisfacer así las expectativas creadas en cada uno de los espectadores y puesto que no todos ellos eran nobles o aristócratas, tal y como a continuación se señala, sus gustos divergían. A este respecto Anthony Burgess (1983: 2) nos dice que la audiencia “tenía una gama de gustos limitada: querían que hubiera agudeza, humor y sexo, pero poco más. Desde luego no pretendían que se les conmoviera o que se les hiciera pensar”. Así pues, aunque su gusto no fuera muy desigual, hemos de decir que esta audiencia, que en parte fue la culpable de crear el mito al que en un principio nos referíamos acerca del carácter aristocrático del teatro inglés de la Restauración, se caracterizó por ser más heterogénea de lo que los críticos victorianos creían. Por ello, a pesar de la imposibilidad de negar que “la escena y

¹ La traducción de la cita, al igual que todas las que le siguen, son mías.

la monarquía mantenían en el siglo XVII unas excelentes relaciones” (Santaemilia, 1986: 6), hemos de subrayar que esta audiencia, que, tal y como hemos visto, fue criticada y considerada poco inteligente (Love, 1980: 21), se vio muy influida no sólo por el favor real otorgado por Carlos II, sino también por otros muchos factores que aquí se expondrán. Por lo tanto, insistimos en que el público que acudía a las representaciones teatrales durante la Restauración no era tan homogéneo como se ha afirmado. Y aunque algunos críticos afirman que “la extracción social del público [era] menos amplia que el isabelino” y que “correspondía primordialmente a la clase alta” (Santaemilia, 1986: 7), en general, podemos decir que la audiencia de la Restauración se componía principalmente de damas de buenas familias y sus correspondientes pretendientes pero, a su vez, también acudían a los pequeños teatros “oficiales del ejército, abogados colegiados, ingeniosos, críticos, dandis y petimetres, tipos listos y matones, mujerzuelas, amantes mantenidas y pueblerinas, viejos hacendados [...] ciudadanos respetables” (Sutherland, 1990: 35), como algún miembro del parlamento, empleados de las dependencias de la Marina, algún que otro clérigo y familias con niños y criados (Avery, 1966: 54-61). A este público de gustos quizá no tan limitados, tal y como se ha comentado, le gustaba la elegancia, el humor, el ingenio, la lujuria, el adulterio y la intriga. Su comportamiento era peculiar, ya que en ocasiones más parecía que se tratase de una fiesta privada, en la que se obviaba a los actores en el escenario mientras que los espectadores organizaban representaciones improvisadas en foros reducidos dentro del mismo teatro. Alexandre Beljame (1948: 50-54) habla del estado de embriaguez en que algunos de los espectadores acudían al teatro y asegura que “no iban tanto a disfrutar de la obra, sino más bien a mofarse de ella. Iban a mirar y a escuchar, pero también a exhibirse” (Beljame, 1948: 57). Henri Misson de Valberg, aventurero francés de la época, comenta en sus *Mémoires et observations faites par un voyageur en Angleterre* (1698) este tipo de incidentes y dice que “caballeros importantes, especialmente, jóvenes, damas de buena reputación y virtud, doncellas en busca de víctimas se sentaban juntos y revueltos en estos lugares, charlando, jugueteando, divirtiéndose, escuchando y no escuchando” (cit. en Ozell, 1719: 219). De la misma forma, encontramos referencias a este tipo de comportamiento por parte del público en las propias obras, en las que

se hace referencia no sólo al bullicio originado por la audiencia, sino también a las sesiones paralelas que parte de este público llegaba a organizar mientras se desarrollaban las obras (Wycherley, 1675: 3). Del mismo modo, Sparkish, uno de los personajes más famosos de las comedias de William Wycherley (1641-1715), comenta irónicamente, en *The Country Wife*, la rivalidad entre los propios actores y algunos espontáneos que se encuentran como público: “La razón por la que a menudo hablamos más alto que los actores es porque pensamos que tenemos más gracia que ellos y les disputamos así el favor del público” (Wycherley, 1675: III, ii). Sin embargo, la reacción de los actores ante esta contra-actuación no debe escapar a nuestra atención, puesto que el desagrado por parte del elenco teatral era, en ocasiones, tal que éste se refleja en el propio prólogo de *The Fairy-Queen* (1692: ii)². Tan peculiar era esta audiencia, que fueron varios los personajes de la época que se refirieron directamente a ella: Samuel Pepys dejó constancia de su personal opinión acerca de la audiencia en su célebre diario, convirtiéndose el propio Pepys en uno de los mayores testigos del teatro de la Restauración que ha dejado documentado su amor y devoción por el género; el famoso poeta Robert Gould (1660–1709) publica un poema titulado “The Playhouse: A Satyr” (1689)³; posteriormente, otras figuras de la época como el artista William Hogarth (1697-1764) dejaron muestra de su particular visión de este público por medio de cuadros como *The Laughing Audience* (1733) que muestra el carácter festivo de este público. Incluso periódicos del momento como el *Newdigate Newsletter* o el *Impartial Protestant Mercury* dejaron constancia de este, por momentos, salvaje

² *The Fairy-Queen* es una de las obras más célebres de la época, se trata de una mascarada o semi-ópera escrita por Elkanah Settle a partir de la famosa comedia *Sueño de una noche de verano* (1594-1596) de William Shakespeare, y con música compuesta por Henry Purcell.

³ Este poema de Gould fue publicado por primera vez junto a otros versos del autor en la colección *Poems Chiefly Consisting of Satyrs Epistles* en 1689, en 1709 se volvió a imprimir y posteriormente en 1934 Montague Summers (1880-1948) incluye el poema como apéndice en su obra *The Restoration Theatre* (Martín, 2003: 59). El poema describe detalladamente diferentes elementos presentes en el teatro de la época: el tipo de audiencia, la inmoralidad de las obras, el tipo de dramaturgos que las escribían, y sobre todo, el ambiente en el que se movían los actores, haciendo una feroz crítica del tipo de público que frecuentaba los alrededores de Covent Garden y las peripecias de famosas figuras del escenario tales como Thomas Betterton y Elizabeth Barry.

comportamiento por parte de algunos espectadores (Thomas, 1989: 181). Todo esto nos deja claro que durante la Restauración, los teatros londinenses acogían diversos tipos de público que organizaban representaciones paralelas cada jornada, puesto que no sólo existían representaciones teatrales sobre el escenario, sino que también las había en la platea y los palcos, siendo éstas últimas en ocasiones, las más exitosas en cuanto a la atención del gran público. Sin embargo, esto no nos debe hacer pensar que la audiencia de la época fuese considerada como ingrata o como una mala audiencia, de hecho, muchos críticos han asegurado que era una de las mejores, así lo inferimos de algunos comentarios al respecto: “las condiciones de actuación durante la Restauración eran malas sólo si se considera que una obra teatral debe paralizar la vida del recinto teatral y no interactuar con él” (Styan, 1975: 126). Esta heterogeneidad, y por tanto, este carácter menos aristocrático y más popular, que bajo nuestro punto de vista caracteriza al público del teatro de finales del siglo XVII en Inglaterra, por un lado, se contrapone con la idea que se desprende del favor real concedido por el monarca, pero a la vez, es el resultado natural de éste. Lo que queremos decir es que el alegre monarca, apelativo con el que era conocido este rey, infundió al teatro de la Restauración de un carácter festivo y popular, su mera presencia en los teatros convirtió los recintos teatrales en lugares de entretenimiento, protegidos bajo favor real, pero no por ello, menos divertidos. A diferencia de otros monarcas anteriores que beneficiaron el teatro atrayendo físicamente las representaciones teatrales a palacio, Carlos II no restringió su apoyo a las veladas palaciegas, sino que su presencia en los teatros londinenses se convirtió en un elemento común que marcó el talante de las representaciones, puesto que su cercanía, lejos de aristocratizar los recintos teatrales, aportó al género su desmedido amor por los placeres y el teatro dejó de ser algo inaccesible al pueblo. Se convirtió de este modo en algo más cercano, más popular, ya que el carácter intimista con el que este rey dotó a las funciones ofreció una nueva dimensión a la dramaturgia inglesa, recuperando en parte la grandiosidad y éxito del teatro isabelino del siglo anterior. La visión cinematográfica sobre el teatro de esta época, que el director británico Richard Eyre nos ofrece en la película *Belleza prohibida* (2004), muestra esta nueva era del teatro inglés al final de la película, en el que la presencia de Carlos II es determinante y, aunque en el film existe un elemento ficticio importante, el momento final es

muy revelador en cuanto al cambio que el teatro de la Restauración vivió propiciado por el apoyo de este monarca.

Existe otra cuestión importante que considerar en relación con el comportamiento cercano entre la audiencia del teatro de la Restauración y los actores, elemento que también fue propiciado por Carlos II: la presencia de mujeres en el auditorio y, sobre todo, en el escenario. Desde 1588, las mujeres habían dejado de participar en representaciones teatrales, puesto que ese año “Sixto V firma un edicto prohibiendo la aparición de las mujeres en los escenarios” (Santaemilia, 1997: 156). Esta prohibición sólo se aplicaba en teatros públicos, mientras que en palacio era común ver a damas de la corte participando en las mascaradas. Así pues, las mujeres ocuparon a partir de 1660 un lugar importante en los teatros londinenses. Por un lado, mujerzuelas y damas se entremezclaban en los teatros y con su hábil coqueteo con caballeros de distinta índole tomaban parte en el particular rol que el público asumía en estas representaciones. Recordemos que la mayoría de estas mujeres acudían a las representaciones ocultando sus rostros tras máscaras, “lo que hacía imposible distinguir a las honradas de las *otras*” (Beljame, 1948: 58). Personajes como las naranjeras *-orange wenches-* eran tan comunes, que sus gritos y su provocativa presencia formaban parte del decorado y de la propia representación. La célebre actriz Nell Gwynn (1650-1687), famosa amante del rey Carlos II y seguramente, partícipe directa de la decisión real sobre la incorporación de la mujer a los escenarios, fue quizá la más conocida de este tipo de vendedoras de fruta de la época. Nell, antes de convertirse en actriz, vendía naranjas en el Theatre Royal de Drury Lane. Estas mujeres, que vendían naranjas a precios exorbitantes, en ocasiones, intercambiaban por dinero algo más que frutos cítricos con los espectadores. No obstante, las prostitutas también tenían cabida en la platea y palcos de estos teatros (Powell, 1984: 13). Pero, por otro lado, no podemos olvidar que fue durante esta época cuando las primeras actrices se subieron al escenario, gracias a “la patente real del 21 de agosto de 1660, promulgada por el rey Carlos II” (Santaemilia, 1997: 157). Este hecho histórico transformó el panorama teatral en Inglaterra, y a pesar de la acérrima oposición por parte de los puritanos, el público pronto, no sólo se acostumbró a ver a las actrices sobre el escenario, sino que casi inmediatamente, empezó a disfrutar de su presencia. Estas mujeres

dotaron a los personajes femeninos de otra dimensión, ya que aunque anteriormente las mujeres no podían representar papeles teatrales, los dramaturgos sí incluían en sus obras personajes femeninos, representados generalmente por jóvenes actores. Sin embargo, las mujeres que representaban estos recién estrenados personajes aportaron al teatro de la Restauración un carácter fresco e innovador, a la vez que dotaron a su sociedad con nuevos valores. Los personajes femeninos de las obras de William Congreve (1670-1729), Sir George Etherege (1635?-1691) y William Wycherley eran espirituales, independientes, con gran conciencia de su valía, exultantes por vivir pero, a la vez, eran mujeres sabias que sabían reprimir sus fuerzas lo estrictamente necesario. Las mujeres creadas por los dramaturgos de la Restauración eran superiores no sólo a sus compañeros masculinos en el escenario, sino incluso muy superiores a los propios modelos reales que las habían inspirado. Estos personajes femeninos promulgaban su particular feminismo al mostrarse tan independientes, tan valiosas, tan ingeniosas como sus esposos, padres, hermanos o compañeros (Young, 1997: 1-2). Famosas actrices de la época fueron Nell Gwyn, la ya mencionada amante del rey Carlos II, Elizabeth Barry (1658-1713), Susana Mountfort/Verbruggen (¿1667?-1703), Anne Bracegirdle (1671-1748) y Anne Oldfield (1683-1730). La incorporación de las mujeres al escenario inglés supuso también un mayor acercamiento, si cabe, entre público y actores, puesto que el coqueteo entre actrices y caballeros del público se convirtió en un elemento común en cada representación, incrementando aún más la familiaridad entre público y elenco teatral que anteriormente se ha mencionado en este artículo. A todo esto, hemos de añadir que con la incorporación de la mujer al escenario inglés no se deshizo la ambigüedad sexual creada por la feminización de los actores anterior a 1660, Santaemilia (1997: 154) incluso habla de “homosexualidad más o menos evidente”, puesto que casi inmediatamente después de permitírseles subir a los escenarios, las primeras actrices profesionales se vieron obligadas, por exigencias del guión o del capricho del director, a disfrazarse de hombres para seguir creando esta cómica ambigüedad. Los *breeches roles*⁴, papeles en los que las mujeres se

⁴ La traducción literal al español de este término sería algo parecido a *papeles de calzones*, puesto que el término *breeches* responde a la prenda textil de caballero

vestían de hombres, eran muy habituales en las obras de la Restauración, e incluso se introducían cambios gratuitos en obras anteriores para poder ver a las nuevas actrices caracterizadas como bravucones, villanos, caballeros o héroes. Este tipo de situaciones solía venir propiciada por la trama de la propia obra, en la que la dama debía disfrazarse de hombre para poder acercarse a su amado y así conseguir su propósito final. Y aunque tal y como se ha apuntado por parte de la crítica, esta nueva vuelta de tuerca de la mujer en el teatro pudo significar un avance en el reparto de roles, (Pearson, 1988: 201), el disfraz siempre propiciaba enredos y problemas que sólo podían ser resueltos con la exposición pública de los pechos de la actriz, resultando finalmente, en lo contrario a lo apuntado inicialmente, ya que casi siempre se debe entender que el disfraz de hombre en la mujer era una mera excusa para justificar el uso de la mujer como objeto sexual (Howe, 1992: 6-8).

Estos nuevos elementos marcaron el teatro de la Restauración, que gozó de un gran éxito durante más de dos décadas, y llegó a hablarse de tres géneros: la tragedia, la comedia y la tragicomedia. La tragedia, de marcada influencia francesa tuvo su mayor representante en John Dryden (1631-1700) quien supo aportar a este nuevo género un elevado tono. La tragicomedia, a medio camino entre la tragedia y la comedia mezclaba elementos de ambos géneros a la vez que combinaba las historias de dos parejas, normalmente de diferentes clases sociales y con distinto tono teatral. Francis Beaumont (1584-1616), y John Fletcher (1579-1625) ejercieron gran influencia sobre los escritores de tragicomedias durante el periodo que nos ocupa, entre los que podemos destacar a Etherege. Por último, la comedia, de influencia española y francesa, a la vez que heredera de la comedia isabelina, triunfa especialmente durante estos años en Inglaterra, y será este género al que prestaremos mayor atención en lo que resta de este trabajo. Tanto la comedia de Molière (1622-1673), como las españolas de capa y espada encuentran eco en las comedias de Wycherley, Congreve, y sus contemporáneos, que sin embargo basarán el éxito de sus obras en la parte discursiva y no tanto en la sucesión de hechos. Ben Jonson (1572-1637) es la mayor influencia

más popular de la época, ésta consistía en unos pantalones hasta las rodillas ceñidos al cuerpo.

que estos dramaturgos reciben, ni William Shakespeare (1564-1616) ni ningún otro autor teatral de la época Jacobina o Isabelina ejercieron tanta influencia sobre estos autores como lo hizo el padre de la *comedy of humours*.

La comedia de la Restauración puede dividirse en dos períodos que marcaron claramente su talante y que va en consonancia con lo hasta aquí explicado acerca del carácter aristocrático de las primeras obras palaciegas anteriores a la Restauración, y con la popularización del teatro posterior. Sin embargo, es importante subrayar que tal y como Scouten y Hume (1980: 51) afirman, la heterogeneidad de la audiencia debe ser trasladada de igual forma a las obras, así es difícil dividir y hacer coincidir clasificaciones férreas en la audiencia y en las obras, en este caso, comedias. No obstante, como ejemplo de estas dos tendencias teatrales dentro de la comedia de la Restauración se pueden citar dos grandes ejemplos: *The Country Wife* (1675) de Wycherley, y *The Provoked Wife* (1697) de John Vanbrugh (1665-1726). Ambas representan de algún modo el punto más álgido del género de la comedia aunque difieren enormemente entre sí.

La comedia como género vivió su madurez alrededor de los años 1670. Esta primera comedia de la Restauración hereda el carácter aristocrático de las mascaradas palaciegas anteriores a 1642 y finaliza pocos años después de la muerte de Carlos II, alrededor de 1790. Se trata de una comedia de marcado gusto aristocrático que difiere bastante de la que protagoniza el panorama teatral alrededor de 1790. Tal y como se ha comentado anteriormente, la comedia aristocrática se dejó influir principalmente por el teatro español y el francés, pero también por las comedias clásicas griegas y romanas, y por supuesto por las obras Jacobinas inglesas. Estas comedias, que buscaban satisfacer al rey, reflejaban el ambiente festivo de la corte, en el que el coqueteo por parte de los caballeros aristócratas siempre daba lugar a una explícita intriga sexual, a veces con damas de su rango, y en otras ocasiones con otro tipo de compañía femenina.

Cuando en 1682 la *Duke's Company* de William Davenant inicia la fusión de las dos únicas compañías teatrales con licencia real y se inicia el monopolio de la *United Company*, el declive del género se hace evidente. La comedia vive esta fusión como un revés, y el teatro

orienta sus fuerzas hacia el drama político hasta 1790, cuando lo que se ha denominado como segunda oleada de comedia de la Restauración toma fuerza bajo las obras de William Congreve y John Vanbrugh. La comedia de este periodo reflejará de un modo más comedido la realidad de la sociedad del momento, retratando aspectos culturales y sociales de aquellos años. El rol sexual se suaviza y las relaciones se centran en ámbitos más familiares y domésticos. La heterogeneidad de la audiencia empieza a ser tenida en cuenta, y la presencia de mujeres en los teatros marca las tramas de las obras, menos heroicas y más cercanas. Este tipo de comedia plantea en muchas ocasiones la problemática del matrimonio, y las luchas heroicas de años antes se convierten en las diferencias a veces irreconciliables de los matrimonios de clase media inglesa. Salvando las distancias, podemos decir que, en general, la comedia de la Restauración es una comedia de costumbres, de marcado carácter social, y que imitaba las corrientes de la vida cotidiana de la época, a la vez que servía de espejo a la sociedad londinense. Sin embargo, las obras de Wycherley, Congreve y compañía no intentaban representar su sociedad por medio de un juicios de valor, sino más bien por medio de una gran muestra de ingenio, y ese es el elemento que más le caracteriza y que seguramente une las comedias que caracterizaron ambos periodos. El objetivo de la comedia de finales del siglo XVII era servir a un público muy reducido, pero no por ello homogéneo y seguramente por esa razón, la comedia de la Restauración vivió esta gran diferenciación temporal y espacial.

Además, esta comedia se representaba en espacios muy reducidos, lo que marcó definitivamente su manera de representarse. Debemos tener en cuenta que al principio de esta época, las representaciones tenían lugar en pistas de tenis cubiertas, adaptadas a propósito para estos fines. Cuando en 1660 Carlos II levantó el veto impuesto al teatro por sus predecesores, Londres no tenía verdaderos teatros para acoger las nuevas representaciones, además el Gran Incendio de 1666 destruyó la mayoría de aquellos que empezaban a aparecer a tal propósito, de modo que los teatros más comunes de la primera época de la Restauración fueron los llamados *indoor tennis court theatres* en honor a su verdadero origen como recintos deportivos. Los dos más importantes, The Gibbon's Tennis Court y The Lisle's Tennis Court, fueron abiertos respectivamente por

Killigrew, en 1660, y por Davenant, en 1661, muy cerca el uno del otro en el West-Central London. Aunque más adelante empezaron a construirse los teatros tal y como hoy en día se conciben, los primeros recintos permanecieron en uso durante más de sesenta años, fiel prueba del éxito del formato establecido por Killigrew y Davenant. Por ellos, estos mismos empresarios teatrales y dramaturgos hicieron construir teatros mayores. En 1663 se inauguró el Teatro Real de Killigrew, y posteriormente, en 1671, lo hizo el Duke's Theatre de la viuda de Davenant.

En aquellos primeros recintos teatrales y en los más tardíos teatros, todos los elementos eran cuidados con suma atención para crear una atmósfera intimista: las luces artificiales de los candelabros iluminaban el escenario y a los espectadores⁵, se calculaba el tamaño del *playhouse*, que nunca era demasiado grande, sino más bien pequeño. A este respecto, Styan (1998: 20) afirma que ninguno de los primeros teatros podía albergar a más de cuatrocientas personas. Incluso el modo de actuar de los actores evocaba un ambiente exclusivo y de carácter reducido. Los actores solían centrar sus actuaciones en el proscenio puesto que este espacio dotaba a sus intervenciones de un carácter más íntimo y cercano con el público. Incluso en medio del teatro, rodeado de público, el actor de la Restauración encontraba su mejor espacio de representación, en parte debido al reducido tamaño del escenario que rondaba los diez metros de ancho por cuatro metros y medio de profundidad (Langhans, 2001: 5) y, en parte, porque este lugar neutral le permitía rodearse del público por tres, o incluso por los cuatro laterales. El proscenio se convirtió en un espacio clave en los teatros de aquellos años, y era común construirlos como plataformas comunicantes entre el escenario y el auditorio, Langhans nos habla de varios teatros como el Lincoln's Inn Field, o incluso los más tardíos y modernos que se construyeron en Bridges Street, Dorset Garden y Drury Lane, en los que se incluyeron proscenios de dimensiones importantes (2001: 10). Otro

⁵ La luz iluminaba tanto a espectadores como actores, y debido al reducido tamaño de los teatros y a la zona de iluminación, no siempre era fácil distinguir el escenario y los asientos del público. No debemos olvidar que el teatro era una buena ocasión para lucirse y puesto que se trataba de una actividad dedicada a un público muy reducido la presencia en una representación era la mejor de las apariciones que se podía dar en la sociedad de la época.

detalle que caracteriza la comedia de la época son los múltiples cambios de escenas y consecuentemente, de escenario, que tenían lugar en ocasiones delante de los espectadores, puesto que las cortinas para separar el escenario y el auditorio no existían como tales ya que estos cambios se llegaban a realizar en apenas cinco segundos (Langhans, 2001: 6) y la línea que dividía el escenario y el proscenio era casi imaginaria y el telón una vez levantado al inicio de la obra no bajaba de nuevo hasta el final (Langhans, 2001: 11). Recordemos que el teatro de la Restauración no buscaba el realismo, sino más bien lo contrario, la idealización de lo escenificado, y por ello el cambio de escenario no resultaba en perjuicio del desarrollo de la representación.

Así pues, todo lo expuesto hasta aquí acerca de las condiciones físicas de los teatros londinenses de la época nos indica que si bien existió un tipo de teatro aristocrático y palaciego, en el que la figura del rey marcó con un carácter elitista a este género, más tarde, la comedia representada para Carlos II y sus súbditos distaba mucho de ser aristocrática y exclusiva. El teatro físicamente, al igual que las representaciones se transformaron e hicieron que el público formase parte en esa fiesta, en ocasiones por medio de su participación directa en las representaciones, en otras tan sólo dotando de carácter intimista y popular las actuaciones de los actores y actrices del momento. Sin embargo, no sólo fueron estos los elementos que popularizaron el teatro de la Restauración, existen otros factores que transformaron también estéticamente al género.

Otro elemento importante y que marcó el carácter del teatro de la Restauración fue el discurso teatral. Aquí analizaremos no sólo este tipo de lenguaje, sino que concretamente estudiaremos la importancia del uso de los apartes en las comedias de la época y su relación con el acercamiento al público y, por ende, su papel en la popularización del género.

En inglés, distinguimos entre *drama* y *theatre*, refiriéndonos al texto impreso de una obra por medio del primer término, y a la representación escénica de dicho texto a través del segundo vocablo⁶.

⁶ Son muchos los críticos que han diferenciado estos dos términos de diferentes formas. Destacamos entre ellos a algunos: Bernard Beckerman (1970: 9) en

A propósito de esta diferenciación que en el mundo anglosajón se hace de estos dos conceptos, debemos considerar que si bien las novelas se escriben para ser leídas, las obras teatrales, especialmente las obras escritas durante la Restauración inglesa, no fueron concebidas para ser leídas, sino representadas. Además, hemos de añadir que, si restringimos nuestros comentarios al teatro de la Restauración, eran pocos los dramaturgos de la época que eran plenamente conscientes de la importancia de sus textos como tales, precisamente por lo anteriormente comentado aquí acerca del verdadero propósito del teatro de finales del siglo XVII en Inglaterra. Sin embargo, eran muchos los dramaturgos que solían enriquecer sus obras por medio del discurso teatral, conformando así lo que en inglés se denomina actualmente *drama*, exclusivo de este género, sin el que la representación, *theatre*, no sería hoy en día seguramente posible o, al menos, no sería fiel a las primitivas intenciones del autor de la obra original. Quizá, en parte por todo lo hasta aquí expuesto, hemos de asumir que los lectores del siglo XXI afrontamos un problema al intentar acercarnos a estas obras teatrales de finales del siglo XVII, puesto que sólo nos ha llegado el texto, y no el subtexto. Realmente, carecemos de mucha información, especialmente si nos enfrentamos a una obra escrita durante la Restauración, ya que como se ha comentado anteriormente, los dramaturgos de la época no eran realmente considerados escritores, sino más bien guionistas, ya que escribían para llevar a escena sus obras y no para que éstas fueran objeto de lecturas posteriores. No obstante, el discurso teatral nos presenta diferentes elementos que facilitan el acercamiento a estos textos no sólo a lectores posteriores, como podemos ser nosotros, sino también al gran público que durante la Restauración empezó a gozar de nuevo de parte de ese privilegio que las clases más altas habían disfrutado durante los años anteriores. La comedia de la Restauración, en parte, por medio del uso discursivo de las obras, y en parte, por otros elementos ya mencionados a lo largo de este artículo, tendió un puente y unió de nuevo al gran público y al teatro inglés tal y como aquí se ha mostrado. Así pues, la función discursiva de la comedia

Dynamics of Drama diferencia *theatre* de *drama* y nos dice del *theatre* que: “existe cuando uno o más seres humanos aislados en tiempo y espacio se presentan ante otros”, mientras que respecto al *drama* afirma pocas páginas más adelante que: “ocurre cuando uno o más seres humanos aislados en tiempo y espacio se presentan en *actos imaginarios* a otros” (Beckerman, 1970: 20).

formó parte del proceso que aquí se revisa: la popularización del teatro de la Restauración en Inglaterra, y por ello, esta parte final del artículo se centrará en un elemento imprescindible de este aparato verbal que forma parte tanto del *drama* como del *theatre*: los apartes. Así, a continuación se ofrece por medio del análisis del uso de los apartes de las comedias de la Restauración, un acercamiento por un lado, entre el *drama* que el autor nos cedió y el *theatre* del que los espectadores de las obras gozaron durante sus representaciones a finales del siglo XVII en Inglaterra, y por otro, el quiebro que estos dramaturgos hicieron al sector más popular y menos aristócrata de ese gran público, convirtiendo así piezas teatrales de marcado carácter aristócrata en comedias asequibles a todo tipo de público.

Por otro lado, hemos de tener en cuenta un factor más a la hora de caracterizar este tipo de representación teatral. Como sabemos, existe siempre interacción entre la representación del actor y entre la imitación que hace, e incluso, entre la verdadera personalidad del actor o actriz y aquella que representa, y por ello la representación y la imitación no pueden jamás separarse. Ésta es la famosa doble función del actor a la que Styan (1975: 141-179) se refiere en su obra sobre el teatro por medio de los términos ingleses *acting* y *role-playing*. Ésta es una distinción que funciona especialmente en el teatro que aquí analizamos, el de la Restauración inglesa. Puesto que tal y como cabe esperar, la audiencia a la que hacíamos referencia al principio de este artículo, seguramente no dejaba escapar ningún tipo de coincidencia o incluso llamativa diferencia entre la vida real (de los actores y actrices) y la vida ficticia de los personajes representada sobre el escenario. Para entender esta última cuestión, debemos dejar a un lado nuestra actual concepción realista de la representación teatral, ya que si no lo hacemos, nos resultará casi imposible entender del todo el concepto de imitación que llevaba a cabo el actor en el escenario de finales del siglo XVII en Inglaterra. Estos actores, tal y como se ha explicado ya anteriormente, no tenían entre sus principales prioridades la del realismo, sino más bien, la de la interpretación o incluso mediación de roles. De esta forma, el papel que la agudeza verbal desempeñaba en la obra es clave para el estudio posterior del *theatre*, puesto que esta parte verbal del *drama* sí nos ha llegado. Por ello, todo elemento del discurso teatral que sea capaz de crear una comunicación directa entre público y actor se convertirá para este estudio en

elemento central. Como ejemplo principal de este útil aparato verbal, aquí nos referiremos a uno de los mayores recursos lingüísticos de los que el teatro hace uso: los apartes. Éstos jugaban en estas representaciones de la Restauración un papel primordial y tomaban mayor importancia en el juego de la imitación puesto que estamos ante un teatro no-ilusorio. El aparte suponía una complicidad e intimidad entre el actor o actriz y su audiencia –y no entre el personaje y el público. Por ello, son tantos los dramaturgos que durante este periodo echaron mano de este recurso del lenguaje teatral para dirigirse directamente al público que acudía a la representación seguramente ávido de este tipo de complicidad y juego interactivo.

Pero antes de avanzar, debemos definir claramente qué es un aparte. Richard Southern distingue entre artes creativas, en las que no es necesaria la comunicación entre el creador y el público, y artes de representación en las que esta interacción es esencial. El teatro y por ende la comedia, y especialmente la comedia de la Restauración, son artes eminentemente de representación donde esa complicidad entre no sólo creador y público se hace indispensable, sino también entre actor y espectador. El discurso teatral posee un elemento de evocación directa e indirecta que resulta clave para crear este lazo, hablamos por supuesto del aparte. El aparte es parte del texto, pero a la vez, algunas particularidades de su tono se encuentran en el subtexto que hemos perdido, es decir, poseemos el *drama* del aparte, pero sólo imaginamos su *theatre*. “El aparte pertenece a la gran familia de los recursos no ilusorios. Pasa desapercibido en la lectura, y a menudo es ignorado por la crítica literaria, pero es imprescindible en la representación y clave para la creación de una escena” (Styan, 1975: 200). Parece pues increíble que algo tan necesario para la representación haya pasado casi totalmente inadvertido para la crítica. Al igual que ocurre con los elementos paratextuales de las novelas, la mayoría de los críticos se ponen de acuerdo en afirmar su importancia, pero pocos son los que dedican su estudio a este tipo de elementos. El aparte nos hace disfrutar como espectadores, generalmente aporta un tono jocoso imposible de conseguir de otro modo, nos ofrece información sin la cual la acción que tiene lugar sobre el escenario no sería del todo entendida, capta siempre la atención de la audiencia y crea una complicidad única entre actor y público. Por ello, creer que el aparte es tan sólo un recurso para aportar parte de la información, un

elemento recurrente para hacer reír u otro modo de hacer llegar al espectador lo que el personaje está pensando, al igual que lo hace el monólogo interior de la novela moderna, es un grave error. El objetivo real y principal del aparte es “captar al espectador directamente, arrojarle un desafío directo para que muestre su acuerdo o desacuerdo. El aparte es en realidad un recordatorio de que se está representando una obra teatral” (Styan, 1975: 153).

Tal y como aquí se ha comentado, las comedias de la Restauración fueron creadas por dramaturgos para ser representadas ante reducidas audiencias, aunque no tan homogéneas como se creía. Los apartes de estas comedias fueron pues concebidos para ser escuchados por pocas personas, en lugares reducidos y en atmósferas festivas e intimistas. Incluso durante la primera década de la Restauración, cuando la comedia aún era un género bastante aristocrático, el aparte se incluía ya como elemento jocoso y popular, empezando ya a introducir cambios en el obsoleto carácter aristocrático de las comedias. “La proximidad física entre el actor y el público, junto a la naturaleza festiva de las ocasiones, hizo que el aparte dejase de ser una mera convención trivial sobre el escenario para convertirse en un mecanismo técnico de excepcional variedad y sutileza” (Styan, 1975: 129). A esto debemos añadir lo anteriormente comentado aquí acerca de la diferencia entre *acting* y *role-playing*, puesto que el efecto provocado por un aparte en boca de una actriz concreta durante una representación en el Theatre Royal en 1675 y ese mismo texto vocalizado por otra actriz en otro teatro y en otra época, no sería nunca el mismo. La importancia de la imitación por parte de los actores de la Restauración unida al uso de los apartes incurría irremediabilmente en sutilezas que escapan incluso al control de los dramaturgos o directores. La complicidad entre cierto actor o actriz y su público creaba diferentes tipos de reacciones en el auditorio. Así pues las posibles asociaciones entre lo representado y lo que realmente ocurría en el escenario por parte de cierto sector del público eran impredecibles, ya que al escuchar un aparte concreto de boca de cierto actor o actriz interactuando con otro miembro del elenco teatral y representando un papel u otro cualquiera los espectadores podían pensar, imaginar, interpretar o simplemente inventar diversas cosas que iban marcando el desarrollo de la obra, dado que como se ha comentado aquí, el público que acudía a presenciar estas comedias lo

hacía ávido de encontrar este tipo de matices que enriquecían su particular visión de la obra y que por supuesto no tardaban en exteriorizar. Los dramaturgos, a su vez, no parecían estar descontentos con esto, puesto que muchos eran los discursos de los personajes centrales de sus obras que incluían entre sus líneas numerosos apartes. Por ejemplo, las comedias de Wycherley, de marcado carácter aristocrático, hacen uso continuo de este tipo de recursos, puesto que tanto la intriga, el humor y la ironía forman parte de la trama y el uso del aparte resulta especialmente fructífero para des-velar las realidades ocultas que caracterizaban este tipo de comedias. Como ejemplo podemos decir que los 157 apartes de *The Country Wife* (1675) de Wycherley ofrecen una visión realista de la acción, nos aclaran los episodios oscuros y polisémicos, es decir, procuran al espectador la visión clara de lo que ocurre en todo momento, a la vez que empapan la representación de humor, pero sobre todo, son capaces de crear un ambiente único de intimidad y cercanía entre actores y público.

Para concluir este artículo y tras este breve recorrido por las diferentes fuentes primarias y secundarias sobre el carácter aristocrático o popular del teatro de la Restauración, y al hilo de lo expuesto tras el análisis de los apartes de las comedias de la época, podemos afirmar que tanto la heterogeneidad del público que asistía a este tipo de representaciones durante aquellos años, como las características físicas y espaciales de los recintos teatrales, el tipo de actuación e interacción entre actores, actrices y público, la presencia de la mujer sobre ese escenario, y el uso de elementos interpretativos del lenguaje teatral demuestran que éste era un género de mayor carácter popular de lo que hasta hace poco se creía. La figura del rey, Carlos II, fue imprescindible en esta desmitificación del teatro, y lejos de aristocratizarlo, lo acercó a su público. Por otro lado, hemos de decir que lo que hasta aquí se ha pretendido no era más que ofrecer un acercamiento y desmitificación de la comedia que a finales del siglo XVII se representó en Inglaterra, inicialmente bajo la protección y favor real de Carlos II quien, como aquí se ha mostrado, se convirtió no sólo en gran protector del teatro sino también en elemento clave de esta popularización del género.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AVERY, E. L. (1966). "The Restoration Audience". *Philological Quarterly* 45 , 54-61.
- BECKERMAN, B. (1970). *Dynamics of Drama: Theory and Method of Analysis*. Nueva York: Alfred A. Knopf.
- BELJAME, A. (1948). *Men of Letters and the English Public in the Eighteenth Century*. Londres: Kegan Paul, Trench and Trubner.
- BURGESS, A. (1983). *English Literature. A Survey*. Trad. Madrid: Alhambra.
- BURTON, K. M. P. (1958). *Restoration Literature*. Londres: Hutchinson University Library.
- FISK, D. P. (Ed.) (2000). *The Cambridge Companion to English Restoration Theatre*. Cambridge: Cambridge University Press.
- HOWE, E. (1992). *The First English Actresses: Women and Drama 1660–1700*. Cambridge: Cambridge University Press.
- HUME, R. D. (Ed.) (1980). *The London Theatre World, 1660-1800*. Carbondale: Southern Illinois University Press.
- LANGHANS, E. A. (2001). "The Post-1660 Theatres as Performance Spaces". En *A Companion to Restoration Drama*, Owen, S. (Ed.), 3-18. Oxford: Blackwell.
- LOVE, H. (1968) "The Myth of the Restoration Audience". *Komos* 1, 49-56.
- (1980). "Who Were the Restoration Audience". *Yearbook of English Studies* 10, 21-44.
- MARTIN, S. M. (2003). *Robert Gould's Attacks on the London Stage, 1689 and 1709: The Two Versions of "The Playhouse: A Satyr"*. *Philological Quarterly* 82.1, 59-86.
- MORRAH, P. (1979). *Restoration England*. London: Constable & Co. Ltd.
- OZELL, J. (Trad.) (1719). *Memories and Observations in his Travels over England. Whith some account of Scotland and Ireland. Dispos'd in Alphabetical Order*. Londres: D. Browne et al.
- PEARSON, J. (1988). *The Prostituted Muse: Images of Women and Women Dramatists 1642-1737*. New York: St. Martin's Press.
- POWELL, J. (1984). *Restoration Theatre Production*. Londres, Boston, Melbourne y Henley: Routledge & Kegan Paul.

- SANTAEMILIA RUÍZ, J. (1986). *Los discursos femenino y masculino en William Wycherley (Estudio de 'The Country Wife')*. Tesis de licenciatura. Universidad de Valencia.
- (1997). *Género y conflicto discursivo en los personajes cómicos de Etherege, Wycherley y Congreve*. Tesis doctoral. Universidad de Valencia.
- SCOUTEN, A. H. y HUME, R.D. (1980) "'Restoration Comedy' and its Audiences, 1660-1776". *Yearbook of English Studies* 10, 45-69.
- SETTLE, E. (1692). *The Fairy-Queen: An Opera. Represented at the Queen's-Theatre By Their Majesties Servants*. Londres: Jacob Tonson.
- SOUTHERN, R. (1962). *The Seven Ages of the Theatre*. Nueva York: Faber & Faber.
- STYAN, J. L. (1975). *Drama, Stage and Audience*. Londres y Nueva York: Cambridge University Press.
- (1998). *Restoration Comedy in Performance*. Cambridge, Nueva York y Melbourne: Cambridge University Press.
- SUMMERS, M. (1934). *The Restoration Theatre*. Londres: Kegan Paul, Trench, Trubner & Co.
- SUTHERLAND, J. (1990). *Restoration Literature 1660-1700. Dryden, Bunyan, and Pepys*. Oxford: Clarendon Press.
- THOMAS, D. (ed.) (1989). *Theatre in Europe: a Documentary History: Restoration and Georgian England, 1660-1788*. Cambridge: Cambridge University Press.
- WYCHERLEY, W. (1675). *The Country Wife*. (reed. Nueva York y Londres: Norton & Company, 1973).
- YOUNG, D. (1997). *Feminist Voices in Restoration Comedy*. New York: University Press of America.